

# LA FUNZIONE JOYCE NEL ROMANZO OCCIDENTALE

a cura di Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone





EUROPEAN MODERNISM STUDIES / 8

*Coordinamento di Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone*

Comitato Scientifico

*Valentino Baldi (Stranieri di Siena)*

*Federico Bertoni (Bologna)*

*Anne-Marie Di Biasio (Institut Catholique de Paris)*

*Pierluigi Pellini (Siena)*

*Valeria Tocco (Pisa)*



Centre for European  
Modernism Studies

Collana del Centre for European Modernism Studies



*A cura di Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone*

# **La funzione Joyce nel romanzo occidentale**

**Ledizioni**   
The Innovative LEDpublishing Company



Fondazione  
Camillo Caetani

Volume pubblicato in collaborazione con la Fondazione Camillo Caetani

La pubblicazione del presente volume è stata realizzata con il contributo dell'Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici.

Il presente volume è stato sottoposto a procedura di referaggio esterno in “doppio cieco” (double blind peer review) / This volume underwent a double-blind peer review process

ISBN 978-88-5526-748-9

© 2022

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Boselli 10

20136 Milano, Italia

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

Prima edizione: settembre 2022

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

## INDICE

Introduzione	7
I. LA FUNZIONE JOYCE: DEFINIZIONI TEORICHE	
Joyce e l'archetipo del <i>chaosmos</i> nella narrativa contemporanea <i>Chiara Lombardi</i>	15
Joyce e la soglia del tempo. Sul romanzo circadiano <i>Alberto Comparini</i>	55
«The mysterious ways of spiritual life»: la cenere e il faro, l'eredità culturale di James Joyce e Virginia Woolf <i>Edoardo Bassetti</i>	81
Ricostruire Dublino al di fuori del libro. Aspetti, motivi e configurazioni spaziali nell' <i>Ulysses</i> di Joyce <i>Niccolò Amelii</i>	109
II. LA FUNZIONE JOYCE: PARADIGMI NARRATIVI	
James Joyce e la letteratura irlandese post-millennial <i>Laura Pelaschiar</i>	129
James Joyce's legacy in Spanish literature <i>Alberto Lázaro</i>	147
L'isperico onirico: Joyce e la forma del capriccio in Sanguineti e Butor <i>Niccolò Monti</i>	169

La sfida con il modello: Joyce e Michel Butor <i>Annalisa Federici</i>	189
Gerty MacDowell incontra Lolita: un'analisi dell'influenza di Joyce in Nabokov <i>Francesco Lupatelli</i>	217
Tra poesia e prosa: il modernismo joyciano di Sylvia Plath <i>Annalisa Volpone</i>	245
Indice dei nomi	269

## INTRODUZIONE

Il 4 e 5 marzo 2021 si sarebbe dovuto tenere a Roma il terzo convegno del Centre for European Modernism Studies (CEMS), dedicato alla “funzione Joyce” nel romanzo italiano ed europeo. Il persistere della pandemia ha impedito che l’incontro avesse luogo, nonostante tutto il lavoro scientifico e organizzativo fosse ormai più che avviato, e la manifestazione di interesse molto ampia da parte di studiosi e studiosi, sia giovani che già affermati. Per questo motivo ci è parso naturale continuare i lavori per realizzare un volume che portasse a compimento quanto iniziato; anzi, alla luce della mole dei materiali, un volume non bastava, ed è stato necessario pubblicarne due: *La funzione Joyce nel romanzo italiano* e *La funzione Joyce nel romanzo occidentale*. È evidente sin dai titoli che le due pubblicazioni sono figlie del medesimo progetto.

Questi due libri vengono pubblicati con un nuovo editore: Ledizioni di Milano. Il cambio di sede editoriale non è mai una questione solo tecnica, ma rispecchia il desiderio di continuare il percorso compiuto con ancor maggiore energia e consapevolezza. E impone dunque anche un bilancio, che fortunatamente è provvisorio perché ancora *in itinere*.

Il Cems nasce nel 2015, con un workshop a cui hanno partecipato una ventina di ricercatrici e ricercatori. L’obiettivo era – e rimane tuttora – quello di indagare il modernismo, rintracciando quello che possiamo definire un minimo comun denominatore, che lega le diverse tradizioni nazionali. È del resto sin troppo evidente che il modernismo anglofono di Joyce o Woolf ha una sperimentazione nella forma più spericolata di quanto avviene in Italia con Svevo o Pirandello, o anche in Francia con Proust. Eppure Svevo, Proust, Joyce, Woolf, Kafka, Musil,

ecc. hanno una comune aria di famiglia, tanto facile da percepire, quanto complessa da definire. Ebbene, quest'aria di famiglia è stata sempre il principale oggetto di studio, sia in lavori complessivi, sia in ricerche di taglio più specifico e settoriale.

Più nello specifico, dalla sua fondazione, il CEMS è riuscito a mantenere l'impegno di organizzare un convegno ogni due anni: nel 2016 si è tenuto *Borders of Modernism* a Perugia; è del 2018 *Temporalities of Modernism* a Cluj; l'incontro del 2020 a Roma, sulla *Funzione Joyce*, è prima slittato al '21 e poi si è trasformato in volume; nel '22, invece, ci incontreremo a Lisbona per confrontarci su *The materiality of Modernism*.

Al tempo stesso nel 2017 è partita la collana *European Modernism*, pubblicata da Morlacchi, presso la quale sono usciti sei volumi, secondo il principio di garantire circa due pubblicazioni all'anno. I temi dei volumi sono sia trasversali (i confini del modernismo, le riviste, la novella), sia legati al singolo autore (Woolf, Almada de Negreiros, Tozzi), ma sempre volti a delineare quel nocciolo – o meglio quel minimo comun denominatore, come si diceva prima – che consente di stabilire un nesso tra i differenti autori del modernismo europeo. Questo lavoro continua ora in *European Modernism Studies*, collana che nasce dalla precedente e ne raccoglie l'eredità (come testimonia la numerazione continua). Oltre ai due volumi sulla *Funzione Joyce*, sono in preparazione – e di imminente uscita – *Virginia Woolf & the Age of Listening* a cura di Anne-Marie Di Blasio e Adèle Cassigneul, e *Temporalities of Modernism* a cura di Erika Mihálycsa.

Inoltre il CEMS si è speso sempre molto per una politica culturale che avesse ricadute didattiche da un lato, e sul territorio dall'altro (e nel caso specifico per territorio si intende soprattutto Perugia, dove il Centro è nato e ha sede). Così presso l'Università degli Studi di Perugia è stato istituito il corso curriculare di *European Modernism*, tenuto

in lingua inglese da un *visiting professor*. Questa iniziativa ha consentito di testare le varie sollecitazioni emerse in convegni e in volumi direttamente con gli studenti. Al tempo stesso, sempre a Perugia sono stati invitati decine di studiosi e studiosi stranieri e italiani per conferenze (da Spagna, Israele, Scozia e Inghilterra, Belgio, Malta, Israele), si è creato il *Reading group* dedicato allo *Ulysses* di Joyce, che ha coinvolto – con insperato successo – la cittadinanza, sono state organizzate mostre.

Infine naturale vocazione del CEMS è stata quella di dialogare e collaborare con altre istituzioni, che non necessariamente si occupano di modernismo. L'ultima di queste occasioni è quella che coincide con la pubblicazione dei due volumi sulla *Funzione Joyce*: ci riferiamo alla Fondazione Camillo Caetani di Roma, che non solo aveva messo a disposizione la sede di via Botteghe Oscure, ma ha partecipato attivamente all'organizzazione dei volumi.

Il bilancio, rispetto alle nostre aspettative, è positivo: abbiamo realizzato meno di quanto avevamo forse dichiarato, ma molto di più di quanto fosse legittimo immaginare (tanto più alla luce delle forze in campo). È un "più", però, che non può bastare. Per questo motivo il CEMS continua la sua attività, cercando anche di rimodellarsi sulla base di nuove esigenze: a partire dal cambio di editore.

\*

Il volume si compone di dieci saggi divisi in due parti. La prima (*La funzione Joyce: definizioni teoriche*) riflette su alcuni punti chiave della poetica di Joyce, quali il dualismo ordine/disordine, immanenza/trascendenza, la rappresentazione del tempo e dello spazio nella dinamica tra mondo interiore ed esperienza del reale. Così il saggio di Chiara Lombardi si concentra sul rapporto tra caos e kosmos, due concetti che assumono primaria importanza in *Finnegans Wake*, nella dimensione indecibile del

chaosmos, che può essere assunta come principio fondante la poetica di Joyce. Il saggio di Edoardo Bassetti prende le mosse da un confronto con Virginia Woolf, per poi ragionare di epicleti ed epifanie, di dimensione materiale e spirituale della scrittura, in cui l'unico atto di fede possibile è quello nei confronti dell'opera d'arte. Il tempo circadiano è l'oggetto di studio di Alberto Comparini, esso è «un intorno culturale» in cui la percezione soggettiva, il tempo storico e la dimensione diacronica della temporalità interagiscono tra loro trasformando profondamente la narrazione. A chiudere questa prima parte della raccolta è il saggio di Niccolò Amelii in cui si esplora la dimensione spaziale della scrittura joyciana. Come nel caso del saggio di Comparini, ci si muove tra (spazio) assoluto e (spazio) soggettivo, una particolare attenzione è posta all'episodio di *Ulysses* «Wandering Rocks» nel quale, mentre si celebra Dublino, si seguono le vicende di una molteplicità di personaggi. Amelii mostra come «il corpo della città e il corpo del testo si compenetrano», il dedalo che compone il romanzo trova qui la sua massima espressione.

La seconda parte della raccolta (*La funzione Joyce: paradigmi narrativi*) è costituita da sei saggi in cui si osservano nella pratica della scrittura gli effetti della «funzione Joyce». La scelta di autori che qui si propone riguarda la letteratura europea e americana e offre un esempio di quanto siano molteplici e differenti tra loro gli aspetti della poetica di Joyce con cui questi autori provano a misurarsi. Il saggio di Laura Pelaschiar apre questa seconda parte e offre una panoramica della *legacy* joyciana nel vasto e articolato universo letterario irlandese *post-millennial*. Da questo resoconto si evince che l'irlandesità non sempre assicura una connessione diretta con Joyce. Se alcuni autori, infatti, sembrano decisamente volersi confrontare con questo padre ingombrante, altri lo rifiutano *tout court*. Pelaschiar problematizza il concetto di «funzione Joyce» che, come si è cercato di mostrare in questi due volumi,

non è composto da una serie definita di effetti narrativi o di tecniche che possono essere ripresi e reinterpretati *ad libitum*, ma sembra invece assumere significati diversi, talvolta contraddittori, di lettore in lettore e di scrittura in scrittura. Questa riflessione ad ampio raggio sull'eredità e sull'impatto di Joyce nelle letterature nazionali prosegue con il saggio di Alberto Lázaro, redatto in lingua inglese, in cui ci si concentra sulla ricezione joyciana nella letteratura spagnola a partire dagli anni Venti (e quindi in contemporanea alla pubblicazione delle opere di Joyce) fino ai giorni nostri. Si può dire che Joyce non abbia mai smesso di essere presente nella letteratura spagnola, nemmeno negli anni bui della guerra civile. In ambito spagnolo la «funzione Joyce» si esplica tanto nella forma quanto nei contenuti, incidendo significativamente sul canone letterario. Con il saggio di Niccolò Monti il focus è su due autori, Sanguinetti e Butor che, pur nelle loro diversità, sono legati a Joyce attraverso la tradizione manierista e in particolare quella del capriccio. Questo permette a Monti di isolare un ulteriore aspetto della «funzione Joyce» che si realizza nella simmetria tra Cinquecento e Novecento, in un Joyce modernista e neobarocco. Annalisa Federici riprende il confronto Joyce-Butor, questa volta per guardare più nel dettaglio le opere di Butor e gli effetti prodotti dal modello joyciano (ricercato e aggirato al contempo), piuttosto evidenti sia dal punto di vista stilistico che tematico in romanzi come *L'emploi du temps*, *La modification* e *Degrés*. Francesco Lupatelli propone una lettura di *Lolita* di Nabokov attraverso l'episodio di «Nausicaa» di *Ulysses*, in cui il personaggio di Gerty MacDowell è presentato come uno dei modelli usati da Nabokov per la costruzione del personaggio di Lolita. Analogamente alcuni atteggiamenti di Leopold Bloom sembrano anticipare quelli di Humbert Humbert. Qui la «funzione Joyce» è da ricercarsi nella tensione erotica che marca la narrazione, nel linguaggio e nella problematica rappresentazione del

femminile. La raccolta si chiude con il saggio di Annalisa Volpone in cui si propone una riflessione sugli echi joyceiani nel romanzo *The Bell Jar* di Sylvia Plath. La potenza di certi versi giovanili assieme all'estremo sperimentalismo di *Finnegans Wake* inducono Plath e il suo alter ego nel romanzo, Esther Greenwood, a interrogarsi sul loro ruolo di scrittrici e poetesse nell'America degli anni Cinquanta. In questo caso si può dire che la «funzione Joyce» abbia una portata ontologica.

I saggi qui raccolti, come quelli presentati nel primo volume, dimostrano quanto sia difficile offrire una descrizione sufficientemente esaustiva della «funzione Joyce», trovare il minimo comun denominatore nel flusso di narrazioni che muovono da Joyce, comprendere fino in fondo cosa sia accaduto alla forma romanzo dopo *Ulysses* e *Finnegans Wake*. Alcuni autori sembrano restare sulla soglia tra Joyce e una «poetica post-Joyce» (più immaginata che realizzata davvero), senza riuscire mai a compiere il passo al di là, direbbe Blanchot. Altri quella soglia la evitano del tutto. Il fatto è che, qualunque sia la scelta, lo status degli scrittori contemporanei è sempre e comunque quello di essere dei «survivors of Joyce», nella definizione di Banville che Pelaschiar efficacemente richiama nel suo saggio. È in questo spazio di sopravvivenza che la scrittura può compiersi, costruendo linguaggi per raccontare il mondo, ed è solo qui che può continuare a misurarsi con Joyce, con la sua presenza ineludibile, ammaliante e fantasmagorica.

M.T., A.V.

## I. LA FUNZIONE JOYCE: DEFINIZIONI TEORICHE



Chiara Lombardi

## JOYCE E L'ARCHETIPO DEL *CHAOSMOS* NELLA NARRATIVA CONTEMPORANEA

Ma il *monstrum*, l'Ulisse, nasce – il libro che non darà modo ai suoi critici di mettersi d'accordo per molti anni: e dice a chi sa intendere, nel piano che sfugge all'indagine del lettore, di là dalla grigia odissea di fatti meccanici e minuti assunti da Joyce a materia del suo canto, che il poeta è disceso con noi nel tormentoso Sabbato contemporaneo, e che nell'ordine degli imponderabili la sua decisione è ormai un fatto compiuto  
Eugenio Montale, «*Dubliners*» di James Joyce<sup>1</sup>

Everything in the world can be seen as chaotic.  
Philip Kuberski, *Chaosmos: Literature, Science, and Theory*<sup>2</sup>

oh totius orbis thesaurus mnemonico thesaurus /  
sempre sempre sarai la mia lanterna magica  
Edoardo Sanguineti, *Laborintus* 13, vv. 26-27<sup>3</sup>

In *Le poetiche di Joyce*<sup>4</sup>, tradotto in inglese con il titolo *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*

---

1 EUGENIO MONTALE, «*Dubliners*» di James Joyce, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di GIORGIO ZAMPA, 2 t., I, pp.143-149, p. 150.

2 PHILIP KUBERSKI, *Chaosmos: Literature, Science, and Theory*, New York, State University of New York Press, 1994, p. 3.

3 L'edizione di riferimento è: ERMINIO RISSO, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Lecce, Manni, 2006.

4 UMBERTO ECO, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1982.

(1989)<sup>5</sup>, Umberto Eco mette al centro dell'esperienza estetica di Joyce, come della parabola narrativa di Stephen Dedalus, «il terrore del caos», che coincide con il «magma dell'esperienza» nel mondo attuale, dove «recensire la totalità delle possibilità simboliche che si incrociano per tutte le dimensioni dell'universo culturale contemporaneo» diventa «l'impresa disperata»<sup>6</sup>. Entrare in quel magma significa trovarsi «dinanzi l'Erebo e la Notte, le potenze ctonie scatenate dalle loro profondità originarie, l'ossessione del reale atomizzato e la maledizione di cinquemila anni di cultura incrostatisi su ogni gesto, ogni parola, ogni fiato»<sup>7</sup>. Per *disincrostate* questi sedimenti inerti, occorre da una parte ridiscendere nel caos della pre-origine per ricavarne l'energia creativa, quindi anche conoscere, recuperare e rielaborare l'archetipo; e, dall'altra, trovare un ordine, intendendolo come principio ontologico ed estetico, dunque tornare a fare coincidere cosmo con *kósmos*, «ordine»<sup>8</sup>. Da ciò deriva la tesi di Eco per cui Joyce prova a *incasellare* il caos del mondo contemporaneo negli schemi aristotelico-tomistici, su un piano retorico e strutturale, senza peraltro reprimerlo<sup>9</sup>.

---

5 UMBERTO ECO, *The Aesthetics of Chaosmos*, tr. ingl. di E. Esrock, Tulsa, University of Tulsa Press, 1982, rist. Cambridge Mass., Harvard University Press, 1989.

6 ECO, *Le poetiche di Joyce*, cit., pp. 82-84.

7 *Ivi*, p. 82.

8 Cfr. HENRY GEORGE LIDDEL-ROBERT SCOTT, *Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 985: «order», «good order», «ornament», ma anche «world order», «universe».

9 «Nel momento in cui l'ordine retorico si innesta nel vivo del disordine [...] e i due aspetti si fondono permettendoci di orientarci all'interno dell'opera, ecco che nel vivo stesso del caos prende figura una sorta di ordine che non è più griglia formale, ma l'ordine stesso del nostro essere al mondo» (Eco, *Le poetiche di Joyce*, cit., p. 110).

Caos e *kósmos* costituiscono così nella scrittura di Joyce – e, per molti aspetti, dello stesso Eco<sup>10</sup> – due forze in perenne attività e tensione, come i magneti di una calamita, la cui relazione è espressa sinteticamente dal termine *chaosmos* coniato in *Finnegans Wake* (118.21)<sup>11</sup>, che sarà oggetto di queste riflessioni. Nella condensazione dell'*hápax*, il concetto fonde la pluralità di significati di ciascuno dei due termini per diventare, come vorrei sostenere nel presente contributo, archetipo nuovo di rappresentazione della realtà, nella sua complessità solo apparentemente disordinata e contraddittoria<sup>12</sup>. Del resto, la necessità di rifondare archetipi, non meno che *topoi*, come ha dimostrato Sergio Zatti<sup>13</sup>, è molto sentita ed evidente anche nella contemporaneità «come sostanza profonda

---

10 Sul riflesso della teoria joyciana del *chaosmos* sulla scrittura narrativa e sulla teoria letteraria di Eco, cfr. CRISTINA FARRONATO, *Eco's Chaosmos: From the Middle Ages to Postmodernity*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.

11 L'edizione di riferimento è JAMES JOYCE, *Finnegans Wake*, London, Faber & Faber, 1975 (ora *FW*, con indicate pagina e rigo).

12 Per il rapporto tra apparente disordine e riorganizzazione estetica e linguistica in Joyce, tra complessità ed esattezza, cfr. CARLA MARENGO VAGLIO, *James Joyce*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, a cura di FRANCO MARENCO, III, Torino, UTET, 1996, pp. 131-186. Si vedano anche: ROSA MARIA BOSINELLI BOLLETTIERI-CHRISTINE VAN BOHEEMEN-CARLA MARENGO VAGLIO (a cura di), *The Languages of Joyce*, Amsterdam, Benjamins, 1991; DEREK ATTRIDGE, *Joyce Effects: On Language, Theory, and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; ANDREW WENAUS, *Babelian Act of Fecundity: Joyce's Sentimental Information*, in «James Joyce Quarterly», 56, 3-4, 2019, pp. 349-367.

13 Cfr. SERGIO ZATTI, *Curtius e la modernità*, in ID. (a cura di), *Metamorfosi dei topoi nella cultura europea dalla tradizione alla modernità*, Pisa, Pacini, 2018, pp. 23-46.

dell'espressione letteraria»<sup>14</sup>. In questo senso, il *chaosmos* può essere considerato tra le eredità joyciane più utili a leggere la letteratura contemporanea, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione totalizzante, quindi *in primis* l'opera mondo e il romanzo massimalista<sup>15</sup>. Seppure in modo diverso, infatti, in essa il *chaosmos* può considerarsi una costante implicita, sia in senso simbolico e tematico, sia come schema strutturale capace di descrivere e interpretare l'esistenza dell'uomo e del mondo attraverso la tensione tra strutture di stabilità e di ordine che garantiscono una corrispondenza con la realtà, e forze centrifughe e caotiche che aumentano il livello di complessità e di imprevedibilità, provocando quelle che potrebbero definirsi *illusioni di irrealtà* o, con Baudrillard, «dissimulazioni del reale»<sup>16</sup>. Di fronte alla crisi del concetto tradizionale di mimesi, sentita dalla fine dell'Ottocento e dominante nel postmoderno, in relazione alla quale si è parlato di crisi del romanzo *tout court*<sup>17</sup>, il concetto joyciano di *chaosmos* così inteso può contribuire a interpretare le narrazioni contemporanee della complessità e le forme odierne di quella che Blumenberg ha definito la *leggibilità del mondo*<sup>18</sup>.

---

14 *Ivi*, p. 45. cfr. FEDERICO VERCELLONE, *L'archetipo cieco. Variazioni sull'individuo contemporaneo*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2021.

15 Mi riferisco rispettivamente a FRANCO MORETTI, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994 (6a ed. 2003), e a STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015.

16 JEAN BAUDRILLARD, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.

17 Cfr. ENRICO TERRINONI, *James Joyce e la fine del romanzo*, Roma, Carocci, 2015.

18 HANS BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo* (1981), a cura di REMO BODEI, tr. it. di B. Argenton, Bologna, il Mulino, 2009.

*Joyce e la funzione caos: verso l'imprevedibile e il complesso*

Per Deleuze e Guattari, ciò che costruisce il pensiero nelle sue grandi forme – arte, scienza e filosofia – è il modo in cui si affronta il caos, si progetta, si traccia un piano sopra di esso, come i due studiosi sostengono in *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991)<sup>19</sup>. Ciò non significa disciplinare completamente il caos, ma concepirlo come una forza dinamica immanente alla realtà, che attiva la progettualità filosofica o creativa e ne è sua componente fondamentale. Per questo, le allegorie dell'arte, della scienza, della filosofia assumono nel saggio sopra citato il nome di *Chaoïdes*, «formes de la pensée ou de la création»<sup>20</sup>. Già nel 1966, riferendosi al pensiero di Bergson, Deleuze definisce «miraggi di idee» il non essere e il disordine se considerati coincidenti con il nulla e con il caos che precedono l'essere e l'organizzazione del cosmo<sup>21</sup>. Il caos, infatti, non è per il filosofo disordine né uno stato inerte o stazionario, né una mescolanza del tutto soggetta alla casualità (*un mélange au hasard*), ma una condizione attiva: «Le chaos chaotise, et défait dans l'infini toute consistance»<sup>22</sup>. Del resto è nota (quando non abusata) la sentenza espressa da Nietzsche in *Also Sprach Zarathustra*: «Vi dico: si deve

---

19 GILLES DELEUZE-FÉLIX GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuti, 1991 (cfr. it. *Che cos'è la filosofia?*, a cura di CARLO ARCURI, tr. di A. De Lorenzis, Torino, Einaudi, 1996).

20 *Ivi*, p. 196.

21 GILLES DELEUZE, *Le bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p. 7.

22 DELEUZE-GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, cit., pp. 45-46.

avere caos dentro di sé per riuscire a generare una stella danzante. Vi dico: avete ancora caos dentro di voi»<sup>23</sup>.

La riflessione di Deleuze e Guattari sulla nozione di caos mostra il rinnovato interesse per questo concetto nel pensiero contemporaneo, che deriva altresì dagli sviluppi della fisica e dell'astrofisica, della geometria, della matematica negli ultimi centocinquanta anni, e che assume risonanze fondamentali nell'arte e nella letteratura, ad esempio in Beckett, Robbe-Grillet, Genet e Burroughs, Doris Lessing e molti altri autori e autrici<sup>24</sup>.

Nel mondo figurato e raccontato da Joyce, in particolare – che paradossalmente va ben oltre la figura e oltre il racconto, verso la disgregazione e la nuova organizzazione di entrambi – la funzione del caos è già decisiva sul piano concettuale e strutturale, come è stato messo in evidenza tra gli altri, oltre che da Eco, nei saggi di Thomas J. Rice “*Ulysses*”, *Chaos, and Complexity* (1994) e Joyce, *Chaos and Complexity* (1997), e di Peter Francis Mackey, *Chaos Theory and James Joyce's Everyman* (1999)<sup>25</sup>. Rice

---

23 FRIEDRICH NIETZSCHE, *Also Sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, a cura di JOSEF SIMON, Stuttgart, Reclam, 1994, tr. personale.

24 Per la riformulazione e gli studi del concetto di caos in un vasto ambito culturale, cfr. ALVIN J. SELTZER, *Chaos in the Novel - The Novel in Chaos*, New York, Shoken Books, 1974; JAMES GLEICK, *Chaos: Making a New Science*, New York, Viking, 1987; N. KATHERINE HAYLES, *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca, Cornell University Press, 1990; MICHAEL PATRICK GILLESPIE, *The Aesthetics of Chaos. Nonlinear Thinking and Contemporary Literary Criticism*, Gainesville, University Press of Florida, 2003; MARTIN MEISEL, *Chaos Imagined. Literature, Art, Science*, New York, Columbia University Press, 2016.

25 THOMAS JACKSON RICE, “*Ulysses*”, *Chaos, and Complexity*, in «Joyce Quarterly», 31, 2, 1994, pp. 41-54; ID. *Joyce, Chaos and Complexity*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1997; PETER FRANCIS MACKAY, *Chaos Theory*

ha collegato la *teoria del caos* e dei sistemi dinamici alla rappresentazione joyciana del mondo, e dell'uomo al suo interno, in una rinnovata coscienza (e conoscenza) delle nozioni di *imprevedibilità* e *complessità*<sup>26</sup>. Nella prima formulazione di Henri Poincaré, la *teoria del caos* è infatti posta in relazione ai sistemi complessi e dinamici, e alla loro natura instabile e imprevedibile; i suoi studi saranno perfezionati, tra gli altri, dal meteorologo Edward Lorenz negli anni sessanta, ma sostanzialmente dimostrano che alcuni sistemi, pur soggetti a più leggi deterministiche, possono manifestare un comportamento esponenzialmente caotico e non prevedibile in base a quelle stesse leggi che li descrivono<sup>27</sup>.

Oltre agli studi di Poincaré e Einstein, entrambi citati (e significativamente storpiati) in *Finnegans Wake*<sup>28</sup>, e in altro ambito agli sviluppi della logica di Wittgenstein<sup>29</sup>, è il pensiero di Freud a incidere sulla funzione e sulla simbologia del caos nel romanzo di Joyce e, in generale, modernista: lo studio dell'inconscio e la definizione dell'*es* come «la parte oscura, inaccessibile della nostra personalità»; e, in termini metaforici, come «un *caos*, un crogiuolo di

---

and James Joyce's *Everyman*, Gainesville, University Press of Florida, 1999.

26 RICE, "Ulysses", *Chaos, and Complexity*, cit., pp. 43 sgg.

27 Cfr. HENRI POINCARÉ, *La Science et L'Hypothèse* (1902), Paris, Flammarion, 1968; EDWARD LORENZ, *Deterministic Non-Periodic Flow*, in «Journal of the Atmospheric Sciences», 20, 1963, pp. 130-134. Cfr. JAMES GLEICK, *Chaos: Making a New Science*, New York, Viking, 1987; IAN STEWART, *Does God Play Dice?: The Mathematics of Chaos*, Oxford, Blackwell, 1989.

28 Einstein come «Winestain» (FW 149.28), Poincaré come «Pointcarried!» (FW 304.05).

29 LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), a cura di e tr. it. di AMEDEO G. CONTE, Torino, Einaudi, 2009.

eccitamenti ribollenti», che funziona secondo la seguente dinamica:

Attingendo alle pulsioni, l'Es si riempie di energia, ma non possiede un'organizzazione, non esprime una volontà unitaria, ma solo lo sforzo di ottenere soddisfacimento per i bisogni pulsionali nell'osservanza del principio di piacere. Le leggi del pensiero logico non valgono per i processi dell'Es, soprattutto non vale il principio di contraddizione<sup>30</sup>.

L'interpretazione dell'*es* come linguaggio, *caotico* in quanto non sottoposto a controllo razionale e caratterizzato da una logica simmetrica irriducibile al principio aristotelico di identità e non contraddizione, ha contribuito a aprire molte prospettive di incontro e di interpretazione tra letteratura e psicoanalisi, a partire da Proust, Joyce, Musil e Svevo<sup>31</sup> fino al postmoderno, e nella critica letteraria che si è sviluppata intorno a questi autori, in particolare nell'opera di Lavagetto e Orlando<sup>32</sup>.

---

30 S. FREUD, *La scomposizione della personalità psichica*, in ID., *Opere. 1930-1938*, a cura di CESARE MUSATTI, Torino, Bollati Boringhieri, 1979 (4<sup>a</sup> ed. 1984), pp. 170-190, p. 185 (il capitolo reca in calce l'indicazione: «la maggior parte del materiale contenuto in questa lezione è ripreso da *L'Io e l'Es* [1922]).

31 Per l'interessante rapporto tra Svevo e Joyce, anche intorno a queste premesse, cfr. ITALO SVEVO, *James Joyce*, a cura di ALESSANDRO GENTILI, Firenze, Passigli, 2020.

32 Cfr. MARIO LAVAGETTO, *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*, Torino, Einaudi, 2011; ID., *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985; ID., *Svevo e la crisi del romanzo europeo*, in ALBERTO ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 245-267; FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973; RENATO BARILLI, *La narrativa europea in età contemporanea. Cechov, Joyce, Proust, Woolf, Musil*, Milano, Mursia, 2014. Barilli mette al

In Joyce, come diversamente in Proust, gli studi freudiani sull'inconscio e sul linguaggio hanno contribuito allo sviluppo della tecnica del monologo interiore verso lo *stream of consciousness*, secondo la prima definizione di Alexander Bain in *The Senses and the Intellect* (1855), ripresa da William James in *Principles of Physiology* (1890), poi applicata a diversi autori del modernismo europeo e americano<sup>33</sup>. In corrispondenza epistolare con James era Victor Egger, collega di Bergson e professore di Proust alla Sorbonne. In *La parole intérieure. Essai de psychologie descriptive* (1881), Egger precede i più importanti studi freudiani sul linguaggio mettendo già in evidenza la funzione non tanto dello scavo psicologico cosciente tipico del romanzo psicologico ottocentesco, quanto della libertà ed espressività della parola interiore<sup>34</sup>. Noi parliamo, in silenzio e quasi senza accorgerci, un linguaggio interiore che accompagna ogni nostro atto, e che si situa – in forma atomistica e parcellizzata, apparentemente caotica perché rispondente a una logica simmetrica e non esclusiva – non in uno spazio, ma in una durata del tutto soggettiva che caratterizza la nostra interiorità, solo

---

centro dell'età contemporanea l'*homo epistemologicus*, «interessato prima di tutto a fare luce sui fenomeni legati alla sua soggettività del profondo (l'inconscio freudiano), ovvero a una fissione dei nuclei troppo pesanti e ingombranti di un Ego massiccio» (*Ivi*, p. 13).

33 Cfr. RANDALL STEVENSON, *Modernist Fiction: An Introduction*, Lexington, University Press of Kentucky, 1992, p. 39.

34 «[...] l'âme parle intérieurement sa pensée. Ce fait, méconnu par la plupart des psychologues, est un des éléments les plus importants de notre existence: il accompagne la presque totalité de nos actes; la série des mots intérieurs forme une succession presque continue, parallèle à la succession des autres faits psychiques; à elle seule, elle retient donc une partie considérable de la conscience de chacun de nous» (VICTOR EGGER, *La Parole intérieure. Essai de psychologie descriptive*, Paris, éd. Germer Baillière, 1881, p. 1).

in parte comunicabile<sup>35</sup>. Se nello *stream of consciousness*, linguaggio cubista e forma del presente<sup>36</sup>, *l'anima parla i suoi pensieri*, secondo l'espressione di Egger, il romanzo si cimenta con questa nuova consapevolezza della complessità; tra i primi autori che ricorrono a questa tecnica espressiva vi è Édouard Émile Dujardin con *Les lauriers sont coupés*, pubblicato nel 1887 in quattro numeri successivi della «Revue Indipendant», e al quale Joyce aveva dichiarato a Valery Larbaud di essersi ispirato per lo sviluppo del monologo interiore<sup>37</sup>. Tra la fine degli anni venti e gli inizi degli anni trenta, inoltre, Joyce viene in contatto con il pensiero dell'antropologo e filosofo Marcel Jousse, docente alla Sorbona, concentrato sullo studio del linguaggio delle origini e delle espressioni di gestualità e ritmo nella comunicazione<sup>38</sup>. Fondatore dell'antropologia del gesto, Jousse vede un profondo legame tra corpo e pensiero, e tra gestualità e pronuncia, in virtù di una innata forma di mimetismo tra essere umano e universo che agisce per *mimèmes*, “mimogrammi”, sorta di geroglifici che contengono un'energia espressiva originaria, successivamente oscurata dalla comunicazione stereotipa delle

---

35 *Ivi*, p. 113.

36 Si vedano le pagine che Moretti dedica allo *stream of consciousness* in *Ulysses*: FRANCO MORETTI, «Ulisse» e il Novecento, in ID., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, cit., pp. 115-156.

37 JAMES JOYCE, *Scribbledehobble. The Ur-workbook for Finnegans Wake*, a cura di THOMAS E. CONNOLLY, Evanston, Northwestern University Press, 1961, p. 104. Cfr. ECO, *Le poetiche di Joyce*, cit., p. 7.

38 Per l'influenza di Jousse sulla scrittura di Joyce, cfr. CARLA MARENGO VAGLIO, “Jousse and Joyce”: *Geste as Jest*, in *Outside Influences: Essays in Honour of Franca Ruggieri*, a cura di RICHARD AMBROSINI et al., Mantova, Universitas Studiorum, 2014, pp. 99-110.

società organizzate<sup>39</sup>. Da ciò è derivato l'interesse, spiccato anche in Joyce, per la nuova arte, il cinema, capace di ri-animare, ri-nominare e ri-creare gesti e emozioni primarie la cui vivacità e tridimensionalità rischiano di restare inerti o in secondo piano nel solo orizzonte creativo della scrittura o della pittura<sup>40</sup>.

La traduzione joyciana e modernista di una rinnovata nozione di caos influenzata dalla fisica, dalla psicoanalisi, dalla filosofia e dalla psicologia del linguaggio, ma anche dall'economia nei suoi riflessi sulla società<sup>41</sup>, costituisce dunque un apporto estremamente originale e senz'altro fondamentale negli sviluppi del romanzo del Novecento o della *funzione romanzo* degli ultimi cento anni (idealmente dal 1922, data di *Ulysses*, al 2022). In generale, il romanzo modernista mette in discussione il pensiero cartesiano-newtoniano e, con esso, il determinismo, la causalità, la possibilità di una predizione certa di ogni evento futuro pur collegato a dati noti e sperimentati<sup>42</sup>. Come han-

---

39 «Grace au Mimisme tous les gestes du Cosmos se réfléchissent [...] dans tout l'Anthropos» (MARCEL JOUSSE, *L'Anthropologie du Geste*, Paris, Gallimard, 1974, p. 82). Cfr. ID., *Études de psychologie linguistique: Le style oral et rythmique chez les verbo-moteurs*, Paris, Beauchesne, 1925.

40 Cfr. MARENGO VAGLIO, "*Jousse and Joyce*": *Geste as Jest*, cit. Cfr. EDGAR MORIN, *Il cinema. Un'arte della complessità*, Milano, Cortina, 2021

41 Si consideri l'importanza del pensiero di Georg Simmel, *Filosofia del denaro*, ed. e. tr. it. a cura di ALESSANDRO CAVALLI e LUCIO PETRUCCHI, Torino, Utet, 1984. In Joyce, l'analisi sociologica di Simmel aiuta a comprendere tutti quei fenomeni che riguardano l'«intensificazione della vita nervosa» nella società contemporanea, in relazione al sempre più stretto collegamento tra tempo e denaro (MARENGO VAGLIO, *James Joyce*, cit., p. 132).

42 Cfr. MASSIMILIANO TORTORA-ANNALISA VOLPONE (a cura di), *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, Roma, Carocci, 2019.

no dimostrato gli studi sul personaggio da Debenedetti a Bottirolì, inoltre, dal modernismo in poi la finalità descrittiva tende a prevalere su quella predittiva, e la possibilità, o la concezione *modale*, dominano sulla proprietà, nella rappresentazione e nella combinazione di tratti che presiede alla costruzione stilistica e narrativa dell'*homo fictus*<sup>43</sup>.

Il caos entra perciò nella scrittura di Joyce, e a partire dalla sua opera, come motivo indispensabile nello *scardinamento* delle più prevedibili e sedimentate, inerti, strutture mentali e narrative, nella corrispondenza con la mutata concezione fisica del mondo e dell'universo. È stato messo in evidenza come per Joyce, a differenza che per lo scetticismo postmoderno, la realtà abbia ancora una sua ben concreta consistenza<sup>44</sup>, sebbene la coscienza della sua complessità – fino allo smarginamento di ogni confine prevedibile – richieda nuovi modelli conoscitivi ed epistemologici, nonché rappresentativi. Il *chaosmos* è uno di questi: esso spiega il mondo in cui viviamo, perduto nell'universo infinito, descritto da leggi fisiche e matematiche suscettibili di imprevedibilità e instabilità, da narrarsi e da interpretarsi con diverse, più sofisticate, tecniche di rappresentazione. Questo modello prende, inoltre, forma su una inedita mappa geografica che collega Giordano Bruno a Escher, Mercator a Einstein, e si concreta e si esemplifica in una Dublino onnipresente, ora riconoscibile ora straniante, iperreale e metaforica, specchio del mondo e dell'uomo e chiave di lettura di entrambi, e di ogni

---

43 Cfr. GIOVANNI BOTTIROLI, *Identità rigide e flessibili. Per una concezione modale del personaggio*, in *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, a cura di CHIARA LOMBARDI, Alessandria, dell'Orso, 2008, pp. 41-58.

44 Cfr. EVELYN N. MCLAIN, "Alle Schiffe Brücken": *Joyce's Ulysses Resolved*, in «The South Central Bulletin», 30, 4, 1970, pp. 209-11.

città<sup>45</sup>. È la Babele idealmente ricostruita dopo essere stata distrutta, che ricrea a sua volta il linguaggio mescolando l'energia evocatrice delle origini e la sua facoltà creativa. Ciò implica anche una profanazione, dal momento che la nominazione originaria di Dio, che fa essere e dà bellezza alle cose nel primo capitoli del libro della Genesi, si confonde (e prova a sussistere) con la mostruosità della torre distrutta dall'ira di Dio. Se infatti nel puro caos, pre-materia o anti-materia, la realtà non può esistere o è totalmente confusa, al tempo stesso la nozione di un cosmo ordinato, e con esso di un'umanità e di una storia ordinate, è insostenibile. La coesistenza tra caos e cosmo può invece contribuire a spiegare e a raccontare l'esistenza e, al tempo stesso, a esprimere la consapevolezza contemporanea della sua complessità.

*Chaos + kósmos = chaosmos: le trasformazioni dell'archetipo*

Joyce forgia il termine *chaosmos* in *Finnegans Wake* e lo usa una sola volta, nel passo seguente, leggibile come un piccolo sigillo di descrizione e interpretazione del Tutto:

Perché, Soferim Bebele, se si arriva a tanto, (e le chiacchiere degli abbaini lo urleranno ai quattro venti non più inevitabilmente di quanto la mano sul muro lo griderà alla calcamod di creature che confabulano nel corso) ogni persona, posto e cosa nel caosmo di Alle collegati in qualsiasi maniera con il dumpinato gluglucchino

---

45 Cfr. RICHARD ELLMANN, *James Joyce*, Oxford University Press, 1959, p. 520; JAMES JOYCE, *Lettere*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1974, pp. 109-110; cfr. CARLA MARENGO VAGLIO, *Mapping the Unknown, Charting the Immarginable, Fathoming the Void: Space, Exploration and Cartography in Finnegans Wake*, in «Joyce Studies in Italy», 23, in corso di stampa.

stava muovendosi e cambiando per ogni parte del tempo: il calacorno da viaggio (magari maio), la penna e la pergamena lepretartarugacee, le idee degli anticollaboratori che più o meno incessantemente si interfraintendevano, gli scrittisegni vocaboli che con il passare del tempo saranno variamente declinati, diversamente pronunciati, altrimenti compitati, mutevolmente espressivi<sup>46</sup>.

Il capitolo, che si apre con la trasformazione della sura coranica<sup>47</sup> e del Padre Nostro («In the name of Annah the Allmaziful, the Everliving, the Bringer of Plurabilities...» *FW* 104.01), in una sorta di polifonia non necessariamente dissonante né disordinata di formule religiose che assumono una valenza più magica che dogmatica, fa qui convergere le voci intorno a un possibile riferimento a Babele (e alla Bibbia, ma August Bebel è anche un politico tedesco morto nel 1913, socialista e “apostolo della democrazia

---

46 L'edizione italiana di riferimento è: JAMES JOYCE, *Finnegans Wake* (1, I-IV; V-VIII, 2, I-II), tr. it. di L. Schenoni, Milano, Mondadori, 2001. «Because, Soferim Bebel, if it goes to that, (and dormerwindow gossip will cry it from the house-tops no surelier than the writing on the wall will hue it to the mod of men that mote in the main street) every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblydumped turkery was moving and changing every part of the time: the travelling inkhorn (possibly pot), the hare and turtle pen and paper, the continually more and less intermisunderstanding minds of the anticollaborators, the as time went on as it will variously inflected, differently pronounced, otherwise spelled, changeably meaning vocable scriptsigns», *FW* 118.21.

47 AIDA YARED, “In the Name of Annah”: Islam and “Salam” in Joyce’s *Finnegans Wake*, in «James Joyce Quarterly», 35, 2/3, 1998 (n. mon. “ReOrienting Joyce”), pp. 401-438.

sociale<sup>48</sup>). È allusione a un luogo di sofferenza (*Soferim* / *suffering*), di esilio<sup>49</sup>, origine di parola e di scrittura<sup>50</sup>, parabola della stranezza, dell'instabilità e della volatilità, anche feconda, dei segni e dei significati: ci sono voci provenienti dagli abbaini disperse ai quattro venti, un'idea di comunicazione come inter-fraintendimento, *intermisunderstanding*, segni fonici e scritti che cambiano continuamente di significato. Jean-Michel Rabaté, in *Joyce upon the Void*<sup>51</sup>, mette inoltre in luce le influenze della scienza contemporanea a cui si è già fatto cenno: il pensiero di Poincaré in *La Science et l'Hypothèse*, gli studi di Eddington sulla deflessione della luce ad opera della gravità e soprattutto il testo di Bertrand Russell, *The ABC of Relativity*, per la descrizione degli elettroni, allora considerati i più piccoli elementi della realtà, sottesi alla rappresentazione della lettera dissotterrata nella spazzatura, "logos after the Fall"<sup>52</sup>.

Il destino qui condensato riguarda perciò ognuno, *every person... in the chaosmos of Alle*, ognuno nel destino – di caduta e di rinascita – di tutti (innesto tedesco:

---

48 MARTIN MEISEL, *Babel in Russian and Other Literatures and Topographies: The Tower, the State, and the Chaos of Language*, Lexington Books, 2019, pp. 45-46.

49 Boldrini paragona la condizione di Joyce a quella di Dante sotto il segno dell'esilio e legge in questa direzione il passo. Cfr. LUCIA BOLDRINI, *Joyce, Dante, and the Poetics of Literary Relations: Language and Meaning in Finnegans Wake*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 96-97.

50 «Soferim is Hebrew for writers (Safer = book), and also hints at suffering and sovereign» (MEISEL, *Babel in Russian and Other Literatures and Topographies: The Tower, the State, and the Chaos of Language*, cit., p. 45).

51 Cfr. JEAN-MICHEL RABATÉ, *Joyce upon the Void: the Genesis of Doubt*, New York, St. Martin's Press, 1991, pp. 1-10.

52 ALLEN THIER, *Fiction Refracts Science: Modernist Writers from Proust to Borges*, Columbia and London, University of Missouri Press, p. 196.

*Alle* = “tutti”), in un ordine dove tutto muta e cambia pur legandosi e collegandosi a qualcosa di tanto stabile quanto insensato come *gobblydumped turkery*, dumpinato glu-glucchino. Il *chaosmos*, «the ultimate portmanteau word»<sup>53</sup>, include un ordine certo ma vacillante, continuamente minato dall’instabilità e dalla caduta, simultaneo e totalizzante, garanzia e dubbio di esistenza e di realtà dell’universo e della vita umana al suo interno.

Si può così ricostruire l’intuizione che porta Joyce a sussumere in questa nuova, sintetica formula di leggibilità del mondo le grandi tendenze del pensiero occidentale, non estranee tuttavia ad ascendenze mitico-religiose di origine orientale<sup>54</sup>. Il *chaosmos* fonde, inoltre, due termini apparentemente antitetici e in genere posti in sequenza anche cronologica: il *caos*, concepito non tanto come disordine ma come archetipo teriomorfo, infero e notturno<sup>55</sup>, come «voragine» e «buco nero»<sup>56</sup>, come lo intendevano i Greci sulla scorta di Esiodo, altresì suscettibile dei più recenti sviluppi teorici che portano il termine verso le nozioni di *imprevedibile* e *complesso*; e il *kósmos*, ordine necessitante, configurazione dell’universo e, per antono-

---

53 *Ibidem*.

54 Tra gli altri, si vedano: ENRICO TERRINONI, *Occult Joyce: The Hidden in Ulysses*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009; LIDIA SZCZEPANIK, “*Sandhyas Sandhyas Sandhyas!*” *Indian Thought in Finnegans Wake*, in «*Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*», 9, 2014, pp. 303-310.

55 GILBERT DURAND, *Le strutture dell’immaginario. Introduzione all’archetipologia generale*, tr. it. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 1972, pp. 66 sgg. e 85 sgg.

56 Cfr. GLENN MOST, *Introduction*, in ID. (a cura di), *Hesiod. Theogony, Works and Days, Testimonia*, Cambridge Mass., Harvard University Press, “Loeb Classical Library”, 2006, pp. xi-lxxvi, p. xxxi; GIULIO GUIDORIZZI, *Teogonia e cosmogonia*, in ID., *Il mito greco*, vol. I, *Gli dèi*, Milano, Mondadori, 2009, p. 1168.

masia, universo stesso<sup>57</sup>. In Esiodo, e nel pensiero greco e in generale occidentale, il caos non viene soppresso ma rimane come *spazio di fondo*<sup>58</sup> e, si potrebbe aggiungere, come *rumore di fondo*, in qualche modo o da qualche parte nel cosmo, nelle profondità della Terra come Tifone, e conserva la sua energia abissale, ora soggetta a contenimento, come nell'ordine razionale di Zeus vincitore della furia primigenia dei titani, ora destinata ad aprirsi e a manifestarsi in imprevedibile forza di dissoluzione (e di ricreazione) nel divenire di tutte le cose, come se il caos primigenio contenesse l'alfa e l'omega, secondo quanto narra Borges nel racconto *L'aleph*<sup>59</sup>. Per la scienza contemporanea, analogamente, occorre «capire come sotto l'apparenza del *Cosmos* si nasconda il *Caos*»; e questa 'compresenza' (come nel concetto di *chaosmos* joyciano) vale, ad esempio, per il sistema «complesso e caotico» del Sole, «in cui è in atto uno scontro di forze titaniche [...] con un vincitore annunciato: la gravità»<sup>60</sup>.

Come nozione archetipica, il caos presenta però una componente paradossale: se l'archetipo, per definizione, è una forma primaria che si imprime sull'immaginario<sup>61</sup>, il caos primigenio diventa in se stesso simbolo di ciò che è inimmaginabile e, appunto, irrappresentabile, un vuoto di esistenza e di senso. Sant'Agostino, nel XII libro delle

---

57 Cfr. nota 8.

58 GUIDORIZZI, *Teogonia e cosmogonia*, cit., p. 1168.

59 JORGE LUIS BORGES, *L'aleph*, in ID., *L'aleph*, a cura di TOMMASO SCARANO, tr. it. di F. Tentori Montalto, Milano, Adelphi, 1998 [or. 1996], pp. 123-138.

60 GUIDO TONELLI, *Genesi. Il grande racconto delle origini*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 28.

61 Per la nozione di archetipo, mi riferisco alla definizione di Jung: CARL GUSTAV JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, tr. it. di E. Schanzer e A. Vitolo, Torino, Bollati Boringhieri, 1982; cfr. JOSEPH CAMPBELL, *Mitologia Creativa. Le maschere di Dio*, tr. it. di C. Lamparelli, Milano, Mondadori, 1992.

*Confessioni*, medita sul primo versetto della Bibbia che menziona le tenebre sopra l'abisso prima della creazione (Gen 1, 1-2), e domanda a Dio: «E cosa può esservi, nell'intero universo, di più prossimo alla totale assenza di forma che la terra e l'abisso?» (XII, IV, 4)<sup>62</sup>.

Da questo punto di vista, l'arduo tentativo di figurare lo stato informe primordiale e caotico può toccare il sublime, da intendersi sia come «grandioso», secondo lo Pseudo Longino, sia come «ineffabile» ed «estremo», secondo Lyotard<sup>63</sup>. Come il sublime, infatti, il caos muove dalla sfida impossibile di comunicare l'incomunicabile<sup>64</sup>. Caos primordiale e sublime finiscono così per incontrarsi: la condizione pre-fatica e ineffabile del caos, immensa nel mistero, collegata al vuoto e al nulla, al silenzio e al buio, è sublime a partire dalla definizione longiniana, ma lo diventa soprattutto nella riformulazione kantiana e romantica e nell'estetica modernista e contemporanea, connotate da forme di espressione artistica basate ora su ciò che trascende l'uomo nell'orrore, ora sulla sottrazione di ogni dato connotativo e comunicativo<sup>65</sup>.

Il ricorso al caos come archetipo culturale e intertestuale conduce dunque dal vuoto alle pur confuse ipotesi di figurazione della tenebra, dell'abisso e, al tempo stesso, alla ricerca di forme pre-razionali e pre-fatiche dotate di

---

62 AGOSTINO, *Confessioni*, XII, I, 1, pp. 7 sgg., a cura di J. Pépin e M. Simonetti, tr. di G. Chiarini, Milano, Mondadori, "Lorenzo Valla", 1996.

63 JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *Leçons sur l'Analytique du sublime: Kant, Critique de la faculté de juger*, Paris, Galilée, 1991.

64 Cfr. PIERO BOITANI, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 7-11.

65 Cfr. FEDERICO VERCELLONE, *Caos e morfogenesi nel romanticismo tedesco*, in ID., *Morfologie del moderno*, Genova, il melangolo, 2006 (1ª ed. 2002), pp. 61-72.

un'energia enorme, indispensabile all'esistenza stessa e fonte di enormi potenzialità espressive.

Joyce accentua la natura paradossale, individuale e universale, del caos («a dividual chaos, perilous, potent, common to allflesh, human only», *FW* 186.5) che, appartenendo alla realtà e all'umano, contribuisce a complicare la rappresentazione in relazione al suo contrario: l'irrapresentabile e l'oscuro. È l'intuizione di quello che in termini lacaniani viene definito il Reale quando entra in contatto con la Realtà. Caos è in Joyce il vuoto di esistenza e di senso che spiega l'uomo e l'universo partendo non dalla luce, ma dal buio; è l'ipotesi che l'origine sia nell'alfa, e nell'omega, ma anche nella loro dinamica circolarità<sup>66</sup>; è il deforme che si mescola al sublime, nell'esistenza e nella comunicazione; è il buco nero, la *voragine* di matrice esideica in cui precipitano il linguaggio e le forme di rappresentazione per farsi svuotamento, genere<sup>67</sup>, e successivamente rinnovato vigore, consistenza, rigenerazione.

È da ciò che nasce la necessità di collegare il caos al concetto forte di *kósmos*, che Eco associa al pensiero aristotelico-tomistico. Per Tommaso d'Aquino, «le génie de l'ordre» secondo Wébert<sup>68</sup>, la filosofia dell'universo coincide con la filosofia dell'ordine. Lo stesso termine latino *universus* implica una *reductio ad unum*, un principio

---

66 La tesi incontra da una parte la tradizione orientale (cfr. SZCZEPANIK, cit.) e, dall'altra, la scienza: si pensi agli studi di Roger Penrose sul modello cosmologico ciclico: ROGER PENROSE, *Dal Big Bang all'eternità. I cicli temporali che danno forma all'universo (Cycles of Time)*, tr. it. di D. Didero, Rizzoli, Milano, 2011.

67 Cfr. ANNALISA VOLPONE, *James Joyce: implosione ed esplosione del romanzo*, in *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA-ANNALISA VOLPONE, cit., pp. 213-233, pp. 227 sgg.

68 JOURDAIN WÉBERT, *St. Thomas d'Aquin : Le génie de l'ordre*, Paris, Denoël et Steele, 1934.

ordinatore che agisce nella natura<sup>69</sup>. In termini estetici, inoltre, il *kósmos* si traduce in quelli che Renato Barilli ha definito «contenitori» in cui raccogliere l'enorme «coacervo di dati» che caratterizza l'opera joyciana e, soprattutto, *Ulysses: integritas; consonantia*, che garantisce la coesione del *mythos* come intreccio; *claritas*, come rinnovato splendore e vividezza che risultano dalla ricomposizione dei frammenti, pur restando tali; la *quidditas*, carattere essenziale e sostanziale che può manifestarsi<sup>70</sup>.

Del resto, la compresenza di due principi conflittuali nell'organizzazione del mondo è prevista anche dalla filosofia platonica e neoplatonica. Il *Timeo* platonico pone alle origini dell'universo la coesistenza, mai del tutto risolta, tra due principi di ordine opposto: la necessità (*anánke*), connaturata alla materia primigenia bruta, e l'intelligenza (*nous*), che contraddistingue l'opera del demiurgo (*Ti.*, 48 a)<sup>71</sup>. «I Platonici» – scrive Marsilio Ficino in *Sopra lo amore* – «chiamano il Caos il Mondo senza forme e dicono il Mondo essere Caos di forme dipinto»; «in tutti lo Amore accompagna il Caos, e va innanzi al Mondo»<sup>72</sup>.

La definitiva trasformazione dell'archetipo *chaosmos* nato dalla fusione tra caos e cosmo risulta così, almeno in parte, decifrabile: la condensazione joyciana di riferimenti culturali nel campo di forze che ruota intorno al termine mostra infatti non soltanto la continuità tra i due termini,

---

69 «proprement “tourné tout entier [d'un seul élan] vers”», «tous ensemble» (ALFRED ERNOUT-ANTOINE MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1939 [4<sup>a</sup> ed. 1959], p. 748).

70 BARILLI, *James Joyce*, in Id., *La narrativa europea in età contemporanea*. Cechov, Joyce, Proust, Woolf, Musil, cit., pp. 71-141, pp. 88 sgg.

71 PLATONE, *Timeo*, a cura di Giuseppe Lozza, Milano, Mondadori, 1994, p. 61.

72 MARSILIO FICINO, *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*, Milano, SE, 1992, p. 21

ma anche il progressivo allentarsi di ogni discriminazione tra scienze e letterature, arti della narrazione e della rappresentazione, nella formazione – che sarà sempre più tipica del romanzo contemporaneo – di un'ampia e nuova metaforica condivisa, utile alla reciproca leggibilità<sup>73</sup>.

*Disegno, labirinto, caso: «Eumeo» e il cavallo di Beresford place*

Uno degli aspetti più importanti dei saggi di Rice consiste nell'aver individuato nel debito di Joyce verso la teoria del caos anche il concetto di *disegno*<sup>74</sup>, collegato – su più livelli – al vuoto, al non finito e all'imprevedibile, ma anche al rapporto tra ordine e disordine: schizzo o addirittura scarabocchio, ritratto, «reticolato»<sup>75</sup>, geroglifico, esito di

---

73 Cfr. GILLIAN BEER, *Open Fields: Science in Cultural Encounter*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

74 RICE, "Ulysses", *Chaos, and Complexity*, pp. 3 sgg. Per il concetto generale di disegno nell'estetica del XIX secolo, cfr. PIERA G. TORDELLA, *Filosofia del disegno. Nodi critici e luoghi letterari nel primo Ottocento europeo (Germania, Inghilterra, Francia)*, Pisa-Roma, Serra, 2020. Qui la riflessione teorica, a partire da Jonathan Richardson e dalla *line of beauty* di William Hogarth come *wave line*, mette in luce le potenzialità iconiche ed espressive del disegno come schizzo e non finito, intuizione rivelatrice dell'immediatezza pre-linguistica e pre-rappresentativa. La studiosa si sofferma inoltre sullo sviluppo moderno di un tipo di paesaggio che «pone al centro il concetto di macchia in un conscio o invece inconsapevole recupero della lettura leonardiana come entità amorfa, veicolo e ragione di suggestioni immaginifiche» (*Ivi*, p. 15). Il rapporto tra Hogarth e la nozione di caos figurato è peraltro ampiamente esplorato in MEISEL, *Chaos Imagined. Literature, Art, Science*, cit. (pp. 24 sgg. e 305 sgg.).

75 JAMES JOYCE, *Stephen Hero*, tr. it. di Carlo Linati, Milano-Verona, Mondadori, 1950, p. 95. Cfr. ECO, *Le poetiche di Joyce*, cit., p. 49.

impressione e cancellazione *in progress*, traccia incompiuta di ogni forma del destino in cui simbolicamente si manifestino o si incontrino le trappole degli dèi (come per Edipo e, in certi casi, per l'Ulisse omerico), le prove di autodeterminazione dell'*Everyman*<sup>76</sup> (lo stesso Ulisse, e qualunque personaggio che sia dotato di libero arbitrio) e, in termini più moderni, tutto quanto sfugga alle leggi e ai modelli della fisica che descrivano delle costanti. È il caso come anagramma di *caos*.

Come archetipo rappresentativo e interpretativo al tempo stesso, di una realtà che va aggrovigliandosi nella sua complessità, il caos trova già una significativa concretizzazione ed espressione visiva nelle linee che Tristram Shandy<sup>77</sup> traccia nel capitolo XL del romanzo di Laurence Sterne, scritto tra il 1759 e il 1767.

Come si è detto a proposito del riferimento alla Babele in *Finnegans Wake*, inoltre, rientra in questo processo il linguaggio, che subisce un'opera di continua consunzione e rigenerazione nel contatto simbolico con il vuoto, con l'abisso e, al tempo stesso, con l'energia primigenia, fondamentale per quella reinvenzione joyciana della parola e della narrazione su cui si sono ampiamente misurate sia la critica sia la narrativa successiva. Una parola ora splendente di illuminazione e di vero<sup>78</sup>, virgiliana e vichiana (e jousiana<sup>79</sup>) ora oscura, ma fittamente abitata da significato come il quadro che Ismaele vede alla locanda del Baleniere

---

76 Cfr. GIORGIO MELCHIORI, *L'epifania di Ognuno: fabula, storia, linguaggio*, in ID., *Introduzione a J. Joyce, Finnegans Wake H.C.E.*, Milano, Mondadori, 1982, pp. IX-LIII, pp. XIV sgg. Cfr. MACKEY, *Chaos Theory and James Joyce's Everyman*, cit.

77 È lo stesso Joyce che allude a Sterne in una lettera del 1923 a Eugène Jolas, riflettendo sulle prime fasi di elaborazione della *Finnegans Wake* (*Ivi*, p. XI).

78 Cfr. MARENCO VAGLIO, *James Joyce*, cit., p. 133.

79 Cfr. *supra* e nota 33.

in *Moby Dick*, misteriosa e densa di storia e umanità come un geroglifico da lasciare indecifrato<sup>80</sup>.

La complessa nozione di disegno e di destino, che si articola a livello linguistico, culturale e intertestuale, e diffusamente simbolica, trova ulteriore applicazione nella sua aderenza spaziale, che esprime quella che Carla Marengo Vaglio ha definito la «scrittura come scienza del luogo»<sup>81</sup>. Per le strade di Dublino, il caos si disegna – «disegno di intricatezza»<sup>82</sup> – come mappa, labirinto, dedalo, secondo il destino figurato e incarnato dal personaggio di Stephen Dedalus fin dal *Portrait*. Si compone inoltre come *meandertale* (*FW* 18.22), altra parola mai scritta prima in cui il meandro, inteso altresì come fiume – allusivamente, anche il *riverrun* con cui comincia *Finnegans Wake* – e ornamento architettonico composto di forme intrecciate e sovrapposte, risulta agglomerato con il racconto e con l'uomo (delle origini: Neanderthal), in una nuova entità, «puzzle narrativo»<sup>83</sup> e oscuro congegno organico.

Se il disegno è segno grafico del caos e, al tempo stesso, con Deleuze e Guattari (cfr. *supra*), del tentativo di tracciare un piano, un ordine su di esso, negli appunti di *Lezioni di letteratura* Vladimir Nabokov, come per chiarirsi le idee, realizza un vero e proprio disegno (fig. 1) ripercorrendo l'itinerario di Stephen Dedalus e Leopold Bloom

80 FRANCO MORETTI, «*Ulisse*» e il Novecento, cit.

81 MARENGO VAGLIO, «*La scrittura come scienza del luogo*», in EAD., *James Joyce*, cit., pp. 131-186. Cfr. EAD., *Mapping the Unknown, Charting the Immarginable, Fathoming the Void: Space, Exploration and Cartography in Finnegans Wake*, cit.; JON HEGGLUND, *Ulysses and the Rhetoric of Cartography*, in «*Twentieth Century Literature*», 49, 2, 2003, pp. 164-192

82 MARENGO VAGLIO, *James Joyce*, cit., p. 134.

83 STEFANO BARTEZZAGHI, *L'uomo di meandertale*, «doppiozero», 24 gennaio 2017.

lungo la città di Dublino<sup>84</sup>, in *Ulysses*, che è stato anche letto come la mappa utile a ricostruire la capitale irlandese se andasse distrutto<sup>85</sup>. È in quella stilizzazione spaziale apparentemente caotica che si incontrano, secondo Nabokov, le linee del «passato irrimediabile», del «presente tragico e assurdo» e del «futuro patetico» che costituiscono i motivi principali del libro e riconfigurano il senso umano e narrativo del destino – caso come caos o, meglio, come *chaosmos* – che si esemplifica nella vicenda, occasionale ed esemplare al tempo stesso, di Bloom<sup>86</sup>.

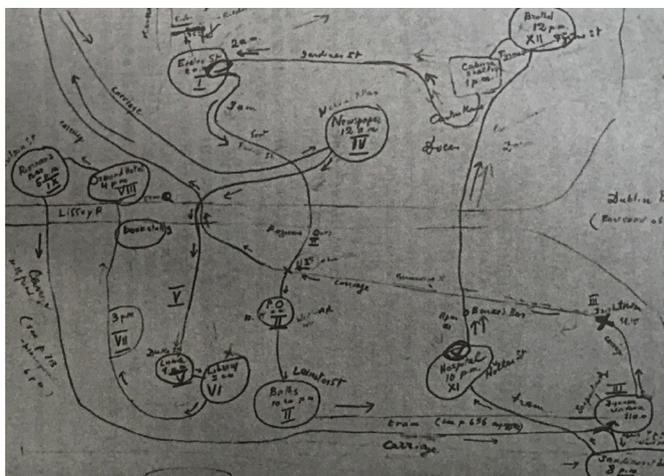


Fig. 1 - Gli itinerari di Bloom e Stephen nella seconda parte dell'*Ulisse* disegnati da Nabokov<sup>87</sup>.

84 VLADIMIR NABOKOV, *James Joyce (1882-1941). Ulisse (1922)*, in *Lezioni di letteratura*, a cura di FREDSON BOWERS, tr. it. di F. Pece, Milano, Adelphi, 1980 (2018), pp. 395-506.

85 *Ivi*, pp. 399-400.

86 *Ibidem*.

87 NABOKOV, *James Joyce (1882-1941). Ulisse (1922)*, p. 417.

Nel *disegno* di *Ulysses*, inoltre, c'è un episodio particolarmente significativo di come il caos rappresenti una struttura di rappresentazione e di interpretazione della *complessità*, capace di intaccare il determinismo e la razionalità da cui sorge senza distruggerle (proprio in virtù del legame implicito con il *kósmos*): si tratta del XVI, «Eumeo», che si sviluppa tra naufragi metaforici, incontri e approdi<sup>88</sup>. In esso questa nozione ampia di caos contribuisce anche, come si anticipava, alla complicazione del concetto di *caso*, che collega quelli che in termini aristotelici sono l'*ethos* (come carattere del personaggio), il *mythos* (come intreccio) e la dimensione accidentale degli eventi.

«Eumeo» appartiene a quella parte del romanzo intitolata *Nostos*: il ritorno, con la fine del viaggio e l'approdo simbolico (o allegorico?) a Itaca. Bloom e Dedalus sono nei pressi della Dogana, vicino al Butt Bridge, e si dirigono lungo Amiens street, proseguendo a piedi lungo il fiume. Dapprima Stephen riconosce da distante Gumley, un guardiano di cantiere ex amico del padre, ma evita l'incontro. Non può invece evitare di incontrare John Corley, che gli chiede un aiuto in denaro. Dopo essersi imbattuti in un gruppo di italiani scurrili, alterati e bestemmiatori, poi, i due «nottambuli» si fermano presso il locale di Fitzharris «l'invincibile»<sup>89</sup>, detto Scorticapre (*Skin-the-goat*), dove ascoltano le avventure inventate e inverosimili di D. B.

---

88 Cfr. EVELYN N. McLAIN, "Alle Schiffe Brücken": *Joyce's Ulysses Resolved*, cit. Cfr. CARLA MARENGO VAGLIO, *Joyce and Metafiction: The Case of «Eumaeus»*, in *International Perspectives on James Joyce*, a cura di GOTLIEB GAISER, Troy-New York, The Whitston Publishing Company, pp. 68-87.

89 JAMES JOYCE, *Ulisse*, tr. it. di G. De Angelis, con Intr. e cura di GIORGIO MELCHIORI, Milano, Mondadori, coll. "I Meridiani", 1960 (13<sup>a</sup> ed. 2008), pp. 819 e sgg. (JAMES JOYCE, *Ulysses*, a cura di WALTER GABLER-WOLFHARD STEPPE-CLAUS MELCHIOR, New York-London, Vintage Books, "The Gabler Edition", 1986, 16.324, pp. 508 e sgg.).

Murphy, un ubriacone che si presenta come marinaio giramondo, quasi parodia dell'Ulisse mentitore di se stesso presso Eumeo.

Infine, anticipato e intervallato da una conversazione musicale, l'ultimo incontro sembra quello meno importante, mentre merita a mio avviso una lettura più attenta. Stephen e Leopold si avviano a braccetto passando attraverso Beresford place e cominciano a parlare di musica, immediatamente interrotti da un cavallo trainante una scopatrice che pulisce le strade, spazzando rumorosamente un lungo cumulo di detriti («brushing a long swathe of mire up»)<sup>90</sup>. Nel suo movimento inconsulto, rumoroso e imprevedibile («Le nostre vite sono in pericolo stanotte», dice Bloom a Stephen. «Attenzione al rullo compressore»: «Our lives are in peril tonight. Beware of the streamroller»<sup>91</sup>), il cavallo li blocca e suggerisce a Leopold «riflessioni di circostanza» («timely reflections»)<sup>92</sup> sull'animale e sugli animali del creato, e sulla apparente distanza tra cavallo e cavaliere: da una parte il cavallo, «palesamente un quadrupedante, uno squotiterga, un chiappenere, un dondolacoda, un ciondolatesta» («palpably it was a fourwalker, a hipshaker, a blackbuttockker, a taildangler, a headhanger»<sup>93</sup>); dall'altra «il suo signore e creatore [...] appollaiato lassù a pensare ai casi suoi» («the lord of his creation sat on the perch, busy with his thought»<sup>94</sup>). Trasformato e ricreato, nel monologo interiore di Bloom che interrompe il dialogo con Stephen, attraverso il tentativo di una corrispondenza tra anatomia corporale e linguistica, il cavallo occupa lo spazio dell'irrazionale, del caotico, che sembra non appartenere al *lord of his creation*, il vetturino impegnato a pensare ai casi suoi. L'ironia del testo, tuttavia, ci

90 *Ivi*, p. 879 (JOYCE, *Ulysses*, 16.1772, cit., p. 540).

91 *Ibidem* (16.1780, *Ibidem*).

92 *Ivi*, p. 880 (JOYCE, *Ulysses*, 16.1797, cit., p. 541).

93 *Ibidem* (16.1784-85, *Ibidem*).

94 *Ibidem* (16.1785-86, *Ibidem*).

conduce a vedere impliciti collegamenti simbolici tra i due esseri viventi, l'uno in qualche modo raziocinante (ma è proprio al raziocinio che la *funzione caos*, nel romanzo, pone continue e pressanti domande, intaccandolo a livello della *doxa*: si pensi soltanto alla forma, dialogica e talvolta 'inquisitoria', di «Itaca»), e l'altro irriflessivo<sup>95</sup>, dai movimenti causali e imprevedibili, e tanto più quando successivamente è colto nell'atto di defecare per la strada, ulteriore segno di distinzione rispetto a qualsiasi uomo, a meno che non si tratti di un folle. L'implicito legame tra i due, negato – e doppiamente affermato – attraverso il procedimento ironico che li distingue, risulta appunto un'ulteriore intrusione del caotico nel sistema razionale umano, nell'*ethos* che orienta il pensiero e da esso è plasmato.

La rappresentazione del cavallo e del cavaliere, infatti, assume nel contesto e nelle pieghe dell'intertestualità un significato più ampio. Oltre alla sua storia culturale e simbolica, che collega il mito platonico della biga alata costruito nel *Fedro* di Platone (*Phdr.*, 246a sgg.) per figurare l'anima tra ragione e passioni, tra slanci verso la luce ed endemica oscurità, al ritratto manzoniano di fra' Cristoforo, per i contemporanei la relazione tra cavallo e cavaliere rimanda anche al «noto principio di Itzig, cavaliere della domenica», così come Freud lo ricorda nella lettera a Fliess del 7 luglio 1898 («*Itzig, dove vai?*» «*Non chiederlo a me, chiedilo al cavallo*»). Esso serve a spiegare lo smarrimento teorico e il rischio di errore, dovuto alla frequentazione dell'inconscio, nella stesura del saggio *L'interpretazione dei sogni*. «Ogni volta che iniziavo un paragrafo», scrive Freud a Fliess, «non sapevo

---

95 «Era proprio un gran giuggiolone di cavallo nervoso, senza un so pensiero al mondo», *Ibidem* («He was just a big foolish nervous noody kind of a horse, without a second care in the world», 16.1789-90, *Ibidem*). Si confronti con quanto detto sopra a proposito del cavaliere.

come l'avrei terminato»<sup>96</sup>. Ma non è soltanto alla propria situazione personale che si riferisce Freud; come spiega Brown, il filosofo allude al desiderio inconscio, e al suo trattamento nella *Psicopatologia della vita quotidiana*; «ostinato e inarrestabile», esso agisce su ogni attività umana, esercitando «una pressione continua», e generando una risposta involontaria nell'articolazione del linguaggio quale riflesso di una «produzione mentale non espressa», e dove trovano espressione parole dotate di inflessioni apparentemente «accidentali» ed errori come i lapsus<sup>97</sup>.

Dopo le meditazioni di Bloom sul cavallo, i due personaggi riprendono la conversazione a tema musicale, e Stephen, dalla bella voce di tenore, canta anche alcune arie, *Youth here has End* di Jans Pieter Sweelinck, e una canzone tedesca sul mare e sulle sirene, «dolci assassine di uomini» («sweet murderers of men»<sup>98</sup>), di Johannes Jeep, che fanno sognare Bloom, sempre in termini ironici, sul glorioso futuro del suo giovane accompagnatore e pseudo-figlio. Ma il cavallo non esce di scena, «Il cavallo proprio in quel momento»: è il brusco inizio, sintatticamente monco, del paragrafo che riporta l'attenzione sull'animale, *The horse was just then...*<sup>99</sup>, per tornare ai pensieri di Bloom che culminano con un un *pun*, uno dei suoi speciali giochi di parole. Una nuova interruzione, un evento del tutto irrilevante e casuale (poco dopo definito *contretemps*) che

---

96 SIGMUND FREUD, *Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1904*, a cura di JEFFREY M. MASSON, tr. it. di Maria Anna Massimello, Torino, Bollati Boringhieri, 1986, p. 357.

97 Cfr. MALCOLM BOWIE, *Freud, Proust e Lacan. La teoria come finzione*, tr. it. di M. Spinella, Bari, Dedalo, 1992, p. 135. Cfr. LAVAGETTO, *Sulle tracce di Itzig*, in *Freud la letteratura e altro*, cit., pp. 61-114.

98 JOYCE, *Ulisse*, cit., pp. 880-881 (JOYCE, *Ulysses*, 16.1813, cit., pp. 541-542).

99 *Ivi*, p. 883 (JOYCE, *Ulysses*, 16.1866, cit., p. 542).

assume però, qui e nella tradizione del romanzo, un'inso-  
lita centralità, solo parzialmente stridente:

Il cavallo non sapendo più dove batter la testa, per così dire, si fermò e, sollevando il superbo pennacchio della coda, volle aggiungere il suo obolo lasciando cadere al suolo, che la scopatrice avrebbe presto ripulito e messo a nuovo, tre stronzi globosi e fumanti. Lentamente, tre volte una dopo l'altra, giù dal grosso deretano venne scacazzando. E umanamente il suo conducente attese finché lui (o lei) avesse finito, paziente nel suo carro falcato<sup>100</sup>.

La mescolanza tra gli intermezzi musicali e la focalizzazione sull'animale, colto nelle sue funzioni fisiologiche e descritto accostando lo stile elevato e il linguaggio scatologico, enfatizza il quadro conclusivo di questo episodio, un pre-ritorno a Itaca che mette apparentemente fine alle peregrinazioni e agli errori (il *bad trip* di Circe, ad esempio) di Leopold e Stephen, ma che in realtà rappresenta il culmine e la sintesi di molti dei suoi (pressoché infiniti) significati. Uno di questi è proprio quello che segna il rapporto tra l'*ethos* del personaggio e il *caos* che si fa *caso*, nel momento dell'*incontro* – imprevisto come tutti gli altri nel romanzo, del resto, ma qui, in quanto incontro con un animale, più esplicitamente legato a un'idea di imprevedibilità generale, di instabilità e di irrazionalità che investe i personaggi, confermando quanto osserva Luperini in

---

100 *Ibidem* («The horse, having reached the end of his tether, so to speak, halted, and, rearing high a proud feathering tail, added his quota by letting fall on the floor, which the brush would soon brush up and polish, three smoking globes of turds. Slowly, three times, one after another, from a full crupper, he mired. And humanely his driver waited till he (or she) had ended, patient in his scythed car», JOYCE, *Ulysses*, 16.1874-1879, cit., p. 543).

*L'incontro e il caso*: «Privo di un quadro di riferimento complessivo, l'uomo moderno, e quello modernista in specie, appare sempre meno capace di determinare il proprio destino e sempre più dipendente da pulsioni inconscie e dal potere del caso»<sup>101</sup>.

L'ultima scena dell'episodio potremmo immaginarla a suon di musica, sui toni del finale della ballata cantata da Stephen, *Und alle Schiffe brücken*<sup>102</sup>. Ma è una musica tristemente comica, cinematografica e chapliniana, che accompagna «le due figure [...] nere» di Dedalus e Bloom, «una pingue l'altra esile» («both black - one full, one lean»<sup>103</sup>) come Don Chisciotte e Sancio Panza<sup>104</sup>, mentre si allontanano verso Gardiner street sotto gli occhi del vetturino/cavaliere, facendosi largo tra il «lago di lordura» («stepping over a strand of mire»<sup>105</sup>) e continuando a mescolare, dialogando, gli argomenti più diversi del loro insolito *tête à tête*.

Dove vanno? Non si sa. Torneranno a casa? Chiedetelo al cavallo. L'istantanea, o *epifania*, conclusiva enfatizza così l'inevitabile convivenza non tanto di caos e di ordine, quanto di strutture – fenomeniche, umane, narrative,

---

101 ROMANO LUPERINI, *Introduzione. L'incontro e la trama*, in ID., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma, Laterza, 2007, pp. 3-36, p. 11.

102 Si veda l'interpretazione di McLAIN, "Alle Schiffe Brücken": *Joyce's Ulysses Resolved*, cit.

103 JOYCE, *Ulisse*, cit., pp. 884 (JOYCE, *Ulysses*, 16.1886-87, cit., p. 543).

104 Si vedano le considerazioni teoriche iniziali di STEFANO BRUGNOLO, *Strane coppie: antagonismo e parodia dell'uomo qualunque*, Bologna, il Mulino, 2013.

105 JOYCE, *Ulisse*, cit., pp. 880-881 (JOYCE, *Ulysses*, 16.1882, cit., pp. 541-542).

visive – caotiche e razionali di cui si prende atto come caratterizzanti la fisionomia del contemporaneo<sup>106</sup>.

*Lo specchio rotto della rappresentazione e il chaosmos come archetipo di leggibilità del mondo contemporaneo*

Nella sua particolare forma di romanzo-saggio, *Elizabeth Costello* di John M. Coetzee si apre con la lezione uno, intitolata *Il realismo*. La scrittrice *agée* che dà il titolo al libro, nella quale l'autore ama proiettare la propria maschera fittizia, tratta l'argomento partendo dal racconto di Kafka «in cui una scimmia, agghindata per l'occasione, tiene una conferenza a un'associazione di eruditi»<sup>107</sup>. L'orizzonte narrativo, ovviamente non realistico, è comunque dubbio: chi parla è una scimmia o un essere umano travestito da animale? Il pubblico è composto da uomini e donne o da scimmie addestrate? La risposta è che non sappiamo e non sapremo mai, con certezza, che cosa succeda in quel racconto. E il motivo dipende dall'inaffidabilità dell'autore, tipica già di Conrad e di Svevo, e dall'accentuarsi dell'opacità del testo, con la rottura dell'illusione di realtà nella pagina scritta e nel rapporto tra autore e lettore. «C'è stato un tempo in cui credevamo di saperlo», continua Coetzee:

Credevamo che quando il testo diceva: «Sul tavolo c'era un bicchiere d'acqua», ci fosse davvero un tavolo e sopra il tavolo un bicchiere d'acqua, e ci bastava guardare nello specchio di parole del testo per vederli.

---

106 Rimando ancora alle osservazioni di EDGAR MORIN, *Il cinema. Un'arte della complessità*, cit.

107 JOHN M. COETZEE, *Elizabeth Costello*, tr. it. di M. Baiocchi, Torino, Einaudi, 2004, p. 22 («an ape, dressed up for the occasion, makes a speech to a learned society»), JOHN M. COETZEE, *Elizabeth Costello*, London, Secker & Warburg, 2003, p. 18).

Ma tutto questo è finito. Lo specchio di parole si è infranto, irreparabilmente, a quanto pare<sup>108</sup>.

Coetzee individua in Kafka (ma nondimeno in Joyce<sup>109</sup>) il momento simbolico della rottura dell'illusione referenziale e mimetica tradizionale, che diventa teoricamente impraticabile a meno che al mimetismo non si accompagni una forza uguale e contraria capace di significare l'infrangimento stesso del rapporto di corrispondenza tra parola e cosa. In Joyce, su diverse premesse rispetto a Kafka, l'atto mimetico si complica enormemente fino a farsi paradossale, provocando fenomeni di «implosione ed esplosione del romanzo»<sup>110</sup>. Del resto, l'idea di *crisi del romanzo* comincia a farsi pressante a partire dal modernismo<sup>111</sup>, per attribuirsi più nello specifico al postmoderno e ai suoi tentativi ibridi di adattamento alla realtà, all'immaginario polimorfico del presente. Un romanzo è ancora possibile? – si domanda Philippe Forest nel saggio *Le roman, le réel. Un roman est-il encore possible?*<sup>112</sup>: «il possibile del

---

108 *Ivi*, p. 23 («There used to be a time when we knew. We used to believe that when the text said, “On the table stood a glass of water”, there was indeed a table, and a glass of water on it, and we had only to look in the word-mirror of the text to see them», COETZEE, *Elizabeth Costello*, cit., p. 19).

109 Nella finzione, Elizabeth Costello è diventata scrittrice famosa per il romanzo *The House of Eccles Street*, ispirato alla via dove risiedono Molly e Leopold Bloom, l'una «chiusa dentro», l'altro «chiuso fuori»: un «mito comico, cui Joyce ed io», spiega, «abbiamo voluto rendere omaggio» (*Ivi*, pp. 18-19).

110 Cfr. VOLPONE, *James Joyce: implosione ed esplosione del romanzo*, cit.

111 GREGORY CASTLE (a cura di), *A History of the Modernist Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

112 PHILIPPE FOREST, *Le roman, le réel. Un roman est-il encore possible?*, Saint Sébastien-sur-Loire, Pleins Feux, 1999, tr. it. di G. Bosco, *Il romanzo, il reale. Un romanzo è ancora possibile?*, Milano, Rizzoli, 2003.

romanzo non si concepisce senza l'impossibile del reale»<sup>113</sup>. All'antimimetismo contemporaneo, che non esclude forme iperrealistiche, tende peraltro a corrispondere una vocazione irresistibile alla totalità, alla rappresentazione totalizzante, già sottesa a un'opera come *Faust* di Goethe, ed evidente proprio a partire da Joyce, nell'impianto estetico della sua opera solo «apparentemente babelica»<sup>114</sup>, «libro-ripostiglio o campionario», come Montale definiva i *Dubliners*<sup>115</sup>. Se per Lukács il romanzo contemporaneo segna la fine della «totalità organica» propria dell'epica, la sua disgregazione non esclude la volontà totalizzante e la realizzazione di una sorta di *totalità dis-organica*.

Il problema della mimesi, e del suo rapporto con la forma romanzo, si sviluppa inoltre sul piano storico ed etico, ed è centrale. La domanda sulla liceità della rappresentazione, infatti, diventa più urgente dopo l'affermazione di Adorno sull'impossibilità di scrivere poesia dopo la Shoah<sup>116</sup>, benché il filosofo riveda la propria posizione nel 1962, rivendicando «il bisogno di un'arte» per il mondo sopravvissuto alla Shoah, di una poesia da intendersi come «storiografia sbigottita del mondo stesso»<sup>117</sup>. In qualche modo, in questo *Ulysses* rappresenta un esempio davvero mirabile, se è vero quanto sosteneva T. S. Eliot nel saggio sul metodo mitico, *Ulysses, Order, and Myth*, secondo cui

---

113 *Ivi*, it., p. 19.

114 MARENGO VAGLIO, *James Joyce*, p. 135.

115 EUGENIO MONTALE, «*Dubliners*» di *James Joyce*, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, 2 t., I, pp.143-149, p. 149.

116 THEODOR W. ADORNO, *Critica della cultura e società*, in ID., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, a cura di STEFANO PETRUCCIANI, Torino, Einaudi, 1972, p. 22: «Scrivere una poesia dopo Auschwitz è barbaro e ciò avvelena anche la consapevolezza del perché è diventato impossibile scrivere oggi poesie».

117 THEODOR W. ADORNO, *Jene zwanziger Jahre*, in «*Merkur*», XVI (1962), pp. 45-51.

Joyce era riuscito ad esercitare «a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history» (177)<sup>118</sup>.

È in questo contesto di narrazione della Storia che il caos, joyciano e non, torna a imporsi in una duplice forma: simbolo (e archetipo simbolico e tragico del vuoto e del nulla, prematerico e preumano, ma anche postumano) e segno grafico, disegno, ovvero «non-disegno, il non-disegnabile, cioè il male di una vita “disorganica e priva di fini”, il caso»<sup>119</sup>, come ha scritto Giorgio Ficara a proposito di Gadda lettore di Manzoni, citando le sue stesse parole. Così Primo Levi ricorre spesso al caos come simbolo della perversione dell'universo in forma di Storia. In *Il brutto potere*, ad esempio, dove è riproposto il disincanto dell'uomo del sottosuolo dostoeskiano, scrive che «se non l'universo, almeno questo pianeta è retto da una forza, non invincibile ma perversa, che preferisce il disordine all'ordine, il miscuglio alla purezza, il groviglio al parallelismo, la ruggine al ferro, il mucchio al muro e la stupidità alla ragione»<sup>120</sup>.

Al principio di dissoluzione, figurato dal caos, che incombe sul mondo contemporaneo e minaccia di distruggere la realtà e la rappresentazione, continua tuttavia a corrispondere, sul piano linguistico, simbolico e strutturale, una forza uguale e contraria che garantisce, seppure in forme instabili o paradossali (è il caso di Moresco, in *Canti del*

---

118 THOMAS STEARNS ELIOT, *Ulysses, Order and Myth*, in *Selected Prose of T. S. Eliot*, a cura di FRANK KERMODE, New York, Harcourt Brace, 1975, p. 177.

119 GIORGIO FICARA, *Apologia gaddiana*, in ID., *Stile Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 91-96, p. 93.

120 PRIMO LEVI, *Il brutto potere*, in ID., *Pagine sparse 1947-1987* (in Primo Levi. *Opere complete*, 2 voll., II, a cura di MARCO BELPOLITI, Torino, Einaudi, 2016, pp.1552-1555: p. 1552).

*caos*<sup>121</sup>), il rapporto tra parola e cosa o, meglio, l'illuminazione della cosa ad opera della parola, come era proprio dell'estetica joyciana<sup>122</sup>. Se la teoria scientifica contemporanea, in maniera meno tragicamente predeterminata, associa il caos all'imprevedibile e al complesso, l'*epifania* figura in esso come «mimesi dell'istante»<sup>123</sup>, *occasione*, in senso montaliano, l'«istante d'eccezione» atteso e inteso come possibilità improvvisa, offerta dall'esistenza e dalla parola, di un recupero di una miracolosa pienezza, segnata da una «temporalità contraddittoria, che oscilla continuamente tra l'accelerazione precipitosa e il ciclico alternarsi di ore e giorni»<sup>124</sup>.

---

121 Si pensi alla riformulazione della classica invocazione alla Musa: «Dammi, o Musa, le forze cieche, indistinte, per andare avanti in questa poltiglia increata, spalanca di fronte a me i tuoi specchi, accogliami nel tuo sbrego oceanico cieco, nella tua polpa molle piena di bagliori!» (ANTONIO MORESCO, *Canti del caos. Giochi dell'eternità*, Milano, Mondadori, 2018 [1a ed. 2009], p. 407-408). L'ognuno protagonista e scrittore di questa epica romanzesca del caos non è il Faust di Goethe, né il Satana del Paradiso Perduto; assomiglia di più al Lucifero dantesco conficcato nella Burella dell'Inferno, che si getta in un nulla simile a un nuovo Caos: «Mi espanderò in questi spazi pieni di comicità, disperazione, delicatezza e disprezzo. Entrerò nelle latrine di questo tempio scoppiato, con la mia solitudine, con la mia fiamma. E tenderò e scardinerò queste strutture in fuga totale verso non di sa dove. Le sue linee curve, i suoi piani, le sue sfere. Mentre tutto, da ogni parte, se ne stanno fermi su un piano che non esiste, su un filo che non esiste». [...] (*Ivi*, p. 20).

122 Cfr. *supra*.

123 VOLPONE, *James Joyce: implosione ed esplosione del romanzo*, cit., p. 224.

124 TIZIANA DE ROGATIS, *Montale e l'epifania. Commento e interpretazione di Sotto la pioggia, Punta del Mesco, Notizie dall'Amiata*, in «Allegoria», 82, 32, 2020, pp. 7-23. Cfr. ANTONELLA AMATO, *Montale, Joyce e l'incontro con la modernità*, in «Moderna», XV, 1, 2013, pp. 61-87.

Il disegno non può cancellarsi del tutto né distruggersi ma semmai intricarsi, aggrovigliarsi come il gomitolo gaddiano quale metafora della rinnovata «categoria di causa»<sup>125</sup>; o scompaginarsi, come simboleggia la gobba di Oskar Matzerath in *Il tamburo di latta*, che diventa oggetto di riproduzione artistica durante la paradossale esperienza del personaggio come modello per l'Accademia di Belle Arti di Danzica<sup>126</sup>, ma che non riesce ad essere tradotta in «un'immagine valida»<sup>127</sup>, se non attraverso una riproduzione carnevalesca e surreale<sup>128</sup>. Le sue linee sproporzionate si sottraggono alla mimesi in scala, refrattarie allo spazio del foglio e alle possibilità della rappresentazione, ma pur sempre tracciate. È analoga, in Gadda, la «consapevolezza della varietà e della deformabilità della tecnica rappresentatrice e dei suoi strumenti», come ha scritto Roscioni in *La disarmonia prestabilita*<sup>129</sup>.

In questa autocritica, parzialmente antiumanistica tendenza contemporanea alla dissolvenza o alla distruzione, c'è quindi un ricorso all'ordine, al *kósmos*, che agisce per garantire e plasmare la morfologia del contemporaneo, un'idea di forma quale esito di una narrazione o rappresentazione, perlopiù totalizzante e perciò utopica. È in questo senso che si può applicare ad essa il concetto universale del *chaosmos* (*place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected...*; cfr. *supra*), archetipo concettuale e

---

125 CARLO EMILIO GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, a cura di GIORGIO PINOTTI, DANTE ISELLA, RAFFAELLA RODONDI, Milano, Garzanti, 1989, p. 16.

126 GÜNTER GRASS, *Il tamburo di latta*, tr. it. L. Secci, Milano, Feltrinelli, 2002 (1ª ed. 1962), p. 461.

127 *Ivi*, p. 462.

128 *Ivi*, p. 470.

129 GIAN CARLO ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1969 (cfr. il cap. *Che cosa è un generale*, pp. 101-126, p. 101).

visivo capace di tenere vivo e creativo il conflitto tra ordine e disordine, nella loro reciproca contraddittorietà (ancora Roscioni distingue, in Gadda, un «disordine subíto, negativo», e un disordine «vitale, dialettico», e tra «il groviglio prodotto dall'incapacità e dal caso, e il groviglio "organato", il "groviglio conoscitivo", tra il pasticcio delle parole senza senso della conversazione borghese e il corrosivo, "utile" pasticcio della maccheronea»<sup>130</sup>). Si consideri anche un'opera come *L'Adalgisa*, che ha per sottotitolo *Disegni milanesi*, «album di straordinari disegni sciolti»: così l'ha definita Dante Isella<sup>131</sup>. Non è un caso che uno degli spazi più interessanti del libro sia il Circolo Filologico, che ricorda la Biblioteca di *Ulysses* in «Scilla e Cariddi». Qui «strumento di classificazione, quindi di ordine», come ha osservato Mauro Bersani, è lo schedario, «ma diventa la dimostrazione della confusione del mondo»; perché il disordine «più lo vuoi imbrigliare, disciplinare, organizzare e più esplode, vero male dell'universo e infinito oggetto di fascino»<sup>132</sup>.

Tra gli autori italiani contemporanei, Gadda è senz'altro l'autore che meglio interpreta il senso joyciano del *chaosmos*, sul piano concettuale e simbolico, ma anche nella ricerca di una rigenerazione del linguaggio a partire dall'affondo nel caos stesso, pre-fatico e pre-rappresentativo, come Meneghello<sup>133</sup> e il Sanguineti di *Laborintus*

---

130 ROSCIONI, *Il groviglio conoscitivo*, *Ivi*, pp. 82-100, p. 100.

131 *Ibidem*.

132 MAURO BERSANI, *Milano vista da Firenze*, in *Id.*, *Gadda*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 75-88, p. 83.

133 Cfr. CARLA MARENGO VAGLIO, «Crolla!... la parola nuova era l'evento stesso». *Parole come eventi nell'opera di Meneghello*, in *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, a cura di GIUSEPPE BARBIERI e FRANCESCA CAPUTO, Vicenza, Terra Ferma, 2005, pp. 33-44.

in particolare<sup>134</sup>, a cui non si può non aggiungere Gianni Celati, laureato a Bologna con il glottologo Luigi Heilmann e Carlo Izzo su *Ulysses* e sulla «stralingua», riprodotta nella recente traduzione per Einaudi<sup>135</sup>.

Ma è il romanzo contemporaneo americano il più ricettivo nell'assorbire «i linguaggi liquidi dell'*Ulisse*»<sup>136</sup> e, al tempo stesso, la sua vocazione totalizzante. In *Il romanzo massimalista*, Stefano Ercolino esamina la *funzione-caos* e la *funzione-cosmos* come elementi capaci di generare una «dialettica interna» in opere dalla tendenza totalizzante, «massimizzante e ipertrofica»<sup>137</sup> come, nello specifico, *Flesh and Blood* (1995) di Michael Cunningham e *The corrections* (2012) di Jonathan Franzen. In questi romanzi si troverebbero in relazione da una parte caratteristiche riconducibili al caos e all'entropia narrativa, come la lunghezza, il modo enciclopedico, la corallità dissonante e l'e-suberanza diegetica e, dall'altra, la compiutezza, l'onniscienza narratoriale e la paranoia, capaci di esprimere una funzione-cosmos nel contenimento della polifonia e delle forze centrifughe<sup>138</sup>.

---

134 Cfr. RISSO, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, cit.; ELISABETTA BACCARANI, *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza «antiletteraria» nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Bologna, il Mulino, 2002 (cfr. in part. *Laborintus tra età atomica e primordiale*, pp. 99-186).

135 JAMES JOYCE, *Ulisse*, tr. it. di Gianni Celati, Torino, Einaudi, 2013. Cfr. ELISABETTA MENETTI, *Gianni Celati*, in *Il romanzo in Italia. IV. Il secondo Novecento*, a cura di GIANCARLO ALFANO e FRANCESCO DE CRISTOFARO, 2018, pp. 391-409, p. 392.

136 ANDREA MICONI, *La morfologia in America. La teoria dell'evoluzione come esperimento di sociologia radicale*, in *Critica sperimentale. Franco Moretti e la letteratura*, a cura di FRANCESCO DE CRISTOFARO e STEFANO ERCOLINO, Roma, Carocci, 2021, pp. 95-110, p. 97.

137 ERCOLINO, *Il romanzo massimalista*, cit., p. 9.

138 ERCOLINO, *Dialettica interna. Funzione-caos / Funzione-cosmos*, in *Il romanzo massimalista*, cit., pp. 189-195.

Se si guarda ancora alla Storia, infine, e alle difficoltà rappresentative nell'aderire ad essa senza inserire strutture di maggiore complessità, non si può non rilevare – come è stato proposto diffusamente dalla critica<sup>139</sup> – un'acquisizione significativa del 'modello Joyce' (*Ulysses* e *Finnegans Wake* soprattutto) in Pynchon e, in particolare, in *Gravity's Rainbow* (1973), romanzo 'storico' del tutto eccentrico, anche nella sua interrogazione ed esplorazione degli archetipi, che lo scrittore associa a Joyce<sup>140</sup>. Ciò si evince direttamente, a un certo punto del romanzo, quando il personaggio di Tyrone Slothrop ricorda Lenin, Trotsky, Joyce e Einstein seduti ai tavoli del café Odeon di Zurigo, e si domanda che cosa avessero in comune:

Forse era qualcosa che aveva a che fare con la gente, con la mortalità dei pedoni, l'incrociarsi irrequieto dei bisogni e degli affanni in un faticoso tratto di strada... i processi dialettici, le matrici, gli archetipi, tutto questo ogni tanto ha bisogno di trovare un collegamento, di tornare parzialmente al sangue proletario, agli odori del corpo, alle urla insensate, gridate da una parte all'altra del tavolo, agli imbrogli, alle ultime speranze, altrimenti si ridurrebbe tutto a una Dracularità grigia e polverosa, l'antica maledizione del mondo occidentale...<sup>141</sup>.

---

139 Cfr. SUSAN SWARTZLANDER, *The Tests of Reality: the Use of History in Ulysses and Gravity's Rainbow*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 29, 2, pp. 133-143.

140 Cfr. ERIK KEZAN, *Clash of the Modern/Postmodern Titans? James Joyce in Gravity's Rainbow*, in «English Studies», 101, 2020, pp. 333-356.

141 THOMAS PYNCHON, *L'arcobaleno della gravità*, tr. it. di G. Natale, Milano, Rizzoli, 1999 (3a ed., 2018), p. 368 («perhaps it had to do with the people somehow, with pedestrian mortality, restless crisscrossing of needs or desperations in one fateful piece of street... dialectics, matrices, archetypes all need to connect, once in a while, back to some of that proletarian

In un romanzo decisamente scettico sul valore univoco e fondante del concetto di archetipo, come ha dimostrato Erik Kezan, la menzione di personaggi che in qualche modo hanno rivoluzionato le cose – rispettivamente in politica, in letteratura, e nella scienza – non è casuale in relazione alla menzione stessa dell’archetipo e alla sua reinvenzione depotenziata nel contemporaneo. Per questi personaggi lo *storytelling* o la narrazione, in senso lato, risulta come per Pynchon «decoupled from linear, deterministic and teleological assumptions about Time and History»<sup>142</sup>; cionondimeno, in un nuovo ordine ridotto a paradossale *paranoia*, allucinazione spettrale (*haunting*), essa non può esimersi dal disvelare – come il *chaosmos of Alle* joyciano, chiave di leggibilità del mondo – che *everything is connected*:

Come tutti gli altri tipi di paranoia, gli effetti qui riscontrati non sono altro che il sintomo iniziale, il bordo d’attacco prodotto dalla scoperta che *tutto è connesso*, nel Creato, un’illuminazione secondaria – non ancora l’Illuminazione accecante, ma per lo meno coerente [...]<sup>143</sup> –

---

blood, to body odors and senseless screaming across a table, to cheating and last hopes, or else all is dusty Dracularity, the West’s ancient curse...», THOMAS PYNCHON, *Gravity’s Rainbow*, New York, Penguin, 1973 [23<sup>a</sup> ed., 1995], pp. 262-263).

142 HINGER Z. DALSGAARD-LUC HERMAN-BRIAN MCHALE, *Gravity’s Rainbow*, in IID., *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 44-58, p. 49.

143 PYNCHON, *L’arcobaleno della gravità*, cit., p. 703 («Like other sorts of paranoia, it is nothing less than the onset, the leading edge, of the discovery that *everything is connected*, everything in the Creation, a secondary illumination – not yet the blindingly One, but at least connected [...]», PYNCHON, *Gravity’s Rainbow*, cit., p. 962). In corsivo nell’originale e nella traduzione italiana.

*Alberto Comparini*

JOYCE E LA SOGLIA DEL TEMPO.  
SUL ROMANZO CIRCADIANO<sup>1</sup>

«Quid est tempus? Si nemo ex me quaerat, scio;  
si quaerenti explicare velim, nescio»

AGOSTINO, *Confessiones*, XI, 14, 17

«Das primäre Phänomen der ursprünglichen  
und eigentlichen Zeitlichkeit ist die Zukunft»

MARTIN HEIDEGGER, *Sein und Zeit* (1927), § 65

Vorrei introdurre l'argomento del mio saggio – l'influenza dello *Ulysses* di James Joyce sulle strutture temporali (circadiane) del romanzo tra il XX e il XXI secolo – partendo da due soglie allegoriche, il 1922 e il 1941, e dunque da due citazioni. La prima è dello scrittore inglese Ford Madox Ford, che nel luglio del 1922, sulle pagine della prestigiosa «Yale Review», così commentava la pubblicazione del nuovo libro di Joyce: «Certi libri cambiano il mondo. E lo *Ulysses* fa esattamente questo, successo o fallimento che sia: poiché d'ora in poi nessun romanziere con obiettivi seri potrà iniziare a scrivere prima di aver almeno formulato una sua personale valutazione circa l'esattezza

---

1 Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie. Desidero ringraziare per i suggerimenti e le suggestioni i membri del seminario *Time and Literature. Where to?* che avevo organizzato per il convegno annuale della American Comparative Literature Association tenutosi, via zoom, a Montréal nell'aprile del 2021.

o l'erroneità dei metodi dell'autore dello *Ulysses*».<sup>2</sup> La seconda, invece, è tratta dall'editoriale dell'*Irish Times*, uscito il 14 gennaio 1941 all'indomani della morte dello scrittore irlandese: «Il contributo di Joyce alla letteratura mondiale sarà giudicato dallo *Ulysses*, uno dei libri più straordinari mai scritti [...]. Il fatto è che lo *Ulysses* aveva avuto un'influenza maggiore sulla letteratura contemporanea di qualsiasi altra singola opera dei tempi moderni».<sup>3</sup>

Per usare una fortunata espressione di Hans Ulrich Gumbrecht, *dopo* il 1922 lo *Ulysses* ha agito in maniera diretta e indiretta sulla storia della cultura e della letteratura, esercitando, e producendo, forme di presenza (*Präsenz*) e di atmosfera (*Stimmung*) tali da cambiare lo scenario stilistico e filosofico della scrittura in prosa contemporanea.<sup>4</sup> Inserendomi nella oramai sterminata bibliografia di interventi dedicati alla ricezione di Joyce,<sup>5</sup> in questo intervento

---

2 «Certain books change the world. This, success or failure, *Ulysses* does: for no novelist with serious aims can henceforth set out upon a task of writing before he has at least formed his own private estimate as to the rightness or wrongness of the methods of the author of *Ulysses*» (FORD MADOX FORD, *A Haughty and Proud Generation*, in «Yale Review», XI (luglio 1922), pp. 703-17, p. 717).

3 «Joyce's contribution to the world's literature will be judged by *Ulysses*, one of the most remarkable books ever written [...]. The fact is that *Ulysses* had had a bigger influence on contemporary literature than any other single work of modern times» (Editoriale, in «The Irish Times», 14 gennaio 1941, p. 4).

4 Di HANS ULRICH GUMBRECHT si vedano almeno *Diessets der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Francoforte, Suhrkamp, 2004; *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, Monaco, Carl Hanser, 2011; *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*, Francoforte, Suhrkamp, 2012;

5 A riguardo, si vedano soprattutto i recenti *The Reception of James Joyce in Europe*, vol. I: *Germany, Northern and East Central Europe*; vol. II: *France, Ireland and Mediterranean*

mi limiterò ad affrontare un aspetto della *Joycean legacy* che, da un lato, attraversa senza soluzione di continuità la tradizione critica joyciana, ma che dall'altro non è stato ancora affrontato in maniera analitica, sia sul piano della storia che su quello della teoria letteraria. Mi riferisco, nello specifico, al problema della temporalità, al modo in cui il tempo narrativo viene esperito a livello della narrazione e della lettura nelle scritture finzionali. Nel caso di Joyce, come noto, tale problema prende le forme del 'One-Day Novel' o del 'Circadian Novel',<sup>6</sup> dato che lo spazio narrativo dello *Ulysses* copre di fatto l'arco temporale di una giornata: il 16 giugno 1904,<sup>7</sup> il Bloomsday, una

---

*Europe*, a cura di GEERT LERNOUT e WIM VAN MIERLO, Londra-New York, Thoemmes Continuum, 2004; e *Joycean Legacies*, a cura di MARTHA CARPENTIER, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

6 STEVEN KELLMAN, *Circadia in Paris. The One-Day Novel and the French*, in «Stanford Literature Review», II (autunno 1985), 2, pp. 209-26; DAVID HIGDON, *A First Census of the Circadian or One-Day Novel*, in «The Journal of Narrative Technique», XXII (inverno 1992), 1, pp. 57-64; BRYONY RANDALL, *A Day's Time. The One-Day Novel and the Temporality of the Everyday*, in «New Literary History», XLVII (autunno 2016), 4, pp. 591-610; DIETRICH ASSMAN, *Yhdenpäivänromaani. Mietteitä erään tutkimuksen perustaksi*, in *Siivilöity Aika Ja Muita Kirjallisuustutkimuksia*, a cura di TOIMITTANUT EINO MAIRONIEMI, Joensuu, Publications of the University of Joensuu, 1982, pp. 5-22; CHIARA BRIGANTI, *Giving the Mundane its Due. One (Fine) Day in the Life of the Everyday*, in «English Studies in Canada», XXXIX (giugno-settembre 2013), 2-3, pp. 161-80; ELIZABETH COVINGTON, *Splitting the Husk. The Day Novel and Storm Jameson's A Day Off*, in «Genre», XLVI (autunno 2013), 3, pp. 265-84; ALBERTO COMPARINI, *Per una temporalità circadiana. Tre romanzi di una giornata (1982) di Raffaele La Capria*, in «Italian Studies», CXXIV (autunno 2019), 3, pp. 303-16.

7 Tra i molti lavori dedicati al problema del tempo (circadiano) nello *Ulysses* di Joyce, segnaliamo il saggio di ROBERT

data che dal 1924 è ormai entrata nella cultura (popolare) mondiale.<sup>8</sup>

La funzione-Joyce che affronterò nelle prossime pagine sarà dunque dedicata agli effetti narratologici ed estetici che la giornata circadiana di Leopold Bloom – e della polifonia di voci e persone (in particolare Stephen Dedalus e Molly Bloom) che ne accompagnano il tragitto lungo le strade, i palazzi e gli spazi mentali di Dublino – ha avuto nel romanzo del secondo Novecento e di inizio millennio. Una prospettiva e un orizzonte di indagine di questo tipo impongono tuttavia alcune precisazioni di ordine semantico: pur appartenendo a pieno titolo al *temporal turn* di inizio millennio (e di cui il Novecento aveva già offerto preziose e imprescindibili analisi (letterarie, linguistiche e filosofiche),<sup>9</sup> l'argomento che ci apprestiamo ad affrontare non ha ancora ricevuto un'adeguata definizione formale né una trattazione storiografica.<sup>10</sup> Se questo ultimo punto

---

WENINGER, *Days of Our Lives. The One-Day Novel as Homage à Joyce*, in *Bloomsday 100. Essays on Ulysses*, a cura di MORRIS BEJA e ANNE FOGARTY, Gainesville, University Press of Florida, 2009, pp. 190-210, e il volume *Reading Joycean Temporalities*, a cura di JOLANTA WAWRZYCKA, Boston, Brill, 2018.

8 In una lettera datata 27 giugno 1924 indirizzata a Harriet Shaw Weaver, Joyce parlava già di un «group of people who observe what they call Bloom's Day – 16 June» (JAMES JOYCE, *Letters*, a cura di STUART GILBERT, revisione di RICHARD ELLMANN, Londra, Vikings, 1966, vol. I, p. 216).

9 Per una visione generale della questione, si vedano PAOLO TARONI, *Filosofie del tempo. Il concetto di tempo nella storia del pensiero*, Milano-Udine, Mimesis, 2013; MICHAEL SCHEFFEL, ANTONIUS WEIXLER, LUKAS WERNER, *Time*, in *The Living Handbook of Narratology*, 2014 (in rete: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/106.html>); *Time and Literature*, a cura di THOMAS ALLEN, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

10 Benché la rassegna stilata da Higdon nel 1992 si fermi a *Breathing Lessons* (1988) di Anne Tyler (1941-), e nonostante

fuoriesce dai fini della nostra analisi – per motivi di spazio, anche se nella disamina teorico-comparativa si daranno alcuni lineamenti di storiografia letteraria di questo sottogenere del romanzo moderno –, il primo aspetto invece è di assoluta rilevanza, soprattutto per le sue implicazioni metodologiche: che cosa si intende, allora, per romanzo circadiano?

*Tra teoria e storia letteraria. Joyce e il romanzo circadiano*

Nel secondo volume di *Temps et récit* (1983–1985), *La configuration dans le récit de fiction* (1984), Paul Ricœur aveva proposto una lettura ermeneutico-fenomenologica per studiare i rapporti tra tempo e racconto della stagione modernista, definendo *Zeitromane* testi come *À la recherche du temps perdu* (1913–1927) di Marcel Proust, *Der Zauberberg* (1924) di Thomas Mann e *Mrs Dalloway* (1925) di Virginia Woolf:<sup>11</sup> romanzi sul tempo, dunque, opere dove «è l'esperienza del tempo a essere in gioco nelle trasformazioni strutturali [del testo]». <sup>12</sup> Ricœur inoltre afferma che questi *fables sur le temps* esplorano «delle nuove modalità di concordanza discordante, che non riguardano più solo la composizione narrativa, ma la vivida

---

alcune imprecisioni terminologiche e/o metodologiche – senza contare la pressoché totale assenza di autori italiani (Italo Calvino, Giorgio Bassani, Raffaele La Capria, ma anche Enrico Emanuelli e Alessandro Bonsanti) – il suo censimento rimane, ad oggi, il più affidabile e documentato strumento per addentrarsi nella foresta semiotica (e temporale) del romanzo circadiano.

11 PAUL RICŒUR, *Temps et récit*, vol. II, *La configuration dans le récit de fiction*, Parigi, Éditions du Seuil, 1984, pp. 150–225.

12 «c'est l'expérience du temps qui est l'enjeu des transformations structurales» (*ivi*, p. 151).

esperienza dei personaggi della storia»,<sup>13</sup> sicché «ciascuna delle tre opere considerate, liberandosi così degli aspetti più lineari del tempo, può invece esplorare i livelli gerarchici che compongono la profondità dell'esperienza temporale».<sup>14</sup>

Più che confrontarsi con la proposta fenomenologica degli *Zeitromane* di Ricœur, come invece ha fatto Mark Currie in *About Time* (2007),<sup>15</sup> la critica americana di area femminista e, più in generale, gli 'everyday life studies'<sup>16</sup> hanno raccolto l'eredità novecentesca delle teorie del tempo offrendone una nuova lettura all'inizio del nuovo mil-

---

13 «des modalités inédites de concordance discordante, qui n'affectent plus seulement la composition narrative, mais l'expérience vive des personnages du récit» (*ibidem*).

14 «chacune des trois œuvres considérées, s'affranchissant ainsi des aspects les plus linéaires du temps, peut en revanche explorer les niveaux hiérarchiques qui font la profondeur de l'expérience temporelle» (RICŒUR, *La configuration dans le récit de fiction*, cit., p. 152).

15 MARK CURRIE, *Introduction. About Time*, in *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2007, pp. 1-7. Di Currie si veda anche il più recente *The Unexpected. Narrative Temporality and the Philosophy of Surprise*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2015.

16 RITA FELSKI, *Doing Time. Feminist Theory and Postmodern Culture*, New York, New York University Press, 2000; MICHAEL GARDINER, *Critiques of Everyday Life*, Londra-New York, Routledge, 2000; BEN HIGHMORE, *The Everyday Life Reader*, Londra, Routledge, 2002; HIGHMORE, *Everyday Life and Cultural Theory*, Londra-New York, Routledge, 2002; JOHN ROBERTS, *Philosophizing the Everyday*, Londra-New York, Pluto Press, 2006; MICHAEL SHERINGHAM, *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2009; SIOBHAN PHILIPS, *The Poetics of the Everyday. Creative Repetition in Modern American Verse*, New York, Columbia University Press, 2010.

lennio, procedendo sì a una serrata critica della sociologia marxista (Michael Gardiner, Ben Highmore, John Roberts, Michael Sheringham), ma allargandone gli orizzonti di ricerca all'analisi del modernismo letterario (Siobhan Phillips, Bryony Randall). Entrambi gli approcci tentano di risolvere il paradosso dell'ordinario – cioè quell'insieme di atti, gesti e pratiche che i soggetti (fanzionali e reali) ripetono quotidianamente in determinati contesti sociali (lavorativi, familiari) –, esplorando il modo in cui viviamo la quotidianità (l'atto, il gesto, la ripetizione, e dunque le condizioni sociali che regolano ogni atto, gesto, ripetizione) piuttosto che le sue manifestazioni specifiche (gli eventi). In questo senso, tanto lo *Ulysses* quanto *Mrs Dalloway* costituiscono un momento di svolta per lo studio di queste relazioni di potere (economico, politico e di genere), nella misura in cui Joyce e Woolf isolano la meccanicità del quotidiano all'interno di un sistema temporalmente chiuso: la giornata di ventiquattro ore.

In questo ambito di ricerca si situa l'unico intervento teorico dedicato specificatamente ai romanzi che coprono (o ambiscono a coprire) un'intera giornata. In un saggio del 2016 uscito su «New Literary History», Randall affronta la *one-day-ness* di ciò che lei chiama 'One-Day Novel'. Occupandosi dell'eredità modernista nel romanzo contemporaneo anglo-americano – che secondo l'autrice deve più a Woolf che a Joyce –, Randall individua una relazione diretta tra forma e contenuto, tra il romanzo di una giornata e il quotidiano, sostenendo che «il romanzo di una singola giornata mette sotto pressione la questione di cosa si può 'fare' in un giorno e da chi». <sup>17</sup> Secondo l'autrice, il romanzo di una giornata, «nella misura in cui la giornata finisce senza finirci, ha un aspetto orientato verso il futuro: è quindi un luogo dal quale possiamo e spesso ci guar-

---

17 «the novel of the single day puts pressure on the question of what can be 'done' in a day and by whom» (RANDALL, *A Day's Time*, cit., p. 607).

diamo indietro, un luogo che induce anche a considerare ciò che può esserci davanti». <sup>18</sup> In questo senso, in virtù di questa «esplicita allusione alla quotidianità che fa parte anche della concettualizzazione del quotidiano», <sup>19</sup> questi romanzi sarebbero identificabili e riconoscibili come *One-Day Novels*.

Ora, la morfologia storica di questa forma simbolica del romanzo moderno richiede qualche precisazione di ordine storico-culturale, semantico e metodologico, onde evitare semplificazioni o letture unilateralmente moderniste che non tengano conto dei modi in cui tanto Joyce quanto la sua eredità (modernista) abbiano guardato alla tradizione del romanzo tra Otto e Novecento, e *dopo* il 1922. Con l'*annus mirabilis* del modernismo europeo, <sup>20</sup> infatti, ci troviamo di fronte a quella che, con le parole di Walter Benjamin, possiamo chiamare esperienza estetica della soglia, un intorno spazio-temporale i cui segni di «mutamento, passaggio, straripamento [*Wandel, Übergang, Fluten*]]» <sup>21</sup> allargano i significati degli eventi storici, strap-

---

18 «insofar as the day ends without ending us, has a future-orientated aspect: it is thus a place from which we can and often do look back, it also prompts consideration of what may lie ahead» (*ibidem*).

19 «explicit allusion to the dailiness that is also part of conceptualizing the everyday» (RANDALL, *A Day's Time*, cit., p. 595).

20 Cf. KEVIN JACKSON, *Constellation of Genius. 1922: Modernism Year One*, New York-Londra, Farrar Straus & Giroux, 2012; *1922. Literature, Culture, Politics*, a cura di JEAN-MICHEL RABATÉ, Cambridge, Cambridge University Press, 2015; MICHAEL LEVENSON, *On or About 1922. Annus Mirabilis and the Other 1920s*, in *The Cambridge History of Modernism*, a cura di VINCENT SHERRY, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 123-41.

21 WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, vol. I, *Das Passagen-Werk*, a cura di ROLF TIEDEMANN e HERMANN SCHWEPPENHÄUSER, Francoforte, Suhrkamp, 1991, p. 618. Sul

pandoli dai rispettivi confini (*Grenzen*), e donando loro un nuovo significato che si carica del passato appena attraversato e del futuro che si sta per compiere. In questo intorno culturale, il 1922 si presenta come una soglia storica del romanzo del Novecento, non solo per l'influenza che lo *Ulysses* ha avuto nella storia letteraria successiva, ma anche perché rappresenta il punto di arrivo di una progressiva riflessione estetica sulle strutture temporali del romanzo, e con essa della evoluzione del concetto di tempo (narrativo) tra Otto e Novecento: «l'uso di Joyce del flusso di coscienza», scrive Stephen Kern, «è il culmine di uno sviluppo letterario esplorato per la prima volta da Sterne e ripreso nel 1888 da Edouard Dujardin in un romanzo in cui sono presentati i pensieri del protagonista sul passato e sul futuro insieme alle sue percezioni presenti».<sup>22</sup>

Come si legge nel foglio di guardia dell'edizione francese dello *Ulysses* (1929), Édouard Dujardin viene definito come l'*annonciateur de la parole intérieure*.<sup>23</sup> E, tutta-

---

concetto allegorico di soglia si veda *Schwellen. Ansätze für eine neue Theorie des Raums*, a cura di SIEGLINDE BORVITZ e MARIO PONZI, Düsseldorf, Düsseldorf University Press, 2014.

22 «Joyce's treatment of the stream of consciousness is the culmination of a literary development first explored by Sterne and revived in 1888 by Edouard Dujardin in a novel in which the protagonist's thoughts about past and future are presented along with his current perceptions» (STEPHEN KERN, *The Culture of Time and Space (1880–1918)* [1983], con una nuova prefazione dell'autore, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2003, p. 27).

23 Cfr. i quattro modelli di interorità ('psycho-narration', 'quoted monologue', 'narrated monologue', 'autonomous monologue') proposti da DORRIT COHN in *Transparent Minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, e l'intervento di BRIAN MCHALE, *Speech Representation* [10 giugno 2011], in *The Living Handbook of Narratology*, 8 aprile 2014, in rete: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/47.html>.

via, Dujardin è *anche* l'autore che aveva specificatamente ripreso da Victor Hugo un particolare uso delle strutture temporali del romanzo moderno, ossia la riduzione del tempo narrativo, e che coincide, come in Joyce, con la volontà di adattare le norme aristoteliche della tragedia (l'unità di tempo, spazio e azione) alle strutture narrative del romanzo:<sup>24</sup> il *roman a thèse* del 1829 *Le Dernier Jour d'un condamné* – poi ristampato nel 1832, con la firma e la prefazione dell'autore – racconta le ultime ventiquattro ore di un condannato a morte col fine di denunciare la necessità di abolire la pena di morte attraverso un intervento netto della società civile.<sup>25</sup> D'altra parte, Dujardin non si limita a riprendere (o a emulare) la matrice temporale

---

24 «The action of *Ulysses* takes place at the confluence of two orders of literary time: dramatic time and epic time as Aristotle defines them in the *Poetics*: “Tragedy (drama) endeavors, as far as possible, to confine itself to a single revolution of the sun; [...] whereas the Epic action has no limits of time.” A modern translator might be inclined to render this passage as applying not to the action imitated but to the time of performance: a drama to be performed in a single day, an epic to be performed over a period of several days. But earlier translators, such as Butchter (a copy of whose translation was in Joyce's Trieste library), assumed Aristotle to mean that drama was to *initiate* the events of a single day, as *Ulysses* does [...]. And *Ulysses* enjoys the other unities Aristotle recommended for drama: it has a unity of place (Dublin and environs); unity of action (all action takes place in a single day); and, as good Sophoclean drama, *Ulysses* has three central characters [...] as well as a chorus (of Dubliners) that, as Aristotle said it should, functions collectively as a fourth character» (DON GIFFORD, ROBERT SEIDMAN, *Ulysses Annotated*, seconda edizione rivista e accresciuta, Berkeley, University of California Press, 1988, pp. 1-2).

25 VICTOR HUGO, *Le Dernier Jour d'un condamné* [1829, 1832], in *Œuvres complètes. Édition chronologique*, vol. III, a cura di JEAN MASSIN, Parigi, Le club français du livre, 1983. Cfr. ÈVE MORISI, *Capital Letters. Hugo, Baudelaire, Camus, and the*

utilizzata da Hugo nel suo pamphlet, ma la altera, scrivendo *Les Lauriers sont coupés* (1887, 1897, 1925),<sup>26</sup> il primo romanzo moderno che copre «poche ore, di un'azione mondana, di un personaggio qualunque»,<sup>27</sup> adottando una forma *in nuce* di quello che poi diventerà lo *stream of consciousness* joyciano,<sup>28</sup> un «modo di notazione piroettante e rapido»<sup>29</sup> teso a indagare il ritmo della vita attraverso gli eventi che ne scandiscono approssimativamente la giornata.

---

*Death Penalty*, Evanston, Northwestern University Press, 2020, pp. 15-66.

26 La prima edizione del romanzo esce come *feuilleton* su «La Revue indépendante» nel 1887, per poi avere una prima ristampa nel 1897 (Parigi, Mercure de France), per poi arrivare al grande successo mondiale con l'edizione 1925 (Parigi, Messein), accompagnata dalla prefazione di Valéry Larbaud.

27 «quelques heures, d'une action banale, d'un personnage quelconque» (ÉDOUARD DUJARDIN, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Parigi, Messein, 1931, p. 90).

28 *Letters of James Joyce* (1957), vol. I, a cura di Stuart Gilbert, New York, Viking, 1966, p. 287. Nel suo saggio *James Joyce and the Making of Ulysses* (Bloomington-Londra, Harrison Smith and Robert Haas, 1934), Frank Budgen riporta una conversazione con Joyce durante la quale lo scrittore irlandese gli disse: «I try to give the unspoken, unacted thoughts of people in the way they occur. But I'm not the first one to do it. I took it from Dujardin. You don't know Dujardin? You should» (p. 92). Inoltre, in una lettera indirizzata a Dujardin datata 10 novembre 1917, Joyce scrive: «J'espère que vous me pardonneriez la liberté que je prends mais j'ai, je crois, deux excuses valides étant un sincère admirateur de votre œuvre si personnelle et si indépendante et étant en même temps un humble vigneron dans la vigne du seigneur» (*Letters of James Joyce*, vol. II, a cura di Richard Ellmann, New York, Viking, 1966, p. 409).

29 «mode de notation pivotante et rapide» (DUJARDIN, *Le Monologue intérieur*, cit., p. 91).

Lo *Ulysses* porta alle estreme conseguenze – stilistiche, narrative e temporali – l'operazione di Dujardin, nella misura in cui la dimensione privata del tempo, i diversi livelli temporali che ogni personaggio del romanzo vive e ri-vive nel corso della narrazione, può esistere in parallelo – e, a tratti, addirittura soverchiare – al tempo empirico della città di Dublino,<sup>30</sup> i cui luoghi (temporali) sono da intendersi come «spazio di infinite possibilità».<sup>31</sup> Non si tratta, tuttavia, di una rappresentazione finzionale del tempo (*une fable sur le temps*, per dirla con Ricœur), né tantomeno di un uso tematico della dimensione temporale, come accade diversamente, per esempio, in *Der Zauberberg*, dove i personaggi di Mann tentano (invano) di «distruggere il tempo, senza distrazioni».<sup>32</sup> Né ci troviamo di fronte a uno spazio *agentivo*, per dirla con Randall, delle (potenziali) azioni compiute dai singoli personaggi durante una giornata qualunque, determinata dalle strutture sociali e dai rapporti di potere che regolano le relazioni di potere tra uomini e donne.<sup>33</sup>

In virtù della tensione fenomenologica, di una vera e propria appropriazione del tempo esperito e attraversato dai personaggi (e dal narratore), la narrazione di una giornata non risponde necessariamente ai meccanismi di ripetizione e di quotidianità invocati da Randall – e dunque all'idea che la giornata narrativa dove si ripetono gli atti sia diurna (la *dailyness*) –, proprio perché sono i gesti stessi e le azioni dei personaggi a produrre la totalità narrativa

---

30 DECLAN KIBERD, *Ulysses and Us. The Art of Everyday Living*, Londra, Faber & Faber, 2010, p. 230.

31 «room of the infinite possibilities» (JOYCE, *Ulysses* [1922], a cura di Hans Walter Gabler *et alii*, New York-Londra, Garland, 1984, p. 25). D'ora in poi, *U*.

32 «auch ohne Zerstreuung [...] die Zeit zu vernichten» (THOMAS MANN, *Der Zauberberg*, in *Gesammelte Werke in dreizehn Bände*, vol. III, Francoforte, Suhrkamp, 1960, p. 379).

33 RANDALL, *A Day's Time*, cit., pp. 609-10.

del romanzo attraverso la propria unicità temporale come eventi (*die Ereignisse*), che possono sì ripetersi diacronicamente nel tempo, ma che nel piano narrativo di quei romanzi che durano, al massimo, una giornata si presentano come significativi momenti sincronici che possono verificarsi sia di giorno che di notte. Del resto, almeno a partire dal dodicesimo episodio, la luce diurna viene progressivamente a mancare nello *Ulysses*, e alcune delle sue pagine più importanti si svolgono di notte (si pensi all'episodio conclusivo di Penelope, per esempio)<sup>34</sup> – ma il discorso si potrebbe facilmente estendere anche ad altri romanzi, come *By Night in Chile* (1999) di Roberto Bolaño, *Afutā Dāku (After Dark)*, 2004 di Haruki Murakami o *Silence* (2020) di Don DeLillo, la cui narrazione circadiana è interamente notturna.<sup>35</sup>

La tradizione temporale che Joyce recupera da Dujardin, e in un certo senso dalla riduzione del tempo narrativo di alcuni romanzi dell'Ottocento – si pensi, per esempio, al *Fool's Day* che è al centro del decisivo e ultimo romanzo di Herman Melville, *The Confidence-Man* (1855), ma anche al più celebre *Smert' Ivana Il'iča (La morte di Ivan Il'ič)*, 1886 di Lev Tolstoj –, si presenta

---

34 D'altra parte, in più circostanze Joyce pone come elemento di cesura tra *Ulysses* e *Finnegans Wake* proprio il passaggio dal giorno alla notte: «But the action of *Ulysses* was chiefly in the daytime, and the action of my new work [*Finnegans Wake*] takes place at night» (RICHARD ELLMANN, *James Joyce* [1959], nuova edizione corretta, New York, Oxford University Press, 1983, p. 590); «Having written *Ulysses* about the day, I wanted to write this book [*Finnegans Wake*] about the night» (*ivi*, p. 695).

35 Certamente meno significativi, ma di ambientazione notturna, sono anche *Nocturne* (1918) di Frank Swinnerton, *Radiografia di una notte* (1932) di Enrico Emanuelli – primo romanzo circadiano della letteratura italiana – e *Tynset* (1965) di Wolfgang Hildesheimer.

come una vera e propria matrice narrativa (e non come unità tematica temporale) che, attraverso una serie di eventi (che avvengono *nel tempo*), dà ritmo e regola la giornata dei singoli personaggi, modulando il flusso del romanzo intorno a questa *Sattelzeit* circadiana. Più che *fables sur le temps*, allora, si tratta di *fables à travers le temps*: in questo contesto sovranazionale e transtorico, l'espressione 'romanzo circadiano' è semanticamente ed epistemologicamente più appropriata e utile di 'romanzo di una giornata', proprio poiché sottolinea la non rigidità del quadro temporale e della fenomenologia della vita (narrativa) che sottendono la scrittura di quei romanzi che durano, al massimo, un giorno. La parola 'circadiana' si riferisce a una comprensione fenomenologica dei processi naturali, come può essere il ritmo circadiano degli esseri umani, che corrisponde all'orologio biologico endogeno (interno) di ogni persona, che è più o meno sincronizzato con il tempo della vita reale. Nell'ambito della cronobiologia, tale sincronizzazione è dovuta alla presenza e all'azione di elementi esterni (esogeni) dell'ambiente, gli *Zeitgeber*, che, letteralmente, 'danno tempo', cioè alterano e, in alcuni casi, determinano fisiologicamente il ritmo biologico della persona. Uno *Zeitgeber* esogeno come la luce (o il buio) può quindi modificare l'oscillatore endogeno della persona, influenzando e potenzialmente modificando i tempi dei suoi orologi interni e, in generale, i suoi ritmi biologici. In ogni caso, come sottolineano Russell Foster e Leon Kreitzman, «il possesso di una qualche forma di orologio consente agli organismi di [...] conoscere effettivamente l'ora del giorno»,<sup>36</sup> in modo tale che possano adattarsi o addirittura anticipare i cambiamenti che devono affrontare su base giornaliera; il «punto centrale», tuttavia, «è che i

---

36 «possession of some form of clock permits organisms to [...] effectively 'know' the time of day» (RUSSELL FOSTER, LEON KREITZMAN, *Circadian Rhythms. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 10).

ritmi circadiani non sono guidati da un ciclo esterno ma sono generati internamente e quindi trascinati in modo tale che siano sincronizzati con il ciclo esterno».<sup>37</sup>

Da un punto di vista naturalistico, questo processo descrive la costante interazione tra una percezione soggettiva (interna) del tempo storico e la dimensione diacronica (esterna) della temporalità, che si traduce nel mondo della vita in un adattamento da parte degli organismi alle condizioni che l'ambiente gli impone. Spostandosi sul versante letterario, è lo stesso Joyce, nel celebre episodio di Proteo, a descrivere questa dimensione fenomenologicamente circadiana dell'esistenza lungo il litorale di Sandymount: attraverso l'azione di uno *Zeitgeber* («Stephen chiuse gli occhi per sentire le sue scarpe schiacciare scricchiolanti marami e conchiglie»),<sup>38</sup> il soggetto cosciente è in grado di collocare la percezione immediata del tempo nello spazio, costruendo una dimensione cronotopica nella quale si possono distinguere le due forme di temporalità che regolano la successione degli eventi nello spazio, il *nacheinander* e il *nebeneinander*, che in questo contesto possono esseri intesi, rispettivamente, come la successione sincronica degli eventi (che possono appartenere anche al passato) e il loro sviluppo diacronico nel tempo (presente). La totalità della vita narrativa è così racchiusa in una serie di istanti che si susseguono l'uno all'altro senza apparente continuità o relazione causale, e che sono destinati a finire con l'esaurimento del racconto di una giornata – o di una sua ulteriore riduzione temporale: Heinrich Böll, per esempio, ci racconta circa tre ore della vita di Hans Schnier in *Ansichten eines Clowns* (1963), mentre *La Vie mode d'emploi* (1978)

---

37 «the key point is that circadian rhythms are not driven by an external cycle but are generated internally, and *then* entrained so that they are synchronized to the external cycle» (*ivi*, p. 12).

38 «Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells» (*U*, p. 75).

di George Perec è una «macchina destinata a produrre racconti»<sup>39</sup> che si verificano per una durata non superiore al minuto alle ore 8 del 23 giugno 1975.

Se, attraverso lo *specimen* di Joyce, consideriamo i sistemi narrativi come sistemi naturali entro i quali si sviluppano i mondi di finzione, e consideriamo la totalità del tempo narrativo (la giornata) come la successione di una serie di stati interni (endogeni) che possono succedersi senza soluzione di continuità o essere ridotti a una frazione di tempo (da un minuto a ventiquattro ore) da uno *Zeitgeber* (un evento esterno che può causare un colpo di scena, una discontinuità temporale, una fine narrativa, o che può provocare, come accade a Stephen, una riflessione sul senso dell'esistenza), sia la divergenza storica (dal naturalismo al modernismo, dal *nouveau roman* al postmoderno, fino alle estreme pendici del romanzo contemporaneo), sia la molteplicità di forme narrative di quei romanzi che durano al massimo una giornata possono essere ricondotti al principio circadiano che regola i processi di adattamento e cambiamento delle forme (letterarie e organiche) e all'ambiente (letterario e organico) che accoglie le loro forme (letterarie e organiche) di sviluppo. Così facendo, il fatto che lo spazio narrativo del romanzo possa arrivare a coprire la totalità di una giornata diventa una delle tante possibilità temporali a disposizione del narratore per descrivere e problematizzare la fenomenologia della vita che è al centro di questi romanzi: grazie alla sua elasticità temporale il quadro circadiano rafforza la pluralità narrativa del romanzo attraverso uno specifico intorno spazio-temporale (da intendersi in senso topologico e cronotopico), da cui si sviluppa il racconto di personaggi ordinari con altri personaggi che abitano questa frazione fittizia del tempo narrativo, producendo così interi mondi di finzione che possono

---

39 «une machine à produire des histoires» (GEORGES PEREC, *Espèces d'espaces*, Parigi, Galilée, 1974, p. 93).

esistere, nella loro totalità, anche per una durata inferiore (o pari) alle ventiquattro ore.

*‘Wirkungsgeschichte’: dopo il 1922*

Le precedenti considerazioni teorico-formali sul romanzo circadiano si inseriscono a pieno titolo all’interno della storia della ricezione di Joyce nel Novecento e nel contemporaneo. Se, da un lato, non mancano i precursori di questa riduzione del tempo narrativo – vanno segnalati, almeno, in territorio primonovecentesco anche *Zwischen neun und neun* (1918) di Leo Perutz e *Markurells i Wadköping* (*I Markurells*, 1919) di Hjalmar Bergman<sup>40</sup> –, dall’altro, l’operazione filosofica di Joyce intorno alle strutture del tempo narrativo – il racconto di una giornata come momento di incontro tra la sincronia degli istanti e la diacronia del flusso narrativo – ha prodotto una serie di effetti formali ed estetici che seguono tre linee principali: la *legacy* della tradizione modernista nelle sue varie declinazioni (*neomodernism*, *new modernism*, *late modernism*);<sup>41</sup> la reazione anti-modernista del *nouveau roman* e del realismo

---

40 Sul romanzo di Bergman, si vedano le importanti considerazioni di CARLO EMILIO GADDA, che fu tra i primi (se non l’unico nel territorio italiano) a ravvisarne la natura anacronisticamente joyciana (o pienamente modernista): *Introduzione a I Markurell di H. Bergman* [1945], in *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, vol. I, a cura di LILIANA ORLANDO, CLELIA MARTIGNONI, DANTE ISELLA, Milano, Garzanti, 2008, pp. 919-33.

41 Per una buona introduzione alla questione, si vedano i saggi di TIZIANO TORACCA, *Il neomodernismo italiano*, in *Il modernismo italiano*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA, Roma, Carocci, 2018, pp. 211-29; e *Late Modernism and Italian Neomodernism. Some Critical Remarks*, in *Borders of Modernism*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA, ANNALISA VOLPONE, Perugia, Morlacchi, 2019, pp. 499-528.

secondo novecentesco; l'evoluzione del concetto di tempo nella cultura postmoderna.

Prima di prendere in considerazione questioni storico-letterarie, mi vorrei soffermare sull'ultimo punto, a cui i primi due sono inevitabilmente legati. Nel 2003, sulle pagine di «Critical Inquiry», Fredric Jameson decretava la fine della temporalità, problematizzando il rapporto tra tempo e spazio sul piano storico e su quello teoretico all'interno della incessante dialettica tra modernismo e postmodernismo: «il tempo era l'elemento dominante del moderno (o del modernismo) e lo spazio del postmoderno [...]; tali descrizioni sono chiaramente fondate sul dualismo operativo, sulla presunta esistenza storica, delle due alternative. I moderni erano ossessionati dal segreto del tempo, i postmoderni da quello dello spazio». <sup>42</sup> Jameson, inoltre, rifiuta ogni proposta di risoluzione fenomenologica (o post-strutturalista) di questa *vexata quaestio*, e ironicamente si pone il seguente quesito: «possiamo fare meglio con lo spazio» rispetto a quanto fatto con il tempo, se «il meglio che possiamo fare in termini di sintesi è di essere consapevoli della deformazione dello spazio quando osservato dal punto di vista del tempo, e del tempo quando osservato dal punto di vista dello spazio»? <sup>43</sup>

Superata la fase ottocentesca – quantitativamente debole rispetto ai successivi esiti, ma non per questo meno

---

42 «time was the dominant of the modern (or of modernism) and space of the postmodern [...]; such descriptions are clearly predicated on the operative dualism, the alleged historical existence, of the two alternatives. The moderns were obsessed with the secret of time, the postmoderns with that of space» (FREDRIC JAMESON, *The End of Temporality*, «Critical Inquiry», XXIX (estate 2003), 4, pp. 695-718, p. 696).

43 «the best we can do in the way of synthesis is to alert ourselves to the deformation of space when observed from the standpoint of time, of time when observed from the standpoint of space [...]. Can we do any better with space?» (*ivi*, p. 699).

significativa – di sperimentazione formale e di adattamento delle strutture del teatro classico al romanzo – almeno con Hugo e nella tradizione francese<sup>44</sup> –, la storia del romanzo circadiano si sviluppa in parallelo alla storia del concetto di tempo, di cui la tradizione modernista, che ha il suo epicentro nello *Ulysses*, si è fatta portavoce nella prima metà del Novecento sulla scia degli studi di fisica, psicoanalisi e di fenomenologia a cavallo tra i due secoli.<sup>45</sup>

Il passaggio dal tempo come concetto assoluto all'idea di tempo come esperienza vissuta (la temporalità)<sup>46</sup> accompagnerà senza soluzione di continuità la narrativa novecentesca, insistendo, quantomeno nella sua declinazione circadiana, su una lettura asincrona tra la sincronia degli eventi e la diacronia della storia: mentre in *The Confidence-Man* la narrazione si sviluppa prevalentemente al presente, sicché il tempo dell'io (dell'uomo di fiducia e dei personaggi che viaggiano a bordo di un battello lungo il Mississippi) coincide con il tempo della storia, il romanzo circadiano *dopo* il 1922 segue una temporalità (e dunque un'idea di tempo) non lineare, producendo costantemente forme di ibridazione tra il piano della sincronia e quello della diacronia – ibridazione che, come nel passaggio tra Otto e Novecento, subisce nuove forme di contaminazione nel corso del XX e del XXI secolo grazie agli sviluppi (scientifici e speculativi) delle scienze dure. Don DeLillo, autore di due significativi romanzi circadiani (*Cosmopolis* e *Silence*) che molto devono a Joyce e alla

---

44 Cfr. KELLMAN, *Circadia in Paris*, cit., pp. 209-12, ma anche, per una visione complessiva, PIERLUIGI PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004, pp. 110-sgg.

45 Cfr. TARONI, *Filosofie del tempo*, cit., pp. 373-566.

46 Si riprende la distinzione tracciata da Heidegger tra *Zeit* e *Zeitlichkeit* in *Sein und Zeit* [1927], *Gesamtausgabe*, vol. II, a cura di FRIEDRICH-WILHELM VON HERRMANN, Francoforte, Vittorio Klostermann, 2018, §§ 67-71.

tradizione modernista, ha ampiamente mostrato il valore speculativo della scienza del tempo in un romanzo come *Zero K*, dove la futuristica azienda Convergence sviluppa un progetto che mira a fermare il tempo biologico (e la sua idea nell'immaginario collettivo contemporaneo), conservando le coscienze (e in alcuni casi anche i corpi) di coloro i quali decidono di farsi congelare in attesa di un imprecisato futuro dove la tecnologia medica sarà in grado di curare le malattie di cui sono affetti.<sup>47</sup>

Ad ogni modo, in continuità rispetto a quanto afferma Jameson, non si può certo negare l'impatto che lo spazio ha avuto nel romanzo (postmoderno), così come il ruolo che lo spazio ha avuto nello sviluppo della critical theory (dagli studi di geocritica alle letture post-strutturaliste dello spazio, fino agli atlanti – digitali – del romanzo); ciò che mi preme sottolineare, tuttavia, è il rapporto genetico che si viene a creare tra tempo e spazio nel romanzo circadiano, senza che la questione del tempo diventi egemone rispetto allo spazio (come Jameson invece suggerisce, invertendo i poli di indagine nella sua lettura del postmoderno). La dualità dialettica tra tempo e spazio nel romanzo circadiano rimane così un aspetto centrale tanto nella direzione (neo)modernista di questo sottogenere del romanzo moderno quanto in quella anti-modernista: la percezione soggettiva del tempo e il suo sviluppo non lineare sul piano del racconto si verificano *nello* spazio, venendo a

---

47 In realtà, anche Ross Lockhart, magnate e primo finanziatore del progetto, deciderà di sospendere il proprio tempo biologico pur non essendo malato, e dunque di morire in vita per accompagnare la propria moglie, Artis Martineau, affetta da un cancro incurabile, in questo suo viaggio *nella* morte. Sui rapporti tempo, narrazione e morte in *Zero K*, mi si permetta di rimandare al mio «*La morte è un'abitudine difficile da spezzare*». *Forme della temporalità umane e post-umane in Zero K (2016) di Don DeLillo*, in «Nuova Corrente», CLXIII (gennaio-giugno 2019), 1, pp. 93-107.

creare una dimensione cronotopica – un ampio presente<sup>48</sup> – all'interno della quale i personaggi esperiscono gli effetti narrativi della riduzione del tempo della storia, sicché la percezione del tempo, come accade a Stephen all'inizio dello *Ulysses*, è radicata in un preciso intorno spaziale (il litorale di Sandymount).

La bipartizione letteraria del romanzo circadiano *dopo* il 1922 è determinata da un diverso uso delle strutture temporali, e dunque dello stile della narrazione: nella tradizione modernista, proseguita dopo lo *Ulysses* da *Mrs Dalloway* (1925) di Virginia Woolf – ma anche con *Between the Acts* (1941) –, da *A Day Off* (1933) di Storm Jameson, *Denier du Rêve* (1934) di Marguerite Yourcenar, e poi ancora da Hermann Broch con *Tod des Vergil* (1945) e da Malcolm Lowry con *Under the Volcano* (1947), la matrice temporale dello *Ulysses* è ripresa e conservata sia sul piano della durata – una giornata qualunque nella vita di un personaggio ordinario (con l'eccezione, probabilmente, del solo Virgilio) – che sulla non linearità del tempo narrativo, nella misura in cui i rapporti tra tempo della storia e del tempo del racconto sono totalmente veicolati dalle continue sovrapposizioni nel presente tra piani temporali diversi, e mediati a loro volta dal racconto di vite private che entrano in comunicazione tra loro attraverso l'uso del monologo interiore (e di un linguaggio non ordinario, che addirittura tende al lirico in Woolf e Broch, in particolare quando i rispettivi protagonisti sono prossimi alla morte)<sup>49</sup> da parte dei personaggi.

---

48 Cfr. GUMBRECHT, *Unsere breite Gegenwart*, Francoforte, Suhrkamp, 2011.

49 A titolo esemplificativo, si vedano JANE GOLDMAN, *From Mrs Dalloway to The Waves. New Elegy and Lyric Experimentalism*, in *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, a cura di SUSAN SELLERS, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 49-69; e MICHAEL ROESLER-GRAICHEN, *Poetik und Erkenntnistheorie. Hermann Brochs Tod*

Nel secondo dopoguerra, tuttavia, si assiste a un cambio di rotta stilistico delle possibilità conoscitive del romanzo circadiano inaugurate da Joyce. Da un lato, non potrà passare inosservata la ripresa del pamphlet *à la Hugo* da parte di Alexander Solzhenitsyn con *Odin den' Ivana Denisoviča* (*Una giornata di Ivan Denisovič*, 1963) – a cui si potrebbe anche aggiungere *La giornata di uno scrutatore* di Italo Calvino (1963), sebbene gli orizzonti, gli esiti e le aspettative politici fossero assai diversi –, di Gabriel Garcia Marquez con *Crónica de una muerte anunciada* (1981) e di Christa Wolf con *Störfall. Nachrichten eines Tages* (1987). Questi romanzi seguono sì la tendenza stilistica lineare propria delle reazioni anti-moderniste allo *Ulysses*, ma lo stile semplice delle rispettive narrazioni muove da un principio di ordine documentaristico e storico di denuncia (il campo di lavoro nel Gulag, la crisi politica dopo i fatti di Ungheria del 1956, la storia di un assassinio in una città della Colombia, la testimonianza della catastrofe di Chernobyl del 1986), che riprende specificatamente e volutamente il modello hughiano ottocentesco – e con esso, la linearità temporale della narrazione all'interno di una giornata.

Parallelamente a queste istanze storico-sociali, il secondo Novecento è caratterizzato da una presa di distanza sul piano del linguaggio e del discorso narrativo dall'opera di Joyce. Se, da un lato, scrittori come Raffaele La Capria e Giorgio Bassani attraversano, tardi, il modernismo europeo,<sup>50</sup> costruendo, rispettivamente, i *Tre romanzi di una giornata* (*Un giorno d'impazienza*, 1952; *Ferito a morte*,

---

des Vergil *zwischen logischem Kalkül und phänomenologischem Experiment*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1994, pp. 15-50.

50 Molto si è scritto sul ritardo del modernismo italiano nella cultura europea del Novecento, sul cui dibattito rimandiamo alla curatela *Il modernismo italiano*, a cura di TORTORA, cit., e alla monografia di MIMMO CANGIANO, *La nascita del*

1961; *Amore e psiche*, 1973) e *L'airone* (1956) ancora secondo una rappresentazione del mondo filtrata dalla coscienza dei personaggi (joyciani), sicché il mondo (marino, urbano, forestale) risulta essere un'emanazione memoriale e simbolica dei pensieri di Massimo De Luca (*Ferito a morte*) e di Edgardo Limentani, dall'altro, le istanze del nuovo realismo di area tedesca (Heinrich Böll)<sup>51</sup> e del *nouveau roman* francese (Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Robert Pinget, Michel Butor, Nathalie Sarraute)<sup>52</sup> alimentano una nuova forma del romanzo circadiano – in contrasto, e in polemica, con la tradizione modernista circadiana (dello *Ulysses*).

Mentre Böll mira a raccontare la storia della Germania con una trilogia (non raccolta, come invece farà *La Capria* nel 1981) attraverso la storia di vite individuali che si scontrano con le contraddizioni e i limiti della società tedesca del dopoguerra (in particolare, la religione e la politica), scrittori come Robbe-Grillet, Butor e Pinget recuperano il genere del romanzo poliziesco per ridare al tempo, per dirla con Barthes, il proprio «destino: la potenza assorbente dell'oggetto, infine lo spazio stesso come destino, sotto forma di città-circolare, la città che d'altronde rappresenta simmetricamente il *circulus del tempo*».<sup>53</sup> Il tem-

---

*modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura (1903–1922)*, Macerata, Quodlibet, 2018.

51 *Das Brot der frühen Jahre*, 1955; *Billiard um halb zehn*, 1959; *Ansichten eines Clowns*, 1963.

52 Alain Robbe-Grillet: *Les Gommès*, 1953; *Le Voyeur*, 1955; *La Maison de rendez-vous*, 1965. Marguerite Duras: *Le Square*, 1955; *Dix heures et demie du soir en été*, 1960; *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, 1962. Robert Pinget: *L'Inquisiteur*, 1962; *Quelqu'un*, 1965. Michel Butor: *Passage de Milan*, 1954; *La Modification*, 1957; *Degrés*, 1960. Nathalie Sarraute: *Les Fruits d'or*, 1963.

53 ROLAND BARTHES, lettera dell'8 giugno 1953 indirizzata ad ALAIN ROBBE-GRILLET, in *Gomme*, traduzione di

po della Storia si sostituisce al tempo dell'io, diventando l'oggetto di indagine e il centro narrativo della narrazione circadiana; e se in Böll il linguaggio accompagna la (ironica) vivisezione della realtà da parte del clown Hans, nel *nouveau roman* il linguaggio si riappropria della propria funzione conoscitiva, permettendo a lettore, narratore e personaggi di ricostruire l'apparente disordine dei crimini che caratterizzano le storie dei romanzi di Robbe-Grillet o di Pinget.

Questo ritorno alla realtà (e alla razionalità conoscitiva), che corrisponde a una visione lineare della temporalità narrativa (quantomeno sul piano logico: i romanzi di Böll sono sì caratterizzati da una costante dialettica tra assi temporali diversi, ma gli eventi sono legati tra loro da nessi logico-sintattici inseriti all'interno di una precisa architettura narrativa che tende alla totalità del plot, e non a una sua progressiva dispersione) sarà uno dei tratti caratteristici della Joyce-Renaissance di inizio millennio. In autori come Michael Cunningham (*The Hours*, 1998), Don DeLillo (*Cosmopolis*, *Silence*), Ian McEwan (*Saturday* (2005), lo *Ulysses* viene inteso come un modello improntato e costruito lungo una giornata ordinaria, di cui la narrativa contemporanea si è appropriata per indagare il rapporto tra pensiero e azione, tra teoria e prassi, tra epistemologia ed estetica della narrazione. In questo contesto, lo *Ulysses* agisce propriamente come un ipertesto narrativo che, per via della sua forma circadiana chiusa e totalizzante, permette di riflettere sulla metamorfosi del concetto di tempo nel contemporaneo, e delle sue ricadute estetiche e narrative nel romanzo. Come scrive DeLillo in *Cosmopolis*, ma il discorso può essere esteso anche agli altri romanzi, «abbiamo bisogno di una nuova teoria del

tempo»<sup>54</sup> che dia conto non tanto delle componenti psicoanalitiche che tormentano e attraversano i pensieri dei personaggi, ma che possa offrire nuovi strumenti conoscitivi per comprendere la velocità con cui si muove la vita dei personaggi stessi: se, infatti, la matrice temporale di una giornata rimane immutata sul piano temporale, è la percezione del tempo a essere completamente cambiata a causa della velocità con cui i personaggi sono chiamati ad agire all'interno del testo –, il che comporta a sua volta un'ulteriore accentuazione della dimensione apocalittica, per dirla con Kermode, del concetto di fine.<sup>55</sup>

L'incapacità di poter controllare i propri pensieri nel mondo e il progressivo, per non dire incessante, scorrere del tempo porta i personaggi di questi romanzi a vivere situazioni prossime alla morte – come accade in *The Hours* (anche se nel romanzo di Cunningham la figura di Joyce è posta sullo sfondo sul piano strutturale, mentre su quello tematico-narrativo è soverchiata da quella di Woolf), *Cosmopolis* e *Saturday* –, oppure, come si verifica in *Silence*, a una sospensione temporanea delle possibilità comunicative e relazionali vitali dei suoi protagonisti dovuta a un silenzio digitale di radio e smartphone. Pur vivendo una giornata circadiana come Leopold Bloom o Stephen Dedalus, questi personaggi che vivono da vicino e a una velocità inaudita l'idea di fine (o la sua attesa) non riescono ad aderire interamente al tempo di questa frazione di esistenza: diversamente dai personaggi di Joyce, essi non sono soverchiati dai pensieri, bensì dalle infinite possibilità di azione e, soprattutto, dalla velocità con cui queste azioni si possono compiere in ogni istante della

---

54 «We need a new theory of time» (DON DELILLO, *Cosmopolis*, New York, Scribner, 2003, p. 86).

55 Cfr. FRANK KERMODE, *The Modern Apocalypse*, in *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* [1966], con una nuova prefazione dell'autore, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 93-127.

giornata. Il cortocircuito si verifica non tanto tra il tempo della storia e il tempo del racconto, ma tra la velocità della fabula e la velocità dell'intreccio, il che porta infine i suoi protagonisti a compiere atti irrazionali, come sfidare la morte (in *Cosmopolis* e *Saturday*), affrancarsi dalla vita (in *The Hours*) o isolarsi totalmente dai propri affetti e dalla propria comunità (*Silence*).

Se lo *Ulysses* tra primo e secondo Novecento rappresentava per una generazione di scrittori un modello linguistico – e altamente strutturale – che permetteva loro di sfidare le possibilità stesse del linguaggio e del racconto (in apertura e in polemica con l'opera di Joyce), a cavallo tra il XX e il XXI secolo esso è chiamato a svolgere una nuova funzione, di natura strettamente conoscitiva: il modello circadiano dello *Ulysses*, oggi, è una matrice temporale che sposta lo sguardo del narratore sulle modalità e possibilità di azione da parte dei personaggi, e non più – o, almeno, non necessariamente – sulle loro facoltà linguistiche e psicologiche. Il soggetto che vive, fenomenologicamente, gli effetti di un'esistenza narrativa ridotta a una giornata deve fare i conti con la velocità con cui la giornata stessa, e dunque la sua vita finzionale, terminerà: se, allora, nello *Ulysses* l'essere viveva il proprio rapporto con il linguaggio in maniera conflittuale, nel suo recupero contemporaneo esso è perennemente in conflitto con la velocità di azione e pensiero che la giornata circadiana gli impone, e che da cui non può narrativamente sfuggire.

Edoardo Bassetti

«THE MYSTERIOUS WAYS OF SPIRITUAL  
LIFE»: LA CENERE E IL FARO,  
L'EREDITÀ CULTURALE DI JAMES JOYCE  
E VIRGINIA WOOLF

«Things fall apart; the centre cannot hold; / Mere anarchy is loosed upon the world»<sup>1</sup>, scriveva William Butler Yeats nel 1919 nella poesia *The Second Coming*. Tangibile, sin d'allora, era la percezione che i paradigmi della cultura occidentale stessero ormai crollando inesorabilmente, svelando l'obsolescenza di quelle coordinate che per secoli avevano permesso all'Europa di esperire la propria egemonia politica sul resto del mondo: un piano cartesiano attraverso cui, da una parte, il vecchio continente aveva esercitato la propria supremazia economica attraverso un entusiastico dominio tecnologico dello spazio e del tempo; e, dall'altra, era riuscito a offrire una risposta rassicurante e convenzionale alle questioni che angoscano l'esistenza umana, dalle più contingenti relative alla sussistenza a quelle più speculative che riguardano la sfera soteriologica. Un alfabeto senza il quale – divenuto nel frattempo lo scheletro di una lingua morta – fu la sperimentazione letteraria a dover rimettersi in moto nella congiuntura fra i due secoli, assumendo un ruolo di avanguardia nel sopprimere momentaneamente con i suoi neologismi mitopoietici, prima della lenta e articolata riflessione critica dei decenni successivi<sup>2</sup>.

---

1 WILLIAM BUTLER YEATS, *The Second Coming*, in *The collected poems of W. B. Yeats*, Ware, Wordsworth, p. 158.

2 Cfr. STEPHEN KERN, *The Culture of Time and Space: 1880-1918*, Harvard, HUP, 1983.

Di fronte a questo smarrimento epocale, gli scrittori e le scrittrici del tempo tentarono in maniere molto diverse fra loro di trovare una nuova forma all'esperienza di tutti i giorni, avventurandosi in un periplo che potesse abbracciare (e al tempo stesso essere abbracciato da) gli insondabili flutti del relativismo contemporaneo. A differenziare gli esiti di questa ricerca formale credo fu innanzitutto la propensione, o meglio ancora la *fede* con la quale essi si approcciarono al loro scrivere, consapevoli che non avrebbero più potuto contare su quell'aderenza *materiale* alla realtà fenomenologica che, invece, aveva contraddistinto l'attività letteraria dei loro predecessori.

Una delle penne più acute di quegli anni come Virginia Woolf, ad esempio, aveva già ben chiaro in presa diretta questo scenario che oggi noi ricostruiamo *a posteriori*: «nel o intorno al dicembre del 1910, il carattere umano cambiò [...]. Il cambiamento non fu così repentino e definito. Ma un cambiamento ci fu, tuttavia; e, siccome si deve essere arbitrari, datiamolo pure intorno all'anno 1910»<sup>3</sup>. Di fronte alla radicalità di una tale osservazione, però, l'autrice non tirò disillusa i remi in barca, e anzi ribadì nella sua produzione letteraria come l'opera d'arte fosse ancora – anche nel XX secolo – «attempt at something»<sup>4</sup>,

---

3 VIRGINIA WOOLF, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, London, Hogarth, 1924, p. 4. Salvo diversa segnalazione, le traduzioni sono da intendersi come mie.

4 Nell'ultima pagina di *To the Lighthouse*, che riprenderemo più avanti, Lily condensa nei suoi pensieri il senso ultimo dell'intero romanzo, cfr. VIRGINIA WOOLF, *To the Lighthouse*, Ware, Wordsworth Editions, 2002, p. 154: «There it was – her picture. Yes, with all its greens and blues, its lines running up and across, its *attempt at something*. It would be hung in the attics, she thought; it would be destroyed. But what did that matter? she asked herself, taking up her brush again. She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew

ovvero ‘il tentativo di qualcosa’ che potesse concretamente incidere sul reale, lo strumento attraverso cui tendere fideisticamente verso un epicentro di coerenza: non a caso, nel romanzo *To the Lighthouse* del 1927, la coprotagonista Lily Briscoe – *alter ego* della stessa scrittrice – si interroga emblematicamente su come poter «connettere quella massa sulla destra con quella a sinistra» senza che «si romp[er] l’unità dell’insieme» (L 39).

Si tratta di un esempio solare dell’ossessione modernista per la forma, la ricerca di un’inedita espressione artistica che possa resistere sapendo che il centro non può più tenere, come profetizzava appunto Yeats; ma l’operazione di *riposizionamento* di Lily può anche essere interpretata come una sorta di impalcatura rituale alla quale aggrapparsi, un esorcismo che scongiuri lo spettro dell’apocalittica «anarchia dilagante» che il crollo di un’intera *Weltanschauung* aveva evocato, senza portare con sé nuovi paradigmi da applicare nell’immediato. Un periodo di crisi che ricorda per certi versi quello del passaggio dal Rinascimento al Barocco<sup>5</sup>, in cui – come direbbe Gramsci – il vecchio muore e il nuovo non può nascere ancora, se non fosse però per una macroscopica differenza di fondo: ovvero che, nel Novecento, la soluzione di continuità storica non fu accompagnata dall’egida di alcuna

---

a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision» (mio il corsivo). Le successive citazioni tratte dal romanzo verranno indicate con la lettera *L* seguita dalla pagina corrispondente.

5 Cfr. ANDREA BATTISTINI, *Dal cerchio all’ellisse: dal Rinascimento al Barocco*, in <https://enbach.eu/it/content/dal-cerchio-allellisse-dal-rinascimento-al-barocco> (ultima consultazione 13/09/2021). Colgo l’occasione per ricordare ancora una volta la recente scomparsa del Professore dell’Alma Mater, le cui lezioni bolognesi tante porte del sapere letterario mi hanno schiuso.

Controriforma, e quindi da nessuna *reazione* istituzionalizzata di natura religiosa e morale.

Di fronte a questa cesura, che non fu quindi solo storico-culturale ma appunto anche *spirituale*, le più acute personalità del tempo sentirono la comune esigenza di esperire (e offrire ai propri contemporanei) nuove forme di trascendenza, senza riuscire però a sintetizzare un *modus operandi* coerente e strutturato: come afferma ancora sintomaticamente Woolf, si tratta infatti di un frangente in cui per la comunità intellettuale sarebbe stato «un errore mantenersi a distanza nell'analizzare i vari "metodi". Ogni metodo è giusto, tutti i metodi sono giusti se esprimono ciò che desideriamo esprimere, quando siamo scrittori; se ci portano il più vicino possibile all'intenzione dell'autore, quando siamo lettori»<sup>6</sup>.

Dalle parole dell'autrice emerge come l'eccezionalità del periodo storico implichi una consapevole inversione del consueto rapporto fra premesse teoriche e esiti stilistici, che da univoco si fa a partire dal primo Novecento sempre più biunivoco e induttivo. Senza alcun manifesto alle spalle, o comunque senza una visione ideologica consciamente condivisa, gli scrittori e le scrittrici del tempo diedero vita a soluzioni formali eterogenee che rispondevano però a una stessa esigenza di fondo, caratterizzata da una natura che Woolf definisce di carattere «spirituale» piuttosto che «materiale» – e di cui appunto Joyce, secondo la scrittrice inglese, fu tra i più importanti esponenti.

Contrariamente a quelli che abbiamo definito materialisti, Joyce è spirituale; si impegna a ogni costo a registrare le oscillazioni di quella fiamma del profondo che fa balenare i messaggi attraverso il cervello e, per difenderla, ignora molto coraggiosamente qualsiasi cosa

---

6 VIRGINIA WOOLF, *Modern Fiction*, in *The Essays of Virginia Woolf: 1925 to 1928*, IV, London, The Hogarth Press, 1984, p. 162.

gli sembri accessoria, sia essa la credibilità, la coerenza o qualsiasi altro analogo segnale che per generazioni è servito di sostegno alla fantasia di un lettore chiamato a immaginare cose che non poteva né vedere né toccare. La scena del cimitero, per esempio, con tutta la sua inimitabilità, la sua sordidezza, la sua incoerenza, i suoi improvvisi bagliori di significato, si avvicina indubbiamente al frutto di quell'intuito geniale che, se non altro a una prima lettura, ci è difficile non acclamare come un vero capolavoro.<sup>7</sup>

Tuttavia, l'iniziale entusiasmo woolfiano va letto da un punto di vista oppositivo (rispetto alla precedente generazione degli «edoardiani» e «materialistici» Wells, Bennett e Galsworthy), e non deve quindi trarre in inganno il lettore odierno, dato che un tale giudizio positivo non troverà poi un riscontro effettivo nei suoi successivi pronunciamenti (specie privati) sullo scrittore irlandese<sup>8</sup>.

Non credo, come sostiene Suzette Henke, che Joyce sia quindi per l'autrice inglese una sorta di «doppio», un «alleato maschile nella battaglia modernista per il realismo psicologico»<sup>9</sup>. Sono tuttavia convinto, allo stesso tempo, che nonostante la problematicità del loro rapporto letterario, egli sia sempre stato per Woolf un punto di riferimento

---

7 Ivi, p. 161.

8 Cfr. JAMES A. W. HEFFERNAN, *Tracking a Reader: What did Virginia Woolf Really Think of Ulysses?*, in *Parallaxes: Virginia Woolf and James Joyce Seventy Years After*, edited by SARA SULLAM - MARCO CANANI, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 2-24.

9 Cfr. SEZETTE HENKE, *Virginia Woolf Reads James Joyce: The Ulysses Notebook*, in *James Joyce: The Centennial Symposium*, edited by MORRIS BEJA - PHILLIP HERRING-MAURICE HARMON - DAVID NORRIS, Urbana, University of Illinois Press, 1986, pp. 39-42.

imprescindibile *malgré elle*, un po' come lo è stata ad esempio anche Katherine Mansfield<sup>10</sup>.

Data questa premessa, l'impianto critico dell'articolo muove dalla convinzione che uno dei più interessanti punti di contatto fra i due autori potrebbe essere rappresentato proprio dalla natura *spirituale*, e non *materialistica*, della loro opera letteraria: un "minimo comun denominatore" che, partendo da una tale analisi comparata, potrebbe forse aiutare a delineare con maggiore precisione le caratteristiche del romanzo modernista europeo e occidentale in generale. Ciò nonostante, lo scritto mira comunque a esplicitare l'irriducibile divergenza delle due rispettive poetiche, soffermandosi infine sulla differente "funzione" da loro esercitata, intesa precipuamente come eredità culturale che Joyce e Woolf lasciarono in dote alle successive generazioni di scrittrici e scrittori.

*1. «Some people go to priests; others to poetry»: il potere demiurgico dell'artista, tra Vocazione e Serendipity*

«Some people go to priests; others to poetry»<sup>11</sup>, afferma l'aspirante romanziere Bernard in *The Waves*; «It was done. It was finished» (L 154) esclama la pittrice Lily, non appena terminato il suo dipinto (ovvero il romanzo stesso, *To the Lighthouse*), alludendo probabilmente alla formula biblica del *consummatum est* con la quale Cristo morente

---

10 NADIA FUSINI, *Introduzione*, in VIRGINIA WOOLF, *La Signora Dalloway*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. IX: «Katherine Mansfield è (è stata) una rivale temuta; Virginia Woolf è stata gelosa di lei, forse lo è ancora. Ora scopre che aveva bisogno di lei, per essere migliore. Una malinconia la invade (28 gennaio 1923), ora che Katherine non è più, come se fosse scomparso un antagonista temuto ma necessario».

11 VIRGINIA WOOLF, *The Waves*, New York, Oxford University Press, 2015, p. 215.

pronuncia, nel Vangelo di Giovanni (19, 30), la celebre espressione «tutto è compiuto».

Sarebbe stato appeso in soffitta, pensò; sarebbe stato distrutto. Ma cosa importava? si chiese, prendendo di nuovo in mano il pennello. Guardò ai gradini; erano vuoti; guardò la sua tela; era confusa. Con un'intensità improvvisa, come se tutto le apparisse chiaro per un secondo, tirò una linea lì, nel centro. Era fatto; era compiuto. Sì, pensò, abbassando il pennello con estrema fatica, ho avuto la mia visione (*L* 154).

Attraverso espliciti riferimenti testuali la rivelazione artistica è dunque simbolicamente posta da Woolf sullo stesso piano della rivelazione religiosa, come a suggerire che la natura spirituale dell'arte modernista fosse di fatto *la nuova religione*, nel contesto materialista del XX secolo. Volendo continuare a utilizzare Yeats come guida per il nostro itinerario critico, allora, potremmo dire che una tale *religione delle arti* implichi a sua volta l'attesa di una nuova Venuta: «Surely some revelation is at hand; / Surely the Second Coming is at hand»<sup>12</sup>.

La parusia annunciata dal Modernismo non ha però alcun carattere ultraterreno, e si configura piuttosto con l'ormai consueta formula joyciana dell'epifania: nasce dall'idea, cioè, che anche dalla più banale delle contingenze possa manifestarsi l'improvvisa e straordinaria consapevolezza del proprio essere *al mondo*, e *nel mondo*. In questi rari momenti di lucido "misticismo", i personaggi modernisti sono in grado di sottrarsi dai vincoli dell'esperienza attraverso la stessa esperienza, attuando quindi un processo di sublimazione del quotidiano.

---

12 WILLIAM BUTLER YEATS, *The Second Coming*, cit., p. 159.

Inoltre, a differenza del Cristianesimo, la soteriologia modernista non ha come orizzonte ultimo la salvezza eterna, bensì quella trascendenza che è intrinseca proprio all'opera d'arte, ovvero l'unica possibile esperienza *ulteriore* che i modernisti scorgono di fronte allo stillicidio alienante della modernità – è proprio questo, in fondo, il movente escatologico che alimenta l'intera esperienza artistica ed esistenziale di Stephen Dedalus, prima nel *Portrait* e poi nell'*Ulysses*.

In tal senso, credo che a questo punto sia significativo ricordare la formazione gesuitica di Joyce, e come egli «giunse all'estetica attraverso la teologia»<sup>13</sup>, tant'è che in una lettera del 1904 a Costantin Curran definì emblematicamente i racconti di *The Dubliners* come una serie di *epicleti*<sup>14</sup>: «I am writing a series of epicleti – ten – for a paper [...]. I call the series *Dubliners* to betray the soul of that hemiplegia or paralysis which many consider a city»<sup>15</sup>. Un termine che deriva dall'espressione ἐπίκλησις 'invocazione' 'chiamata', che gli antichi Greci utilizzavano come attributo del Dio per principiare le loro preghiere; e che nella Messa cristiana indica invece quella parte che precede l'Eucaristica, nella quale si invoca da Dio la Transustanziazione per opera dello Spirito Santo – definita, nel vocabolario liturgico, epiclesi consacratrice. In un'altra lettera molto citata, infatti, Joyce cercò di spiegare a suo fratello Stanislaus il senso della propria operazione letteraria facendo riferimento proprio al mistero della Messa cristiana, e in particolare alla conversione del pane in Corpo di Cristo.

13 HARRY LEVIN, *James Joyce: A Critical Introduction*, Norfolk, New Direction Books, 1941, p. 25.

14 A tal proposito, cfr. FRANCESCO GOZZI, *Epicleti ed epifanie. La narrativa di Joyce*, Pisa, ETS, 2002.

15 JAMES JOYCE, *Letters*, edited by STUART GILBERT, New York, Viking, 1957, p. 55.

Don't you think there is a certain resemblance between the mystery of the Mass and what I am trying to do? I mean that I am trying [...] to give people some kind of intellectual pleasure or spiritual enjoyment by converting the bread of everyday life into something that has permanent artistic life of its own for their mental moral, and spiritual uplift.<sup>16</sup>

Nell'ottica del rapporto Modernismo-Cristianesimo, e del peculiare contesto geopolitico dell'Irlanda del tempo (dove l'anticlericalismo implicava anche risvolti indipendentisti), la singolare definizione di Joyce indica allora la volontà, da parte dell'autore, di offrire all'anima «irretita»<sup>17</sup> del proprio lettore una sorta di *chiamata all'epifania*: un'opera letteraria intesa, cioè, come trampolino rivelatorio da cui trascendere l'endemica immanenza della modernità, grazie all'intercessione di «un sacerdote dell'immaginazione eterna, che trasmuta il pane quotidiano dell'esperienza nel corpo radioso della vita eterna» (*P* 217).

A ragione, dunque, Woolf aveva percepito sin da subito Joyce come uno scrittore spirituale. L'«ossessione religiosa»<sup>18</sup> del suo *alter ego* Stephen, infatti, va ben oltre l'affermazione del Bernard woolfiano: nel *Portrait*, ad esempio, egli arriva a *profetizzare* come l'arte sia di fatto la nuova religione, e dunque l'artista il demiurgo che «torna a forgiare con l'inerte materia della terra, nella propria officina,

---

16 *My Brother's Keeper: James Joyce's Early Years*, edited by STANISLAUS JOYCE, New York, Viking, 1948, pp. 103-104.

17 JAMES JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 171. Tutte le seguenti citazioni tratte dal romanzo saranno indicate con una *P* e la pagina corrispondente.

18 UMBERTO ECO, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1966, p. 12.

un nuovo essere che si innalza, intangibile e imperituro» (P 178).

Le epifanie joyciane non cadono però dal cielo come la manna nel deserto, e nulla hanno a che vedere con la concezione cristiana della vocazione, e né tantomeno con quella dell'ispirazione romantica. Non a caso, sempre nel *Portrait*, Joyce menziona il concetto di vocazione cristiana giusto qualche pagina prima dell'epifania di Stephen<sup>19</sup>, provocando a livello narrativo un evidente effetto di antitesi con quella che potremmo chiamare, invece, la *vocazione modernista* – la quale a mio avviso rimanda, piuttosto, al concetto di *serendipity*, ovvero una dinamica decisamente meno imperscrutabile ed eterodiretta dell'elezione divina. Come ben sanno i filosofi della scienza, infatti, molte scoperte che sembrano avvenire casualmente, in realtà, di casuale hanno ben poco: a supporto di quella che può sembrare una fortuita rivelazione c'è – come appunto per Stephen – un travagliato percorso di formazione spirituale e intellettuale, oltre a un'atmosfera culturale che si era precedentemente creata, pronta ad essere *innescata* alla prima occasione epistemica.

Chiunque, se illuminato dalla volontà dell'Onnipotente, può convertirsi e divenire Santo, anche il più imperterritito dei peccatori, come ad esempio San Paolo sulla via di Damasco. Ma non tutti, invece, possiedono gli strumenti necessari per rispondere all'epifania del Modernismo. È solo avendo ben chiara la soluzione di continuità che separa queste due concezioni di *conversione* che si può cogliere l'originalità dei personaggi letterari modernisti, profeti del nuovo artista-demiurgo annunciato da Stephen,

---

19 P 169: «—Have you ever felt that you had a vocation? Stephen parted his lips to answer yes and then withheld the word suddenly. The priest waited for the answer and added: —I mean have you ever felt within yourself, in your soul, a desire to join the order. Think. —I have sometimes thought of it, said Stephen».

e appartenenti a quello che Zola avrebbe chiamato «un mondo a parte», fatto di puttane, assassini, preti e artisti<sup>20</sup>: ovvero una precisa e ristretta maglia del tessuto sociale che è *altra* rispetto a tutte le altre, e la cui esperienza quotidiana suole abitare un'ulteriore porzione della ferialità, più avventurosa e riflessiva rispetto alla sempre più omologata società novecentesca.

Allora, come ha notato Guido Mazzoni nel suo *Teoria del romanzo*, non è forse un caso che un personaggio come Thomas Buddenbrook non riesca invece a rispondere all'epifania modernista, che pure aveva saputo inizialmente riconoscere.

Sempre con il proposito di riprendere la meravigliosa lettura, incominciò però a chiedersi se le esperienze di quella notte fossero in realtà, alla lunga, una cosa per lui, e se nella pratica avrebbero avuto un valore se fosse giunta la morte. I suoi istinti borghesi recalcitravano. Anche la sua vanità risvegliò, il timore di recitare una parte curiosa e ridicola. Erano cose per lui? Si addicevano a lui, lui, il senatore Thomas Buddenbrook, capo della Ditta Johann Buddenbrook? [...] E circa due settimane dopo quel memorabile pomeriggio, arrivò al punto di rinunciare a tutto e di ordinare alla domestica di portare immediatamente di sopra un libro che per errore era andato a finire nel cassetto della tavola del giardino, e di rimetterlo nella libreria. E fu così che Thomas Buddenbrook, il quale aveva teso avidamente le braccia verso le verità ultime e supreme, ricadde esausto nei

---

20 ÉMILE ZOLA, *La fabrique des Rougon-Macquart*. *Edition des dossiers préparatoires*, publiés par COLETTE BECKER avec la collaboration de VERONIQUE LAVIELLE, Paris, Champion, 2003, p. 50.

concetti e nelle immagini che fin dall'infanzia era stato abituato ad accettare con spirito credulo.<sup>21</sup>

Il Modernismo non nasce come una religione aperta a tutti, a vocazione cioè universale come il Cattolicesimo, bensì come un culto che si rivolge proprio (e soltanto) a quella fetta della società che stava venendo sempre più emarginata dalla “nobiltà” della società capitalista, ovvero la classe dirigente della grande borghesia imprenditoriale. È, potremmo dire, “antidemocratico” nell’accezione opposta a quella che siamo soliti attribuire oggi a quest’espressione, poiché sovverte il rapporto fra classe dominata e classe dominante: è in questo particolare senso che, a mio avviso, va letta l’accusa di elitarismo che è stata più volte mossa (in parte a ragione) ai modernisti.

Fredric Jameson concepisce il Modernismo come una fuga di carattere utopico di fronte alla tragedia storica del primo Novecento<sup>22</sup>, e una tale visione ben si addice alla tesi per cui una delle cifre caratterizzanti della modernità sarebbe proprio il trasferimento del sacro dal dominio delle religioni confessionali a quello della politica di massa<sup>23</sup>. Credo tuttavia che la natura dello slancio utopistico modernista poco abbia a che fare con quella del culto fascista dello Stato<sup>24</sup>, sebbene si possano comunque scorgere

---

21 Citato in GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 347.

22 Cfr. FREDRIC JAMESON, *Una modernità singolare*, Firenze, Sansoni, 2004.

23 Cfr. EMILIO GENTILE, *Il culto del littorio*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 5–36.

24 Riguardo al rapporto tra Fascismo e utopia in Italia, cfr. CHARLES BURDETT, *Italian Fascism and utopia*, in «History of the Human Sciences», XVI (2003), pp. 93-108.

– come sostiene lo stesso Jameson – «affinità tra il proto-fascismo e il modernismo occidentale»<sup>25</sup>.

Vale la pena di ripercorrere la genealogia di questo ragionamento critico, diffuso soprattutto presso la critica marxista<sup>26</sup>, attraverso l'efficace sintesi di Hayden White:

La rinuncia alla narratività normale da parte degli scrittori modernisti, perciò, fu l'espressione, al livello della forma, del rifiuto della realtà storica, avvenuto a livello del contenuto. E poiché il Fascismo si basava su questo rifiuto della realtà storica e sfuggiva alle contraddizioni sociali reali, cercando soluzioni politiche puramente formali, il Modernismo poté essere visto come l'espressione in letteratura di quello che era il Fascismo in politica.<sup>27</sup>

Credo, con White, che si tratti di una lettura sbagliata, che parte dall'assunto fallace per cui il rifiuto della realtà storica implichi necessariamente anche il rifiuto della narrazione intesa come strumento gnoseologico della propria epoca. Tuttavia, sia il Modernismo che il Fascismo nacquero effettivamente come *reazioni* formali a uno smarrimento di natura storica, e per certi versi anche il primo presentò degli aspetti "assolutistici"; seppur attraverso modalità molto differenti, entrambi aspirarono inoltre a essere percepiti come religioni laiche, e intrecciarono una

---

25 FREDRIC JAMESON, *Preface*, in *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley, University of California Press, p. 5.

26 Cfr. GYÖRGY LUKÁCS, *Narrare o descrivere?*, in *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 269-323; FREDRIC JAMESON, *L'inconscio politico*, Milano, Garzanti, 1990.

27 HAYDEN WHITE, *Teoria letteraria e scrittura storica*, in *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, p. 83.

«relazione quasi allucinatória fra passato e presente»<sup>28</sup>, fra il regno dei vivi e quello dei morti<sup>29</sup>: una tendenza che, pur nella novità dei suoi esiti formali, rappresenta un aspetto caratterizzante del periodo barocco e in generale dei periodi post-moderni, intesi cioè come successivi alle fasi espansive tipiche di atmosfere culturali quali il Rinascimento o il Positivismo.

L'utopia modernista, diversamente da quanto sostiene Jameson, credo non sia caratterizzata da una meta predefinita, ma sveli piuttosto in maniera esplicita la natura destabilizzante del rapporto dell'uomo moderno con il Tutto: lo smarrimento dei modernisti, cioè, non è unicamente legato a una temperie d'insicurezza storica e politica, bensì scaturisce anche dall'aver saputo riconoscere prima di altri *nuove* connessioni fra la sfera dell'immanenza e quella della trascendenza all'interno del contesto contemporaneo, senza però essere ancora in grado di abitarle in maniera del tutto *famigliare*. È in tal senso che Ludwig Binswanger, nel descrivere la «forma di esistenza mancata» del Manierismo, definisce questa sfasatura facendo riferimento al concetto psichiatrico di *Erlebnis* legato alla fine del mondo<sup>30</sup>, che a mio avviso ben si addice anche al mutamento della sensibilità collettiva introdotto (e rilevato) dal Modernismo, il quale abbandona gradualmente

---

28 IRVING LAVIN, "Going for Baroque": osservazioni su una tendenza postmoderna, in *L'arte della storia dell'arte*, Milano, Libri Scheiwiller, 2008, p. 17.

29 Per quanto riguarda i regimi totalitari, cfr. GEORGE L. MOSSE, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Roma-Bari, Laterza, 2002; per quanto riguarda il Modernismo, e in particolare i nostri due autori, basti pensare solo a *The Dead* di Joyce o alla figura di Mrs. Ramsay in *To the Lighthouse*.

30 Cfr. LUDWIG BINSWANGER, *Tre forme di esistenza mancata. Esaltazione fissata, stramberia, manierismo*, Milano, Il Saggiatore, 1964, p. 171.

la realtà fenomenologica basandosi sempre più sui nessi psichici e sulle relazioni simboliche.

A differenza di quello fascista, inoltre, lo slancio spirituale dei modernisti è incarnato dalla figura messianica dell'artista-demiurgo senza implicare secondi fini di carattere sociopolitico, cioè senza mistificare quelli che Barthes avrebbe chiamato «miti reciproci»<sup>31</sup>. Il Modernismo si configura piuttosto come *l'unica fede possibile dopo la caduta di ogni altra fede*, compresa quella cristiana che Stephen contribuisce a demistificare nell'ideale convinzione che si possa vivere all'insegna di una libertà incondizionata, ovvero nella dimensione assoluta dell'espressione artistica; il Fascismo invece ingloba a sé – e senza mai negarle esplicitamente – tutte le fedi precedenti, nazionalismo e religione comprese, e se ne serve come materiali mitologici da *tecnicizzare* a fini propagandistici<sup>32</sup>.

«Tu mi parli di nazionalità, di lingua, di religione; ebbene, io cercherò di sottrarmi a tali reti» dice emblematicamente Stephen a Davin, il quale «scosse la *cenere* fuori dal fornello della pipa»<sup>33</sup>, prima di rispondergli: «Sei troppo profondo per me, Stevie [...] ma al primo posto viene la patria. Prima l'Irlanda, Stevie. Poi potrai essere un poeta o un mistico» (P 205). Un discorso che verrà idealmente ripreso una quarantina di pagine più tardi, quando Stephen dopo aver vissuto la propria epifania sarà ormai «un'altra persona» (P 231), ed esporrà a Cranly con maggiore consapevolezza le sue intenzioni programmatiche: «Non voglio servire una fede alla quale non credo più, si chiami essa famiglia, patria o chiesa: e cercherò di esprimermi attraverso qualche maniera di vivere o di fare arte il più liberamente e integralmente possibile» (P 236).

31 Cfr. ROLAND BARTHES, *Romanzi e bambini*, in *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 48-50.

32 Si veda a tal proposito l'opera di Furio Jesi.

33 Il concetto di *Cenere* sarà centrale nel secondo capitolo dell'articolo.

Ma di fronte alla crisi di una *Weltanschauung* secolare e al conseguente vuoto spirituale del primo Novecento, anche il Modernismo non poté fare a meno di partecipare alla nuova stagione mitopoietica<sup>34</sup>: basti solo pensare all'illuminante recensione *Ulysses, Order and Myth* del 1923 di T. S. Eliot, il quale facendo riferimento a *The Golden Bough* di Frazer afferma che «invece del metodo narrativo, possiamo usare adesso il metodo mitico: e questo, io credo seriamente, è un passo importante nel rendere il mondo moderno praticabile per l'arte»<sup>35</sup>. Rispetto alla linearità della trama ottocentesca – strutturata a immagine e somiglianza del rapporto logico di causa-effetto, oltre che dell'impostazione teleologica della diacronia cristiana – il «metodo mitico» sovverte l'intuitiva concezione del divenire storico attraverso il montaggio sincronico di elementi derivanti da epoche e culture differenti, estratti (ma anche astratti) dal loro contesto originario e riproposti in un nuovo ordine, in cui l'unico filo conduttore è quello dell'incessante ricerca esistenziale dell'autore-protagonista modernista.

La conseguente frammentazione temporale comporta allora la formazione di nuove faglie, che aprono nelle rassicuranti maglie del tempo moderno lo spazio di un altro tempo, arcano, di natura mitica e irrazionale, che irrompe nel quotidiano borghese svelandone tutta la precarietà, e profilando inoltre una struttura archetipica alternativa, e per certi versi anche sovversiva. È in tal senso che potrebbe essere interpretata l'intera operazione letteraria di Joyce, che nelle sue opere – sebbene ambientate in un contesto contemporaneo – ricorre costantemente a numerosi miti fondanti della tradizione greca, giudaico-cristiana

---

34 Cfr. FABIO DELI, *Il mito in Frazer e nelle poetiche del Modernismo*, in *Filosofie del mito nel Novecento*, a cura di GIOVANNI LEGLHISSA - ENRICO MANERA, Roma, Carocci, 2020.

35 THOMAS S. ELIOT, *Ulysses, Order and Myth*, in *Selected Prose of T. S. Eliot*, London, Faber & Faber, 1975, p. 178.

e medievale, specie per delineare il percorso esistenziale e artistico del suo *alter ego* Stephen: dal sacrificio pregno di *hybris* di Icaro al protomartirio di Santo Stefano (l'artista deve essere disposto, cioè, a morire per la propria arte); dal ruolo rivoluzionario di Prometeo a quello dirimente di Mosè, che guida il popolo ebraico nel suo Esodo quarantennale (un Dedalo, in fondo) verso la terra promessa, ovvero l'epifania di Stephen in riva al mare, che lo porta a rivivere di fatto un nuovo rito battesimale; dalla donna-angelo stilnovista come porta d'accesso all'esperienza estatica, i cui occhi «lo avevano chiamato e la sua anima aveva subito risposto al richiamo» (P 179), alla misteriosa figura di Emma, che incarna la forza catalizzatrice del femminile intesa come musa artistica ma anche come fonte di sciagure, rifacendosi al *casus belli* di Elena dal quale prende avvio l'intero poema omerico, ma anche al peccato originale di Eva che condanna l'uomo a essere cacciato dal paradiso terrestre.

A fronte di questa ristretta rosa di “analogie mitiche”, fra le moltissime altre possibili, potremmo dire che – in un caso esemplare di eterogenesi dei fini – il razionalismo ottocentesco con il quale Frazer aveva cercato di svelare l'illusorietà delle religioni rivelate diviene invece per la cultura modernista, paradossalmente, il «metodo mitico» attraverso cui rendere ancora possibile non solo l'espressione artistica, ma anche la dimensione spirituale. Contrariamente a quanto previsto nella maggioranza delle filosofie del mito del Novecento, però, il Messia invocato dai modernisti non presenta aspirazioni proselitistiche o leaderistiche, né strizza l'occhio alle esigenze dell'alta borghesia (e né tantomeno a quelle della *working class*), bensì è incarnato da una figura che stava sempre più scivolando verso i margini della società contemporanea.

Si tratta in realtà di un declassamento avvenuto in un lasso di tempo sorprendentemente breve, se pensiamo che nella letteratura tardo-decadente (basti citare solo

Nietzsche e D'Annunzio, che fu tra l'altro uno dei modelli prediletti da Joyce) l'artista fosse presentato addirittura in maniera eroica, come una sorta di superuomo – in tal senso è sorprendentemente rivelatorio, nel caso di Joyce, il passaggio dall'iniziale titolo celebrativo *Stephen Hero* al generico e distaccato *A Portrait of the Artist as a Young Man*; mentre già nelle opere moderniste, a distanza di solo qualche anno, lo troviamo *errare* come un *flâneur* per la città novecentesca, cronotopo di quella modernità in cui è condannato a essere inesorabilmente *fuori luogo* e *fuori tempo*. Attraverso il «metodo mitico», la Dublino di Stephen diviene allora un labirinto inestricabile, in cui l'ispirazione autobiografica della narrazione joyciana finisce per deformarsi irrimediabilmente, assumendo una dimensione universale proprio grazie al suo riflettersi in quello che Battistini avrebbe chiamato *Lo specchio di Dedalo*<sup>36</sup>.

La spiritualità che accomuna Woolf e Joyce consiste dunque in un atto di fede nei confronti del potere demiurgico dell'arte, creatrice di un *altro* mondo all'interno del *nuovo* mondo. L'operazione mitologica esperita dal Modernismo si configura, potremmo dire in altre parole, nel tentativo di riporre l'aureola sul capo dell'artista; ma non quella la cui caduta Baudelaire aveva cantato (che per secoli aveva cioè conferito all'artista un influente capitale simbolico *all'interno* della società), bensì un'investitura che indichi la sua necessaria e trascendente *alterità* rispetto all'epoca moderna: non a caso, all'inizio del *Portrait*, il piccolo Stephen resta a guardare i suoi compagni mentre giocano a pallone, prefigurando il suo futuro ruolo di artista, ovvero di colui che per rappresentare la realtà deve adottare un *altro* punto di vista sul mondo.

---

36 Cfr. ANDREA BATTISTINI, *Lo specchio di dedalo*, Il Mulino, Bologna, 2008.

Ecco perché l'autore modernista elegge allora l'artista a «personaggio forse troppo diletto»<sup>37</sup>, offrendo una sorta di *asilo storico*<sup>38</sup> a chi – come lui – non si sente in sintonia con la propria epoca, non riuscendo a trovare un «tempo che si adegui al mondo delle sue immaginazioni, della sua lingua, e che gli è toccato, per esprimersi, venire a compromessi coll'età sua, farsi capire un po' alla muta, in parte concedendo troppo, in parte troppo azzardando, e qualche volta tradendo se stesso»<sup>39</sup>.

Per uno scrittore modernista, scegliere l'artista come protagonista significa inoltre avere la possibilità di ambientare la propria opera in un contesto contemporaneo, ma allo stesso tempo anche *fuori* dal tempo, ovvero in quell'*altrove* che è (o meglio, sarà) la sua prossima opera d'arte<sup>40</sup>. Oltre a essere il *profeta* di un altro mondo, l'artista diviene così anche lo *scriba* della nuova trascendenza, racchiusa in veri e propri trattati disseminati lungo la narrazione: «nessuno come Joyce – scrive Eco – ha fatto parlare tanto i propri personaggi di poetica e di estetica»<sup>41</sup>. Una tendenza che non ritroviamo solo nei nostri due autori, ma ad esempio anche in Proust con il romanziere Bergotte, il

---

37 ANNA BANTI, *Artemisia*, in *Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di FAUSTA GARAVINI con la collaborazione di LAURA DESIDERI, Milano, Mondadori, 2013, p. 245. Credo che anche *Artemisia* presenti numerosi aspetti modernisti, ma non è questa la sede per una simile analisi.

38 Cfr. EDOARDO BASSETTI, 'Un personaggio forse troppo diletto'. *La rappresentazione dell'artista nell'opera di Anna Banti*, in «Elephant & Castle», XXV (2021) 25, pp. 4-29.

39 ANNA BANTI, *Lorenzo Lotto*, Milano, Skira, 2011, p. 7.

40 Cfr. EDOARDO BASSETTI, *Scrivere (e dipingere) l'Altrove. Anna Banti, Artemisia e Lily Briscoe: per un'arte "di memoria, non di maniera"*, in «Allegoria», LXXXII (2020), pp. 186-201.

41 UMBERTO ECO, *Le poetiche di Joyce*, cit., p. 5.

pittore Elstir e il compositore Vinteuil, collega dell'Adrian Leverkühn di Mann ecc.<sup>42</sup>

Fra tutte le arti, però, è attraverso la pittura che a mio avviso la narrazione modernista si avvicina maggiormente – o meglio, asintoticamente – alla sua *utopia demiurgica*, poiché come scrive Wilhelm Pinder «la storia dell'arte non appartiene solo a se stessa: serve ad annunciare l'uomo»<sup>43</sup>. Bastino giusto due esempi tratti da *To the Lighthouse*, dove appunto l'artista che Woolf sceglie come sua *alter ego* è una pittrice: «Nel mezzo del caos c'era la forma; l'eterno passare e fluire [...] erano riportati alla stabilità. È questa qui la vita, diceva la Signora Ramsay. “Signora Ramsay! Signora Ramsay!” ripeté Lily. A lei doveva quella rivelazione» (*L* 120-121); «per Lily, che insisteva a dipingere, fu come se si fosse aperta una porta; entrata, si guardò intorno in silenzio e si trovò in uno spazio buio, solenne, che rassomigliava a una cattedrale. Voci giungevano da un mondo molto lontano» (*L* 128).

La pittura è l'arte che più si presta alla creazione di un nuovo mondo, e dunque la prima a essere chiamata in causa quando c'è da riedificare una *Weltanschauung* dalle fondamenta, a maggior ragione dopo la tragedia dell'esperienza bellica – tema che non a caso riaffiora più volte nella produzione woolfiana, attraverso ad esempio i personaggi di Septimus Warren Smith e Adrian Ramsay, o nei saggi *Three Guineas* e *Thoughts on Peace in an Air Raid*. La ragione di questa peculiare connessione tra catastrofe, pittura e costruzione di «un altro mondo» la spiega a mio avviso in maniera illuminante Deleuze, nel suo saggio su Francis Bacon.

---

42 Cfr. CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Creazione, aura, mercato. Dal romanzo d'artista al romanzo delle arti*, in «Elephant & Castle», XXV (2021) 25, pp. 4-30.

43 WILHELM PINDER, *Zur Physiognomik des Manierismus*, in *Die Wissenschaft am Scheidewege von Leben und Geist*, hrsg. von HANS PRINZHORN, Leipzig, Barth, 1932.

Tra tutte le arti, la pittura è probabilmente la sola che incorpori necessariamente, “istericamente”, la propria catastrofe e, a partire da ciò, si costituisca come fuga in avanti. Alle altre arti la catastrofe è tutt'al più associata. Ma lui, il pittore, passa attraverso la catastrofe, afferra il caos, e prova a uscirne. [...] È come l'apparizione improvvisa di un altro mondo. [...] Questi segni manuali, quasi ciechi, stanno dunque a testimoniare l'intrusione di un altro mondo nel mondo visivo della figurazione. Sottraggono in parte il dipinto all'organizzazione ottica che già vi regnava, rendendolo in anticipo figurativo. La mano del pittore è intervenuta per liberarsi dalla dipendenza e infrangere la sovrana organizzazione ottica: come in una catastrofe, in un caos, non si vede più nulla.<sup>44</sup>

## 2. *La Cenere e il Faro, o quel che resta della trascendenza modernista*

Nella prima parte abbiamo cercato di analizzare l'eterogeneità dei tentativi attraverso cui il Modernismo, nei primi decenni del XX secolo, cercò di sopperire a un vuoto che fu, innanzitutto, di natura «spirituale». Nella seconda proveremo invece a capire cosa resta, oggi, di quella ricerca di nuove forme di «epicleti», in un contesto come quello contemporaneo in cui la trascendenza è divenuta ormai estranea all'immaginario esperienziale quotidiano. Nell'analizzare i casi di studio di Joyce e Woolf, in particolare, farò ora riferimento a due simboli-guida rappresentanti le loro rispettive poetiche, ovvero la *Cenere* e il *Faro*.

Per *Cenere* intendo ciò che resta del programmatico e peculiare ricorso da parte di Joyce a diversi stili e argomenti della tradizione letteraria, che egli stesso definisce nei suoi carteggi come «scorching method» – un'espressione che in italiano potremmo tradurre come 'metodo

---

44 GILLES DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995, p. 64.

dell'incenerimento<sup>45</sup>. Una volontà autoriale che emerge esplicitamente nell'*Ulysses*, dove dello stile impiegato in un determinato episodio non resta, in quello successivo, altro che le ceneri della sua stessa *cremazione*: attraverso due espressioni tedesche utilizzate dall'autore all'inizio del terzo capitolo, infatti, potremmo dire che quella dell'*Ulysses* sia una macchina narrativa alimentata da stili letterari posti *nebeneinander* 'uno accanto all'altro', ma anche *nacheinander* 'uno dopo l'altro'.

È come se Joyce si inoltrasse in un territorio formale di volta in volta ulteriore, perseguendo il suo sperimentalismo grazie alla deflagrazione degli avamposti che aveva appena guadagnato: «each successive episode, dealing with some province of artistic culture (rhetoric or music or dialectic) leaves behind it a burnt-up field»<sup>46</sup>. Ed è proprio da questa serie di campi bruciati che si alza una densa coltre di fumo – figura che ricorre più volte nell'opera joyciana – dalla quale l'autore, come un'araba fenice, riesce a *manifestare* il suo stile redivivo, analogamente a come nell'*Esodo* Dio si palesa, e al tempo stesso si cela, durante la peregrinazione degli Ebrei nel deserto<sup>47</sup>.

Una «letteratura della possibilità esaurita», come la definirebbe John Barth, capace di trarre nutrimento proprio dall'*humus* derivato dalla decomposizione dello stile precedente, e che fa di Joyce uno scrittore che a livello formale «non si limita a esemplificare il senso della fine», ma «ne fa uso»<sup>48</sup>. È proprio questo rivoluzionario rapporto con la

---

45 Cfr. ANNALISA VOLPONE, *James Joyce: implosione ed esplosione del romanzo*, in *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA - ANNALISA VOLPONE, Roma, Carocci, 2019, p. 221.

46 JAMES JOYCE, *Letters*, cit., p. 129.

47 Cfr. FRANCESCO GOZZI, *Epicleti ed epifanie. La narrativa giovanile di Joyce*, cit., p. 171.

48 JOHN BARTH, *La letteratura dell'esaurimento*, in *L'algebra e il fuoco*, Roma, Minimum Fax, p. 63.

tradizione letteraria, e in generale con la cultura occidentale, che ha portato molta critica a riferirsi a Joyce come uno scrittore postmoderno, specie alla luce della sua opera testamento *Finnegans Wake*. Parallelamente all'accusa teorica contro «famiglia, patria o chiesa», infatti, l'autore esperisce – con una sistematicità che non si era mai vista prima – un processo stilistico di continua risemantizzazione, decostruzione e decontestualizzazione della storia letteraria precedente: un'operazione che presenta «da un lato una ossessione mitica, dall'altro un modo di organizzare idee»<sup>49</sup>, ed è volta a *forgiare* un nuovo possibile «metodo» per narrare un'epoca contraddistinta – come ci ha insegnato Lyotard – dal venire meno di un'unità di senso derivante da principi metafisici, ideologici o religiosi.

Per Faro intendo, invece, quell'eredità culturale lasciataci dall'opera di Woolf che ne fa, oggi, un vero e proprio *lampadoforo* del genere femminile: la scrittrice britannica ha infatti illuminato dietro a sé quell'*altrove* che non era ancora stato formalizzato per le donne del suo tempo, e che ella stessa – dovendo procedere al buio – non è riuscita ad abitare fino in fondo, a differenza di alcuni dei suoi personaggi letterari. La tragedia della signora Ramsay, ad esempio, consiste proprio nel non essere riuscita a scorgere un compromesso tra quei due poli che – attraverso Teresa De Lauretis – potremmo definire come l'essere *Donna*<sup>50</sup> e l'essere *donna*<sup>51</sup>: ovvero fra l'appartenere al ge-

---

49 UMBERTO ECO, *Le poetiche di Joyce*, cit., p. 15.

50 TERESA DE LAURETIS, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 5: «A fictional construct, a distillate from diverse but congruent discourses dominant in Western cultures [...] which works as both their vanishing point and their specific condition of existence».

51 *Ibidem*: «The real historical beings who cannot as yet be defined outside of those discursive formations, but whose material existence is nonetheless certain».

nera femminile, con tutte le conseguenze storiche, sociali e culturali che ciò comporta, e il rivendicare d'altra parte l'unicità della propria esistenza di donna, concreta e irriducibile.

Il senso ultimo del dipinto di Lily (e del romanzo stesso) è dunque quello di rievocare la signora Ramsay non come *Donna*, ma come *donna* – ciò che non è mai riuscita a essere in vita: «il problema per Lily, e per estensione per Virginia Woolf e il lettore, è quello di trovare un corretto equilibrio fra le due metà di quella forma»<sup>52</sup>. Per secoli il genere femminile ha vissuto questo binomio come un conflitto insanabile, che non contemplava una possibile sintesi. L'intuizione di Lily, invece, sta nel superare questa dicotomia scorgendo una soggettività interposta fra i due poli, abitando cioè un nuovo spazio culturale che la stessa De Lauretis chiamerebbe appunto *Elsewhere*, 'Altrove'<sup>53</sup>. Lily sembra quindi suggerirci che il ritratto della signora Ramsay, una volta concluso, starà lì a *indicare* proprio questa nuova dimensione, così come il Faro illumina per i naviganti la rotta da seguire.

Analogamente al suo amico Roger Fry<sup>54</sup>, Woolf concepisce la 'visione creativa' come il momento in cui l'artista riesce a vedere le cose non più in quanto tali, ma solo per le loro interrelazioni formali. Dunque, la gestazione del ritratto della signora Ramsay consiste nella creazione

---

52 PAUL GORING, *The shape of To the lighthouse: Lily Briscoe's painting and the reader's vision*, in «Word & Image», X (1994), p. 227.

53 Cfr. TERESA DE LAURETIS, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

54 Cfr. ROGER FRY, *Vision and Design*, London, Oxford University Press, 1981, p. 36: «In such a creative vision the objects as such tend to disappear, to lose their separate unities, and to take their places as so many bits in the whole mosaic of vision».

di nuove forme che nascono dalle relazioni fra le vecchie forme: Lily, nota infatti brillantemente Theresa Crater, «esplora la distanza fra la propria esperienza quotidiana e l'ideologia che grava su di essa; si tuffa nel mondo sommerso della coscienza, ed è la prima dei protagonisti woolfiani a sopravvivere al passaggio, a tornare a galla e a creare da questo divario, istituendo nuove alternative culturali»<sup>55</sup>.

Joyce è riuscito a perseguire fino in fondo la propria sperimentazione letteraria incendiando la tradizione letteraria che l'aveva preceduto, e lasciando dietro a sé un sentiero incenerito, dal cui *humus* pochi altri autori – oltre a lui – sono stati capaci di trarre un nutrimento letterario duraturo; Woolf, che per certi versi non si è spinta così in là a livello formale, ha invece lasciato dietro a sé la scia riflessa di un faro in mare aperto, che continua a illuminare una rotta ancora oggi percorribile. Come abbiamo visto all'inizio, infatti, Lily cerca di *riposizionare* gli oggetti di fronte a sé in modo tale che non «si romp[a] l'unità dell'insieme», cercando cioè di (ri)conciliare l'unità con il Tutto – che è esattamente il punto nevralgico della crisi dell'Uomo moderno; la rivoluzione formale di Stephen non presenta invece una simile preoccupazione, tant'è che egli non teme di «rimanere solo» (P 236): Lily si propone cioè come antesignana di uno spazio culturale ancora a venire, che invita le future generazioni a perseguire; le intenzioni programmatiche di Stephen, invece, non contemplano una simile proiezione in avanti.

Sebbene molti autori del secondo Novecento si siano proficuamente ispirati a Joyce, la letteratura degli ultimi decenni ha però dovuto fare sempre più i conti, in tal senso, con una “funzione” che definirei come *svuotata dal di dentro*; d'altra parte, il contributo dei *gender studies* si è

---

55 THERESA CRATER, *Lily Briscoe's Vision: The Articulation of Silence*, in «Rocky Mountain Review of Language and Literature», L (1996), p. 125.

certo rivelato fondamentale nel far sì che Woolf diventasse un riferimento teorico imprescindibile per le battaglie femministe, ma comunque la sua “funzione” continua ancora oggi a ispirare *formalmente* grandi romanzi come ad esempio *The Hours* di Michael Cunningham o *Atonement* di Ian McEwan, la cui protagonista Briony (che sembra aver letto *Il calzerotto marrone* di Auerbach) da aspirante scrittrice

Non credeva più veramente nei personaggi. Erano dispositivi pittoreschi che appartenevano all'Ottocento. Il concetto stesso di personaggio era fondato su errori che la psicologia moderna aveva svelato. Anche le trame erano come un macchinario arrugginito le cui ruote non andavano più... Erano il pensiero, le percezioni, le sensazioni che la interessavano... Se solo avesse potuto riprodurre la luce chiara di un mattino d'estate, le sensazioni di un bambino alla finestra, l'arco e la picchiata del volo di una rondine su uno specchio d'acqua. Il romanzo del futuro sarebbe stato diverso da qualsiasi altra cosa del passato. Aveva letto tre volte *Le onde* di Virginia Woolf e pensava che vi fosse in atto una grande trasformazione nella stessa natura umana, e che solo la letteratura, un nuovo tipo di letteratura, avrebbe potuto cogliere l'essenza di questo cambiamento.<sup>56</sup>

Di fronte alla «grande trasformazione in atto», Stephen-James propone come soluzione «il silenzio, l'esilio, la scaltrezza» (*P* 236), e lo fa attraverso la Cenere, ovvero una forma letteraria intesa – utilizzando la celebre formula di Adorno<sup>57</sup> – come *sedimentazione* del teorico rifiuto di ogni fede, «si chiami essa famiglia, patria o chiesa»;

<sup>56</sup> IAN MCEWAN, *Atonement*, London, Jonathan Cape, 2001, p. 282.

<sup>57</sup> THEODOR W. ADORNO, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 2009, p. 244.

analogamente al titolo «*To the Lighthouse*»<sup>58</sup>, Lily-Virginia propone invece una letteratura concepita come *dono* e come *deissi*, ovvero un Faro che illumini un *altrove* ancora a venire, che saranno le future generazioni (forse) un giorno ad abitare.

---

58 Per un'analisi della polisemia del titolo woolfiano, cfr. NADIA FUSINI, *Postfazione*, in VIRIGINIA WOOLF, *Al faro*, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 189-211; riguardo all'erronea traduzione *Gita al faro* che ancora oggi si legge in numerose edizioni italiane, cfr. ELISA BOLCHI, *The "Grand Lady of Literature": Virginia Woolf in Italy under Fascism*, in *Virginia Woolf and the Literary Marketplace*, edited by JEANNE DUBINO, London, Palgrave Macmillan, 2010, p. 205: «*Gita al faro* was doomed to remain the dominant Italian title of the novel until nearly the end of the twentieth century. Finally, in 1992, it was re-translated into Italian by Nadia Fusini for Feltrinelli with the more accurate title *Al faro* (literally, "To the Lighthouse"), which finally contains that *al*, corresponding to the English *to*, indicating both an apostrophe and a preposition of movement. So, for almost sixty years and sometimes even today, Italians have known one of Woolf's most famous novels with a misleading title».



Niccolò Amelii

RICOSTRUIRE DUBLINO  
AL DI FUORI DEL LIBRO.  
ASPETTI, MOTIVI E CONFIGURAZIONI  
SPAZIALI NELL' *ULYSSES* DI JOYCE

*Lo spazio di Dublino dentro e oltre il romanzo*

«I want [...] to give a picture of Dublin so complete that if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be reconstructed out of my book». Questa affermazione di Joyce, riportata da Frank Budgen nel suo *James Joyce and the Making of Ulysses*,<sup>1</sup> restituisce buona parte del senso dell'operazione narrativa ed epistemologica con cui Joyce coglie e rielabora romanzescamente la fisionomia – spirituale, culturale e spaziale – di Dublino, dei suoi abitanti, dei suoi moti esperienziali, delle sue dinamiche dialettiche. Nel verbo «reconstructed» si cela, infatti, una suggestione interpretativa che rivela una proiezione ultradimensionale, polisensoriale, per cui la Dublino che Joyce ingloba nella sua opera, spostando «il fuoco dell'attenzione dall'oggetto città alla città come soggetto attivo»<sup>2</sup> e operando una necessaria sublimazione immaginativa e ri-creativa, è capace di emanciparsi dal supporto meramente testuale e farsi forma viva, autonoma, pulsante, esperibile con tutti i nostri sensi (meno il tatto, forse), e

---

1 FRANK BUDGEN, *James Joyce and the making of Ulysses*, Oxford, Oxford University Press, 1972, p. 69.

2 GABRIELLA TURNATURI, *Di città in città, da romanzo a romanzo. Leggere e narrare le città*, in *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, a cura di GIANFRANCO MARRONE-ISABELLA PEZZINI, Roma, Meltemi, 2006, p. 32.

non solo con la vista che supporta la nostra lettura. Joyce, fermamente convinto che «Dublin had not been represented before in literature»,<sup>3</sup> veicola e declina esemplarmente nel suo capolavoro quel profondo mutamento di paradigma che a cavallo tra Ottocento e Novecento coinvolge non solo lo sviluppo demografico e urbanistico delle città e gli aspetti architettonici, economici, sociali attraverso cui la città afferma sé stessa, si propaga ed è percepita dai suoi abitanti, ma altresì le strategie, le tecniche e gli approcci narrativi con cui gli scrittori, specialmente gli scrittori modernisti, tentano di narrativizzare la metropoli, sostituendo la città-palcoscenico tipica della rappresentazione descrittiva del secolo precedente con una rielaborazione globale del fenomeno urbano, che rinnova dall'interno le stesse strutture organizzative del romanzo. Come risposta e adeguamento a questa radicale trasformazione fenomenologica dello scenario urbano, che sottende ogni rinnovato aspetto del vivere sociale, «the city in literature became fragmented and transparent rather than tangible and coherent, a place consisting of bits, pieces, and shifting moods».<sup>4</sup> Nei primi trent'anni del XX secolo, infatti, in un contesto storico in rapida evoluzione in cui il tessuto cittadino viene gradualmente colonizzato e riscritto dalle pubblicità, dai giornali, dalle réclame, dalle locandine, producendo «the emergence of a textualized city of signs»,<sup>5</sup> le modalità di raffigurazione proprie del romanzo ottocentesco metropolitano, che prevedevano l'alternanza tra sezioni

---

3 SEAMUS DEANE, *Joyce the Irishman*, in *Cambridge Companion to James Joyce*, edited by DEREK ATTRIDGE, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 41.

4 BURTON PIKE, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 72.

5 PAULA E. GEYH, *From Cities of Things to Cities of Signs: Urban Spaces and Urban Subjects in Sister Carrie and Manhattan Transfer*, in «*Twentieth Century Literature*», 52/4, 2006, p. 413.

dedicate allo sviluppo dell'intreccio e altre fatte, invece, di prolungate immagini scenografiche, rivelano il loro anacronismo e vengono superate per lasciare spazio – come avviene esemplarmente nell'*Ulysses* – ad una configurazione narrativa in cui «the “city” is newly constructed as a “second nature” in terms of dynamic flow of its commodities and human movements, which appear to take place according to self-sufficient and complementary patterns in space and time». <sup>6</sup> Per provare a spezzare la linearità del romanzo tradizionale, restituendo, in un'ottica sia spaziale che temporale, la complessità, il dinamismo, la sincronicità, la continuità e la discontinuità contingenziale del caos metropolitano, opere come *Manhattan Transfer*, *Berlin Alexanderplatz*, *Ulysses* introducono un sistema di elaborazione e trasposizione spaziale che agisce nell'opera, al livello della *storia*, <sup>7</sup> contribuendo a determinare la soggettività dei personaggi, il loro sviluppo diegetico, diventando un elemento portante del sistema di significazione del romanzo stesso, e *sull'*opera, condizionandone i dispositivi formali e l'architettura interna. È dentro questa rinnovata prospettiva che i romanzi modernisti cessano di essere solamente una mera duplicazione referenziale della realtà per diventare pratiche culturali di significazione, <sup>8</sup> il cui portato valoriale e conoscitivo oltrepassa le contingenze

---

6 KLAUSE SCHERPE, *The City as Narrator: The Modern Text in Alfred Döblin's Berlin Alexanderplatz*, in *Modernity and the Text. Revisions of German Modernism*, edited by ANDREAS HUYSEN-DAVID BATHRICK, New York, Columbia University Press, 1989, p. 167.

7 Nell'eccezione data da GÉRARD GENETTE: «Propongo di chiamare storia il significato o contenuto narrativo». Cfr. GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, p. 75.

8 DESMOND HARDING, *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*, Ann Harbor, Bell & Howell, 1999, p. 11.

testuali fornendo un pretesto consono a far emergere i connotati principali di una nuova coscienza individuale e collettiva. L'*Ulysses* di Joyce si posiziona nel punto apicale di questo crocevia, facendo di Dublino – città all'epoca in stato di decadenza morale e culturale, asfissata dal peso della doppia dominazione straniera, l'Impero Britannico e la Chiesa Romana – non solo l'impianto scenografico, storicamente sedimentato e riconoscibile, che abbraccia le peregrinazioni di Leopold Bloom e Stephen Dedalus e degli altri numerosi personaggi, ma anche e soprattutto un campo di forze stratificato che aggrega il passato e il presente, l'individuale e il collettivo, e ne condiziona l'ineluttabile compenetrazione sociale, culturale, politica, assurgendo a privilegiata e concentrata espressione dell'intera esperienza umana. Superando le impasse descrittive, non più adatte a restituire veridicità a una struttura complessa, autorganizzantesi, come quella della città moderna – «sistema di classificazione che registra e immagazzina nella sua forma sensibile decine di migliaia di atti distinti»,<sup>9</sup> – nell'*Ulysses* le manifestazioni significanti della città vengono incorporate nel romanzo mediante dispositivi formali quali il montaggio, l'entrelacement, l'inserimento di materiale extra-narrativo (elenchi, statistiche, classifiche, réclame pubblicitarie, titoli e articoli di giornale), il plurilinguismo, l'uso sistematico di un linguaggio saggistico scientifico-matematico, gli effetti cacofonici, nonché attraverso una continua modulazione del rapporto (e del posizionamento) tra narratore e personaggi, tra istanze realistiche e oggettive e *stream of consciousness*, nel tentativo di riprodurre internamente l'alta densità di vissuto, di informazioni e di stimoli sensoriali contenuta e prodotta dallo spazio urbano e contemporaneamente l'effetto di isolamento e frammentarietà delle esperienze individuali che

---

9 PHILIP FISHER, *Giornale strada racconto. Lo spazio discontinuo dell'«Ulysses»*, in *Il romanzo*, a cura di FRANCO MORETTI, Torino, Einaudi, II, 2002, p. 600.

ne consegue. Allo stesso tempo, l'accuratezza cartografica con cui Joyce, oramai in auto-esilio da più di dieci anni, ricostruisce testualmente la topografia e la toponomastica di Dublino, pur rispondendo al bisogno di produrre «a totalizing representation of factual knowledge about a particular “real-world” physical space»,<sup>10</sup> non si esaurisce nella delineazione di una mappa fedele e realistica, nella composizione di un ritratto mimetico ed esaustivo del micro-mondo dublinese, poiché «his sense of reality was expected to overwhelm mundane reality».<sup>11</sup> Lo spazio fisico può essere riprodotto organicamente, attivamente, solamente se all'operazione di puntiglio geografico si affianca una visione dinamica, dialettica, interpersonale, che passa necessariamente attraverso la registrazione narrativa di chi quello spazio lo abita, lo attraversa, lo anima, lo subisce, lo riempie di discorsi, di spostamenti, di azioni. A una prospettiva aerea, panottica, distaccata, si accompagna, allora, una presa 'diretta', parziale, calata in basso entro i ritmi quotidiani dell'esistenza cittadina, per mezzo della quale seguire da vicino il dipanarsi temporale dei movimenti dei vari personaggi, cogliendone in tal modo i dialoghi, gli sguardi, le interazioni, le gesta apparentemente banali, in un'ottica di esplorazione endemica delle relazioni «between routes and itineraries, between path and intent, between environment and perception».<sup>12</sup> La registrazione del movimento frenetico e incessante dei personaggi diviene principio compositivo che funge da legante «to create a sense of continuity that links contrasting aspects of urban life».<sup>13</sup> Ogni personaggio sviluppa, in tal modo, un proprio

---

10 JON HEGGLUND, *Ulysses and the Rhetoric of Cartography*, in «Twentieth Century Literature», 49/2, p. 164.

11 BERNARD BENSTOCK, *Ulysses without Dublin*, in «James Joyce Quarterly», 10/1, p. 100.

12 GERRY KEARNS, *The Spatial Poetics of James Joyce*, in «New Formations», 57, 2005, p. 109.

13 DESMOND HARDING, *Writing the City*, cit., p. 348.

specifico rapporto dialettico con la città, che si esplica nel dipanarsi narrativo della sua traiettoria quotidiana e che tende a controbilanciare la tendenza a tratti astrattista del narrato. Perché se è vero che l'eccesso di dettagli topografici ha, in determinati passaggi, dell'ossessivo, non si può dire altrettanto dell'istanza descrittiva. Dublino, infatti, non viene mai descritta apertamente, fisicamente, frontalmente, costringendo il lettore a un costante esercizio di visualizzazione che si incardina principalmente nelle esperienze mentali, performative e linguistiche che i vari personaggi fanno della città, e che gli permette di prendere a poco a poco dimestichezza e poi totale familiarità con questo universo dublinese ricreato e reinventato nell'opera, fatto di suoni, odori, esclamazioni, imprecazioni, conversazioni, tradimenti, ubriacature, funerali, parate e tanto altro. La sovrastruttura d'ispirazione mitologica che innerva e sostanzia l'intelaiatura diegetica del romanzo, unendo «l'irriducibile *chronos* di Dublino con gli irriducibili *kairoi* di Omero»<sup>14</sup> e determinando la sovrapposizione accelerata tra istanze realistiche, connotazioni simboliche e spinte analogiche, se da un lato fornisce un metodo compositivo che, secondo la concezione eliotiana,<sup>15</sup> permette a Joyce di organizzare internamente (e in parte sintetizzare secondo uno schema prestabilito) l'accumulazione spropositata di dati, materiali, eventi, personaggi che la realtà contemporanea offre nel suo farsi e disfarsi quotidiano, dall'altro collabora a rendere la Dublino immortalata il 16 giugno 1904 un enorme palinsesto eccedente il suo perimetro mimetico e fattuale, le sue coordinate spazio-temporali (che rimangono, però, altrettanto importanti nel disegno joyciano, basti pensare, come già visto in precedenza, alla puntigliosità della nomenclatura topografica e alla somma

14 FRANK KERMODE, *Il senso della fine: studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 132.

15 Cfr. THOMAS S. ELIOT, *Ulysses, Order, and Myth*, in «The Dial», LXXV, 5, 1923, pp. 480-483.

fedeltà linguistica), in direzione di un allargamento extra-referenziale, universalista. Dublino diviene allora «a synthesis of multiple urban visions»: <sup>16</sup> capitale d'Irlanda, posta sotto un doppio dominio straniero (la Chiesa Cattolica Apostolica Romana e l'Impero Britannico), ma anche prototipo della città moderna, accostabile alle altre grandi metropoli europee – Parigi, Londra, Berlino, Vienna –, e, al contempo, perimetro urbano sovrapponibile simbolicamente alle sacre, leggendarie e maledette città del passato:

Cityful passing away, other cityful coming, passing away too: other coming on, passing on. Houses, lines of houses, streets, miles of pavements, piledup bricks, stones. Changing hands. This owner, that. Landlor never dies they say. Other steps into his shoes when he gets his notice to quit. They buy the place up with gold and still they have all the gold. Swindle in it somewhere. Piled up in cities, worn away age after age. Pyramids in sand. Built on bread and onions. Slaves. Chinese wall. Babylon. Big stones left. Round towers. Rest rubble, sprawling suburbs, jerrybuilt, Kerwan's mushroom houses, built of breeze. Shelter of the night. No one is anything.<sup>17</sup>

Abitato da questa doppia natura non contrastiva, ma, anzi, complementare, che ispessisce e amplia il valore dei significanti spaziali, l'*Ulysses* accoglie al suo fondo una marcata dimensione storicizzante (contenente inevitabilmente anche riferimenti indiretti alla dimensione coloniale della città), che ancora Dublino al proprio presente fenomenico e all'eredità passata con cui il presente deve fare i conti (è questa la storia-incubo da cui Stephen vorrebbe

---

16 DESMOND HARDING, *Writing the City*, cit., p. 350.

17 JAMES JOYCE, *Ulysses*, London, Penguin Books, 2000, p. 208.

svegliarsi<sup>18</sup>) in termini sociali, culturali, politici ed economici, e parallelamente abbraccia l'evidente contraltare mitico-omerico, ulteriormente arricchito dal tentativo di rielaborare simbolicamente motivi e immagini dell'Antico Testamento (Leopold come ebreo errante, nuovo profeta, novello Elia) col fine di porre in contatto reciproco la cultura greca con quella ebraica. Lo stesso Joyce, del resto, tentando di spiegare a Carlo Linati il senso ultimo del suo romanzo, scrive:

[*Ulysses* is] the epic of two races (Israel-Ireland) and at the same time the cycle of the human body as well as a little story of a day (life). The character of Ulysses has fascinated me ever since boyhood...My intention is not only to render the myth *sub specie temporis nostri* but also to allow each adventure (that is, every hour, every organ, every art being interconnected and interrelated in the somatic scheme of the whole) to condition and even to create its own technique.<sup>19</sup>

#### Wandering Rocks: *il labirinto urbano*

All'interno di una riflessione critico-teorica sugli elementi spaziali declinati nell'architettura (ultra)romanzesca dell'*Ulysses*, «Wandering Rocks» merita un discorso a parte, più approfondito, perché, unica sezione che non ha un preciso corrispettivo con il modello omerico, rappresenta «Joyce's most direct, most complete celebration of Dublin»<sup>20</sup>. Giunti ormai allo snodo centrale del romanzo e

18 *Ivi*, p. 42: «History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake».

19 JAMES JOYCE, *Selected Letters*, a cura di RICHARD ELLMANN, New York, Viking, 1975, p. 271.

20 CLIVE HART, *Wandering Rocks*, in *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*, edited by CLIVE HART-DAVID HAYMAN, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 181.

della giornata (decima sezione, orario 3 PM), lo spazio metropolitano – le sue strade, le sue vie, i suoi incroci, le sue abitazioni, i suoi negozi, le sue linee tramviarie – è, infatti, qui restituito, anche in virtù dell'adozione di una prospettiva panoramica, con estrema precisione, secondo un'accurata ricostruzione cartografica e toponomastica<sup>21</sup> che rende Dublino, almeno per la durata di questo passaggio centrale, la protagonista indiscussa del romanzo, trasformando, invece, i personaggi che vi passano nel mezzo, persino Leopold e Stephen, trattati qui alla stregua di comprimari, in dei semplici vettori, attanti finzionali disposti lungo traiettorie studiate per innescare un dialogo serrato, simultaneo e vicendevolmente configurante tra ambiente urbano e individui, che sopperisca alla mancanza di descrizioni mimetiche della città. Nonostante la sensazione disorientante prodotta da questa carenza di appigli interamente visuali, Dublino sembra qui non solo rafforzare la propria presenza in quanto entità fisica e oggettiva, ma prendere parola per sé, autorappresentarsi «as micropolis»<sup>22</sup> e dettare consapevolmente il racconto. La capitale irlandese, adesso «capable of living an organic life of its own»,<sup>23</sup> acquisisce una sua peculiare dimensione labirintica e auto-assertiva, rivelando una complessità di sincronie e sovrapposizioni che può essere espletata e raffigurata unicamente attraverso una spazializzazione temporale capace di infondere successione e sequenzialità cronologica ad un corpo urbano articolato, composito, storicamente dato ma in continuo divenire e in rapida mutazione, dove l'esistenza di uno è destinata a collidere, volente o nolente, con l'esistenza di un altro e di un altro e di un altro ancora.

---

21 Come racconta FRANK BUDGEN: «Joyce wrote the *Wandering Rocks* with a map of Dublin before him». Cfr. FRANK BUDGEN, *James Joyce*, cit., p. 124.

22 RICHARD ELLMANN, *Ulysses on the Liffey*, London, Faber and Faber, 1972, p. 91.

23 CLIVE HART, *Wandering Rocks*, cit., p. 186.

Del resto, come scrive Moretti, «il vero senso della città non è nascosto in qualche luogo da cui bisogna disseppellirlo, ma si manifesta solo per mezzo di una traiettoria temporale». <sup>24</sup> La decentralizzazione dei due caratteri principali del romanzo «in favour of a radically expanded multi-perspectival approach» <sup>25</sup> risponde al significato primario che Joyce dà a questa sezione, ossia quello di rappresentare precipuamente «l'ambiente nemico», secondo le indicazioni riportate dallo stesso nello schema Linati. <sup>26</sup> Qui il corpo della città e il corpo del testo si interpenetrano sino a diventare un conglomerato unico, perfettamente combaciante, «un labirinto mobile fra due sponde». <sup>27</sup> Le due sponde che circoscrivono – come fossero le Simplegadi, «le rocce erranti che si precipitano l'una contro l'altra schiacciando quanto vi passa in mezzo» <sup>28</sup> – il labirinto dublinese, emblemi del doppio dominio, temporale e spirituale, che sottomette e paralizza da secoli la società irlandese, sono il reverendo John Conmee, rettore del collegio di Clongowes Wood, che rappresenta l'autorità della Chiesa Cattolica Apostolica Romana, e il Conte Dudley, Viceré d'Irlanda, che simboleggia, invece, il potere dell'Impero Britannico. Il primo, con cui si apre il capitolo, inizia il suo itinerario nel quadrante nord-est della città, uscendo dalla chiesa di St. Francis Xavier in Upper Gardiner Street, e si muove in direzione centrifuga, verso il North Strand prima e poi in direzione Malahide Road, piena periferia Dublinese; il secondo, con cui si chiude il

---

24 FRANCO MORETTI, *Segni e stili del moderno*, Roma, Del Vecchio Editore, 2020, p. 195.

25 RICHARD BROWN, *Time, Space and the City in "Wandering Rocks"*, in «European Joyce Studies», 12, 2002, p. 58.

26 Riportato in GIORGIO MELCHIORI, *Joyce: il mestiere dello scrittore*, Torino, Einaudi, 1994, p. 139.

27 *Ibidem*.

28 *Ivi*, p. 133.

capitolo, comincia il giro in carrozza con consorte dal Phoenix Park, nell'angolo nord-ovest della capitale, per poi tagliare in obliquo (moto centripeto) il tessuto urbano costeggiando parte del lungofiume, scendendo infine sino ad arrivare a Ballsbridge, un sobborgo collocato a sud-est. I due non si incrociano mai, non interagiscono mai direttamente con nessuno dei personaggi centrali del capitolo, ma, anche in virtù della posizione significativa loro assegnata, incarnano i poli gravitanti, speculari e complementari delle autorità straniere che da secoli allungano la loro giurisdizione sul suolo irlandese, nonché i vettori funzionali che indirizzano il movimento globale sotteso a «Wandering Rocks». Nel mezzo, tra «Cristo e Cesare»,<sup>29</sup> Joyce presenta diciassette sotto-sezioni tra loro indipendenti, ciascuna dotata di una propria specifica localizzazione, che raffigurano la comunità urbana (e, metaforicamente, l'intera realtà umana), nella sua estrema, articolata varietà, nelle sue intricate trame interrelazionali e nel suo reiterato e frammentario processo di interconnessione e simultaneità, dimostrando come «[the] social life is produced as contingent interactions».<sup>30</sup> L'identità di una collettività, più che nella condivisione ereditaria di valori comuni, siano essi religiosi o culturali, si rivela, invece, nella vicinanza spaziale dei corpi e nella comunanza del linguaggio. Ecco allora che nell'*Ulysses* al momento della ricerca, dell'interrogazione esistenziale, si accompagna anche quello della scoperta, come scrive Raymond Williams, la scoperta «of an ordinary language, heard more clearly than anywhere in the realist novel before it; a positive flow of that wider human speech which had been screened and strained by the prevailing social convention».<sup>31</sup> Il sincronismo con cui viene resa la sovrapposizione

---

29 *Ivi*, p. 145.

30 GERRY KEARNS, *The Spatial Poetic*, cit., p. 117.

31 RAYMOND WILLIAMS, *The Country and the City*, London, The Hogarth Press, 1985, p. 245.

spaziale e temporale dei numerosi personaggi riflette l'estremo tentativo joyciano di esplorare lo spazio fisico e mentale della realtà cittadina attraverso il movimento e il succedersi temporale dei corpi che quello spazio esperiscono. Ciò che permette alla città di non disgregarsi definitivamente, infatti, «is not a conceptual basis, but the web of connexions which may be formed within texture of its surface». <sup>32</sup> La peculiarità fondamentale di questo episodio risiede però nel fatto che la coscienza unificante mediante cui la voce narrante, che assume in tale contesto un valore 'infrastrutturale', secondo la definizione data da Micheal Rubenstein, <sup>33</sup> riporta fedelmente lo svolgersi del quotidiano vivere metropolitano è veicolata non più dai personaggi, indifferenti e inconsapevoli delle simultanee azioni altrui e del panorama circostante, ma dalle caratterizzazioni significative della dimensione urbana, e cioè dalla prossimità spaziale-geografica e dalla coincidenza affastellata del tempo diacronico cittadino, che racchiude in sé i tempi sincronici dei suoi abitanti. Proprio per restituire la contemporaneità spazio-temporale costitutiva dell'esperienza metropolitana, ma anche i suoi elementi di labirintica discontinuità e cesura, la rappresentazione dei singoli personaggi non può che essere continuamente interrotta, sospesa, ripresa, assecondando una dinamica che, mentre agglutina le diverse vicende e le loro specifiche localizzazioni, al contempo le spezzetta, le atomizza, e le ripropone rapidamente, alterandole, interpolandole, <sup>34</sup> per mezzo di

---

32 CLIVE HART, *Wandering Rocks*, cit., p. 193.

33 MICHAEL RUBENSTEIN, *City Circuits: "Aeolus" and "Wandering Rocks"*, in *The Cambridge Companion to James Joyce*, a cura di LATHAM SEAN, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 120.

34 La tecnica dell'interpolazione si declina in questa sezione mediante due diverse strategie testuali: 1) brani di testo inseriti nella scena rappresentata ma non collegati al capitolo stesso, bensì ad altri capitoli del romanzo; 2) brani di testo

un montaggio confusionario, circolare, che, sebbene appaia privo di apparenti motivi logici, semantici e causali e di giustificate transizioni consequenziali, fonda la sua legittimità nella capacità della città, qui assunta a simil-narratore infrastrutturale, di contenere simultaneamente tutti i punti che la compongono senza che essi siano necessariamente adiacenti tra loro e di farsi «correlativo oggettivo “topografico” dello stato d’animo e dei pensieri dei suoi abitanti». <sup>35</sup> Anche se la narrazione a tratti si inabissa, com’è d’altronde tipico nell’*Ulysses*, per lasciar spazio ai diversi punti di vista e alle numerose focalizzazioni interne, questi momenti digressivi o introiettivi «share a special kind of non-interpretative objectivity» <sup>36</sup> e non prendono mai il sopravvento sulla progressione circostante del narrato, sovrastati e sintetizzati come sono dall’onniscienza mobile del narratore-città, della mente urbana che registra, giustappone, classifica, ma non spiega, non rivela.

### *La città di Leopold Bloom*

Così come Virginia Woolf, John Dos Passos, Alfred Döblin, Joyce si interroga sugli effetti che la nuova conformazione urbana – contraddistinta principalmente da elevata densità demografica, concentrazione sociale, forme relazionali transitorie, segmentate, anonime, sovrastimolazione sensoriale <sup>37</sup>, «intensificazione della vita

---

inseriti nella scena rappresentata ma non direttamente collegati alla situazione in cui compaiono, bensì connessi a scene antecedenti o successive. Cfr. MARIO FARAONE, “*On his way through the metropolis*”: *Topografie labirintiche e urbanistica narrativa in “Wandering Rocks”*, in *Topografie per Joyce*, a cura di LEO MARCHETTI, Roma, Aracne, 2004, pp. 75-99.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 79

<sup>36</sup> CLIVE HART, *Wandering Rocks*, cit., p. 189.

<sup>37</sup> Si veda il fondamentale contributo di LOUIS WIRTH, *L’urbanesimo come modo di vita*, a cura di RAFFAELE RAUTY,

nervosa»<sup>38</sup> –, produce sulle abitudini mentali degli individui che ci vivono. Ne viene fuori una mappatura approfondita del nuovo ‘tipo’ metropolitano, immerso in un perimetro comunitario e urbanistico non ancora massificato (la Dublino di inizio Novecento conta poco più di 350.000 abitanti, niente rispetto ai quasi 7.000.000 di Londra), ma già caratterizzato da forme massmediali – come il giornale e la radio –, e da innovazioni tecnologiche e industriali – come il tram, il telefono, il telegrafo –, che condizionano e alterano la sua visione del tempo quotidiano, le sue proiezioni soggettive, le sue capacità percettive e i suoi comportamenti privati e pubblici. Il mondo occidentale moderno, figlio delle rivoluzioni industriali che ne hanno mutato alla radice la scala valoriale, la fisionomia sociale e i paradigmi di comportamento, ha perso gradualmente le antiche tassonomie interpretative attraverso cui l’uomo leggeva il proprio destino e il proprio percorso esistenziale, producendo un crescente sfasamento tra identità del soggetto e collettività, tra esperienza del sé ed esperienza dell’altro, tra volontà e azione, tra progresso e libertà personale. Il nuovo contesto urbano, che va delineandosi a cavallo tra i due secoli assumendo connotati riconoscibili ancora oggi presenti (almeno in parte), esacerba tali aporie, dando adito a originali processi relazionali, come quello definito da Simmel *Wechselwirkung*, ‘effetto reciproco’ che indica l’emergere di un nuovo statuto del reale, non più prevedibile, accessibile e conoscibile singolarmente, ma costituito da una fitta rete di relazioni di influenza reciproca tra una pluralità di elementi variegati e variabili. A tale concetto si accompagna per logica conseguenza un processo di ‘retroazione’, per cui «ogni fenomeno è connesso con innumerevoli altri in un’infinita rete di causazioni, ma ciascuno retroagisce anche su quelli che – visti

---

Roma, Armando Editore, 1998.

38 GEORG SIMMEL, *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di PAOLO JEDLOWSKI, Roma, Armando Editore, p. 36.

in una certa prospettiva – appaiono esserne causa».<sup>39</sup> Innestandosi sul tronco di questa mutazione copernicana, l'*Ulysses* manifesta emblematicamente le insormontabili difficoltà dell'uomo moderno «in integrating the disparate inner and outer worlds, worlds of experience which will not cohere, and which remain intractable to the end».<sup>40</sup> La metropoli moderna diviene, allora, l'avamposto massimo, il centro generatore di una rinnovata struttura sociale, economica e politica, in cui, a dispetto di dinamiche ontologiche ed epistemologiche storicamente superate, «aspiration is rarely matched by achievement, perception fails to confirm intuition, actions do not lead to expected results, hopes remain velleities»,<sup>41</sup> luogo per eccellenza in cui l'io moderno, in via di disgregazione morale e psicologica, è destinato a perdersi e a non ritrovarsi. Anche Leopold Bloom si trova a vivere una reiterata condizione di decentralizzazione e non solo perché i confini interni di Dublino divengono sempre più sfuggenti e porosi e non vi è più un centro gerarchicamente ipostatizzato, ma anche per l'eterogeneità atipica della sua formazione identitaria e del suo trascorso personale (Bloom è, infatti, cosmopolita, ebreo non credente e non praticante e non cattolico, suo padre è ungherese e non irlandese), che lo rendono un *unicum* all'interno della supposta omogenea partitura dublinese. Proprio per questa qualità di disappartenenza, di non allineamento, di estraneità congenita (ma è un'estraneità che non diventa mai *blasé* nell'accezione simmeliana del termine), Bloom simboleggia l'Ulisse moderno, normalizzato, dotato di una propria personalità, di una propria gamma di pensieri e valori, «the all around men [...] son, father, husband, lover, friend, worker and citizen. He is at home and in exile. One morning he leaves his home and

---

39 PAOLO JEDŁOWSKI, *Introduzione*, in *Ivi*, p. 13.

40 CLIVE HART, *Wandering Rocks*, cit., p. 183.

41 *Ibidem*.

after a time returns». <sup>42</sup> Investito di tale ruolo, il protagonista dell'*Ulysses* intraprende un viaggio urbano solitario internamente contraddittorio, che, se da un lato sembra assumere i connotati di un esilio (auto)imposto, dall'altro rivela un costante, febricitante e fertile dialogo con le propaggini significative dello spazio labirintico dublinese, che lo accoglie e al contempo lo respinge, manifestando in tal modo «il carattere per certi versi “liberatorio” di una realtà, tutto sommato, fecondabile con rituali euforizzanti come il cibo, la musica, il sesso». <sup>43</sup> L'esperienza spaziale che Bloom fa della città nel suo frenetico andirivieni quotidiano è caratterizzata da distrazione, frammentarietà, disorganicità, ed è proprio in virtù di questa vocazione confusionaria, disattenta, scattante, che egli diviene capostipite di quello che, molto acutamente, Fisher ha definito «urbanesimo della percezione», <sup>44</sup> una postura assunta nei confronti del reale che gli permette di sopportare senza impazzire il tradimento della moglie e di rinfilarci sereno nel suo letto a tarda notte. Bloom, infatti, invece di aspettare rassegnato e ansioso il fatidico e presagito momento, «si lascia distrarre e disturbare dal mondo, e in questo modo si riscatta», <sup>45</sup> riempiendo il potenziale vuoto che gli cresce dentro con gli stimoli accelerati, caotici e schizofrenici che lo raggiungono dall'esterno, con gli incontri casuali, rapidi e superficiali (quelli che Wirth definisce «contatti secondari») <sup>46</sup> che scandiscono temporalmente la sua giornata, all'interno di una fitta ragnatela di impressioni, scontri, fughe, che non fa altro che ribadire «il valore intrinseco della rete di contatto urbana». <sup>47</sup> Questa capacità di

---

42 FRANK BUDGEN, *James Joyce*, cit., p. 65.

43 LEO MARCHETTI, *Bloom nel labirinto del mondo: dai Lestrigoni all'Ormond Hotel*, in *Topografie per Joyce*, cit., p. 22.

44 PHILIP FISHER, *Giornale strada racconto*, cit., p. 600.

45 *Ibidem*.

46 LOUIS WIRTH, *Urbanesimo come modo di vita*, cit, p. 73.

47 PHILIP FISHER, *Giornale strada racconto*, cit., p. 600.

sublimare la propria identità ferita e di riconciliare sé stesso con la città è dovuta principalmente al fatto che Bloom «is able to synthesize in imaginative ways the relationship between the diachronic realities of Dublin with a sense of the city's synchronous meaning». <sup>48</sup> Se lo spazio chiuso, privato, della casa, della stanza da letto, appartiene a Molly, che lo domina e ne decide il via vai e il destino, lo spazio aperto della città dona a Bloom asilo, instaurando con lui un rapporto stimolante, aperto a multipli indirizzi di senso, non sempre disarmonico, conflittuale e ostracizzante. Nonostante gli ostacoli, i rischi, i problemi di incomunicabilità che è costretto, in quanto novello erede di un Ulisse normalizzato, ad affrontare, «it is often his relationship with the gritty physical universe that provides potential salvation from personal attack». <sup>49</sup> Il *continuum* spazio-temporale che sottende il vagare ramingo di Bloom disvela, allora, quel carattere centrale della nuova fisionomia urbana che avevamo già riscontrato precedentemente, facendo riferimento al concetto simmeliano di *Wechselwirkung*, per cui la storia personale del singolo individuo non è più certa, definita e definibile, soggettivamente progettata, ma calata nella tensione dialettica provocata dallo spazio metropolitano, si apre a costanti fenomeni di retroazione causale, corrispondenze, rinegoziazioni, imprevisti, risvolti sconosciuti, sconvolgimenti originali. L'evento in sé e per sé, illuminante, isolato e irripetibile, lascia il posto a una serie variegata di eventi che, «a prima vista ripetibili e prevedibili, *combinandosi* fra loro finiscono col dar vita a qualcosa di inedito». <sup>50</sup> Lo spazio urbano moderno, fungendo da campo magnetico che sovrappone spinte centrifughe a spinte centripete, convoglia in maniera simultanea gli avvenimenti più disparati,

---

48 DESMOND HARDING, *Writing the City*, cit., p. 362.

49 CLIVE HART, *Wandering Rocks*, cit., p. 185.

50 FRANCO MORETTI, *Segni e stili del moderno*, cit., p. 204.

innesca esperienze rapsodiche e improvvise, catalizza su di sé le attenzioni (e disattenzioni) dei suoi abitanti, enfatizza i loro itinerari, li mescola, ne accresce le potenzialità conoscitive e ne disegna l'insospettabile intreccio, trasformando un giorno come tanti in un'epica della quotidianità che merita di essere raccontata, e non per la sua eccezionalità, ma proprio in virtù della sua irripetibile normalità.

## II. LA FUNZIONE JOYCE: PARADIGMI NARRATIVI



*Laura Pelaschiar*

## JAMES JOYCE E LA LETTERATURA IRLANDESE POST-MILLENIAL

Vorrei avviare questo contributo sulla presenza di James Joyce, dei suoi testi e del loro lascito nella letteratura contemporanea irlandese soffermandomi proprio sul concetto stesso di *legacy* joyciana e interrogandomi sul significato del termine stesso.

È impensabile immaginare che un gigante della letteratura mondiale come Joyce, responsabile di una vera e propria rivoluzione stilistica, narrativa, letteraria e culturale possa non incombere sugli scrittori e le scrittrici irlandesi che hanno avuto in sorte di ‘venire’ dopo di lui, non tanto o non solo in quanto scrittori, ma appunto in quanto irlandesi; e ciò tanto più dopo l’adozione, a partire dalla fine degli anni Ottanta, da parte della critica non solo irlandese dei paradigmi teorici del post-coloniale, che hanno recuperato con orgoglio e determinazione la dimensione nazionale e addirittura nazionalistica di Joyce a fronte di una tendenza che fino ad allora aveva enfatizzato il cosmopolitismo internazionale dei suoi testi.

Il fortunato sintagma «*survivors of Joyce*» coniato nel 1990 da John Banville<sup>1</sup>, che ne aveva fatto il titolo di un suo contributo critico a una raccolta di saggi, sembra davvero azzeccato, o quanto meno sembrava esserlo fino a pochi anni fa. È vero infatti che l’*Irishness* che accomuna Joyce e gli irlandesi che scrivono non può che imporre a questi ultimi un confronto obbligato, piaccia loro o no,

---

1 JOHN BANVILLE, *Survivors of Joyce*, in *James Joyce: The Artist and the Labyrinth*, Edited by AUGUSTINE MARTIN, London, Ryan, 1990, pp 73-81.

con l'ingombrante antenato. Farci i conti, direttamente o indirettamente, sembra essere, per tutti loro, un destino quasi inevitabile. Operazione per altro straordinariamente complicata, dato che con Joyce le cose sono sempre molto meno semplici di quanto non sembrino in apparenza: e a tal proposito viene in mente la riflessione proposta da Fritz Senn – in un saggio suggestivamente intitolato *The Joyce of Impossibilities*<sup>2</sup> – che contemplava l'impossibilità, appunto, per critici e lettori di arrivare a affermazioni stabili di qualsiasi tipo, tanto che persino l'irlandesità di Joyce risulta altamente problematica, visto che «Joyce may be the most Irish of all writers, but he is also the least Irish and can be appreciated with almost no knowledge of Ireland»<sup>3</sup>.

Negli ultimi anni, più significativamente in concomitanza con la svolta post-millennial, il grande successo a livello globale dei *Joyce Studies* e delle attività celebrative ad essi connesse (il *Bloomsday* in primis) ha sia raffinato in maniera estremamente complessa gli approcci critici ai testi di Joyce, sia, per quanto paradossale possa apparire, mistificato da un lato e iper-popolarizzato dall'altro Joyce, la sua vita e la sua opera, soprattutto in Irlanda. Barry McCrea, in un saggio straordinariamente lucido e compatto, riflette su questo processo di appropriazione di Joyce da parte di Dublino e della sua trasformazione in icona identitaria irlandese *proprio* a partire dagli anni della *Celtic Tiger*, ovvero gli anni Novanta del ventesimo secolo.

Until the economic boom took off, as a cultural artifact or symbol, *Ulysses* was hardly part of the national self-imagination at all, from Ireland but not of it. It remained the preserve, not of the ordinary élite, the

---

2 FRITZ SENN, *The Joyce of Impossibilities*, in «European Joyce Studies», Vol 16, *Beckett, Joyce and the Art of the Negative*, 2005, pp. 197-211.

3 *Ivi*, p. 198.

cultivated upper-classes (as Proust in France or Goethe in Germany) but of a small, marginal, bohemian segment of the population. Until the 1990s, I think it is safe to say, *Ulysses*, even as an unread cultural trophy, had almost no popular function whatsoever in the general Irish self-image<sup>4</sup>.

Per quanto scontata possa essere come scelta, mi piace qui avviare la riflessione su Joyce e la *post-millennial Irish literature* prendendo le mosse da un fantasma vero e proprio, quello che Seamus Heaney crea, e anche evoca, nell'ultimo componimento della sezione centrale di *Station Island* (1984). La mia scelta è in parte ovviamente dovuta al fatto che Seamus Heaney è una delle voci più grandi della letteratura irlandese del ventesimo secolo, ma è anche motivata da un altro elemento: similmente agli altri fantasmi incontrati lungo il pellegrinaggio, il *ghost* joyciano dispensa consigli al poeta sulla sua vocazione e sul suo futuro di scrittore irlandese, e ciò significa che il componimento articola implicitamente anche una sua idea specifica e demarcata proprio di *legacy* joyciana.

La parte centrale di *Station Island* si costituisce di dodici componimenti (I-XII), corrispondenti alle dodici stazioni del pellegrinaggio a Lough Dergh, un *must* della religiosità irlandese, che il poeta intraprende nella fiction poetica: in ogni stazione l'io lirico incontra un fantasma – sia esso quello di una persona conosciuta in passato, o un personaggio vissuto in tempi anche molto lontani (è il caso, ad esempio, di William Carleton) – che si pone a volte come interlocutore, altre volte come consigliere, raramente come accusatore. Joyce è l'ultimo incontro, ed

---

4 BARRY MCCREA, *Privatising 'Ulysses': Joyce before, during and after the 'Celtic Tiger'*, in «European Joyce Studies», Vol. 22, *JOYCEAN UNIONS: Post-Millennial Essays from East to West*, 2013, pp. 81-93, p.84.

è uno spettro benevolo, guida spirituale, padre e maestro  
'vocazionista'.<sup>5</sup>

You are fasted now, light-headed, dangerous. / Take off  
from here. And don't be so earnest, / so ready for the  
sackcloth and the ashes. / Let go, let fly, forget. / You've  
listened long enough. Now strike your note.

E, qualche verso più in sotto, l'ancora più noto

The English language / belongs to us. You are raking  
at dead fires, / rehearsing the old whinges at your age.  
/ That subject people stuff is a cod's game, /infantile,  
like this peasant pilgrimage. / You lose more of your-  
self than you redeem / doing the decent thing. Keep at  
a tangent. / When they make the circle wide, it's time  
to swim / out on your own and fill the element / with  
signatures on your own frequency, / echo soundings, se-  
arches, probes, allurements, / elver-gleams in the dark  
of the whole sea.<sup>6</sup>

Nel componimento, è facile avvertire tracce verbali, stilemi e oggetti joyciani ('epiphanies', 'ashplant', 'cunning', 'signatures', 'the vowels of all rivers', 'Old father'...): si tratta, quindi, di un testo che intenzionalmente ingloba parole riconoscibilmente joyciane, seppur intessute nelle trame poetiche di Heaney. Ma, al netto di questo, l'aspetto interessante, per quanto riguarda il tema del presente contributo, è che qui la voce del fantasma ha una

---

5 Per una interessante sintesi delle posizioni critiche sul Joyce inventato da Heaney nella raccolta, si veda *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, edited by BERNARD O'DONOGHUE, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 7-8.

6 SEAMUS HEANEY, *Station Island*, London, Faber and Faber, 1984, pp. 92-94.

funzione orientante:<sup>7</sup> Joyce si rivolge al poeta per primo, entra subito nel cuore della questione, gli parla esplicitamente di vocazione e libertà artistica, e, con consigli chiari e diretti, lo invita ad adottare atteggiamenti di evidente matrice joyciana, quali l'esilio («let fly, let go, forget»), il distacco dalle tematiche legate alla matrice cattolico-irlandese e alle ortodossie nazionalistiche («let others wear the sackcloth and ashes»), l'originalità di penna («you've listened long enough. Now strike your note») e l'impiego in maniera original-nazionalistica della lingua inglese («The English language belongs to us»). Insomma, in *Station Island* Joyce invita chiaramente Heaney a 'fare il joyciano'. È proprio questa scelta che colpisce, non solo per il fatto che Joyce è lo spettro che dispensa l'ultimo consiglio, ma perché è proprio lui a indicare le *proprie* scelte artistiche quali modello da seguire; e questa 'arroganza' del fantasma sollecita il lettore a interrogarsi proprio sul significato dell'eredità di Joyce, nonché sul suo perimetro: perché i consigli che il Joyce di Heaney dà al poeta sono solo *una* delle possibilità joyciane a disposizione.

Nel 2001, Roberta Gefter Wondrich tentava un coraggioso bilancio in uno studio che si proponeva di identificare le forme e le figure dell'eredità joyciana nei romanzieri attivi negli anni Settanta, Ottanta e primi anni Novanta.<sup>8</sup> L'impressione che la lettura del saggio può lasciare è che, senza una definizione precisa di cosa sia una *legacy* joyciana, un'indagine di questo tipo sia costretta a diventare talmente inclusiva da risultare quasi priva di confini. D'altra parte è pur vero che la gamma di motivi presenti

---

7 Si veda *Seamus Heaney, Bloom's Major Poets*, edited by HAROLD BLOOM, Philadelphia, Chelsea House Publisher, 2003, pp. 43, 56.

8 ROBERTA GEFTER WONDRIK, *Survivors of Joyce: Joycean Images and Motifs in Some Contemporary Irish Fiction Studies*, «An Irish Quarterly Review», Summer, 2001, Vol. 90, No. 358 (Summer, 2001), pp. 197-206.

nei testi di Joyce è talmente ampia da porre effettivamente un problema, perché lo scrittore – partendo da *Dubliners* e approdando a *Finnegans Wake*, passando per il *Portrait* e *Ulysses* – ha spaziato su territori vastissimi: nazione, nazionalismi e politica, fede, cattolicesimo e repressione, vocazioni, arte ed esilio, appartenenza, identità (irlandese e non), mito e quotidiano, matrimonio e adulterio, famiglia e genitorialità, desiderio, eros, sesso, nascita e morte, lutti e sepolture, alterità di razza e di religione, l'universo maschile e quello femminile, il corpo umano e le sue funzioni, l'impalpabilità dello *stream of consciousness*, i meandri diurni della mente e i labirinti notturni del sonno, lo scibile umano nella sua interezza (o quasi), Dublino e la sua paralisi, la metropoli e i *pedestrians* che la abitano... e la lista potrebbe continuare. Accade quindi che i *tópoi* joyciani finiscano con l'essere rintracciabili se non ad ogni apertura di pagina di romanzo irlandese, certo con altissima frequenza. Ciò significa che un approccio tematico pone dei rischi, e che lo studioso che lo adotta si troverà molto probabilmente costretto a includere, nella lista dei post-joyciani, la stragrande maggioranza degli scrittori irlandesi dell'ultimo secolo.

In questa tentazione, o trappola, sembrano cadere negli ultimi tempi numerosi giornalisti culturali. Prendo a paradigma di tale tendenza la recensione del febbraio 2021 nel *Los Angeles Review of Books*<sup>9</sup> di *Beautiful World, Where Are You*, romanzo di Sally Rooney, clamoroso fenomeno editoriale e letterario degli ultimi anni. Il romanzo consta di trenta capitoli, nei quali si alternano una voce narrante onnisciente e le e-mail che si scambiano le due protagoniste, ex compagne di università, intente a raccontarsi le proprie vicende amorose e a commentare *a latere* su questioni le più varie. Alice Kelleher (alter ego dell'autrice) è una

---

9 <https://lareviewofbooks.org/article/a-tender-irish-elegy-sally-rooneys-beautiful-world-where-are-you/>.

scrittrice di successo che decide di trasferirsi in campagna dopo un esaurimento nervoso e qui incontra Felix, magazziniere in una ditta di acquisti on line, conosciuto attraverso una nota app per incontri di coppia; fin dall'inizio lui mostra chiari segni di disprezzo nei confronti di lei, malgrado Alice ne sia innamorata; Eileen, l'altra protagonista, è redattrice di una piccola rivista letteraria a Dublino e ha una relazione con Simon, impegnato, cattolico, benestante, sensibile a temi ambientali, di dieci anni più anziano di lei e in qualche modo anch'egli, come Felix per Alice, irraggiungibile.

La trama non presenta niente di particolarmente joyciano, le preoccupazioni politiche che Rooney include nella storia (capitalismo, disastro ambientale, pandemia) sono ovviamente lontane anni luce dal mondo di Joyce, mentre lo stile – aderente al realismo più classico e trasparente (la prosa di Rooney è stata acutamente descritta come «so spartan that it sometimes reads likes stage directions»<sup>10</sup>) – è non solo diverso, ma proprio antitetico allo sperimentalismo di *Ulysses* e *Finnegans Wake*, al netto di qualche vezzo di norme editoriali, quale l'assenza del virgolettato per segnare i dialoghi. Ciò nonostante, nella sua recensione Brenna M. Casey esordisce dichiarando che «Rooney returns to two venerable national devotions: Irish Catholicism and James Joyce». Joyciano, quindi, sembra essere il trattamento del cattolicesimo non tanto dal punto di vista teologico quanto come categoria estetica (concetto vago e fumoso), ma la tendenza a voler trovare Joyce a tutti i costi nel testo di Rooney risulta ancora più evidente quando Casey scrive: «But if Catholicism is put on blast, Joyce resides on the lower frequencities. While many readers will recognize Eileen's whispered "yes, yes" during orgasm as an allusion to the final scene of *Ulysses* (1920),

---

10 <https://www.gq-magazine.co.uk/culture/article/sally-rooney-beautiful-world-review>.

the links between *Beautiful World* and the last story of Joyce's *Dubliners* (1914), "The Dead," may be harder to spot». La recensione continua forzando tenui paralleli tra il testo di Rooney e *Dubliners*, mentre la frase di chiusura – «For all his alienations, Joyce, like Rooney, was still a romantic» – sembra suggellare alla perfezione, nella sua assoluta generalità, una recensione impostata su un gemellaggio che di per sé funziona molto limitatamente.

Un altro esempio di questo atteggiamento *hyper-joycean* è in parte riscontrabile in una tesi di laurea, *Blankly Performing a Memorised Task: Sally Rooney's Conversations with Friends and Normal People in Dialogue with James Joyce's Dubliners*<sup>11</sup>. Clémence Lagrande, l'autrice dello studio, individua in Joyce e Rooney «similar tropes of social and moral disorientation, the anguish of class division, depression, and the internalization of oppression».<sup>12</sup> Anche in questo caso il desiderio di scovare elementi comuni conduce all'identificazione di tematiche talmente vaghe e vaste dal renderle quasi non distinguibili dal punto di vista joyciano, fermo restando che «the anguish of class division» non sembra essere un focus di interesse per Joyce, nemmeno in *Dubliners*. La difficoltà che l'autrice incontra nel tentativo di sovrapporre due silhouettes letterarie così distanti risulta evidente quando, ad esempio, pur di colmare il *gap* stilistico esistente tra i due scrittori, si legge che lo stile asciutto di Rooney «moves away from embellishment and sentimentalism; it aims at a clarity that implicitly critiques Joyce's meticulous yet rich style in *Dubliners* as lacking directness»,<sup>13</sup> laddove non si vede perché lo stile di Rooney debba porsi come critica implicita a quello di Joyce in *Dubliners*: se così fosse, il discorso sarebbe valido per qualsiasi autore

---

11 <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02883400/document>.

12 *Ivi*, p.16.

13 *Ivi*, p.11.

parimenti scarno e disadorno nel suo modo di scrivere quale è Rooney.

Se un approccio tematico, quindi, non sembra giovare il tentativo di individuare e definire un lascito joyciano, a meno che non si sia disposti a presupporlo presente in praticamente ogni autore irlandese post-Joyce, può invece risultare più utile, e in ultima istanza più cogente, spostare l'occhio critico sull'elemento stilistico, ovvero su quella *revolution of the word*, come recita il titolo di un famoso saggio di Colin McCabe,<sup>14</sup> che non si pone solamente come avanguardismo e sperimentalismo stilistico e formale, ma in cui risiede l'unicità di Joyce e la sua eredità più difficile da cogliere: è qui che forse la ricerca di un possibile patrimonio joyciano può trovare una definizione più convincente.

Susan Cahill offre un efficace ritratto della letteratura irlandese post-millennial nel suo saggio *Post-Millennial Irish Fiction*, pubblicato nel 2020. Come con ogni tentativo di sistematizzare e periodizzare la produzione artistica o letteraria di una determinata epoca, il rischio è sempre quello dell'iper-inclusività tematica e della generalizzazione, ma va detto che lo sforzo di Cahill convince e che il suo saggio evita estensioni eccessive e aiuta effettivamente il lettore a orientarsi nella vasta produzione editoriale irlandese del contemporaneo.

Tra le tendenze che Cahill distingue come caratteristiche della narrativa irlandese post-millennial c'è anche l'attenzione ai processi di costruzione della narrazione e al rapporto con la precedente tradizione nazionale. Interessa qui rilevare che, non appena Cahill menziona queste dinamiche identitarie di confronto con il retaggio del passato, il nome di Joyce fa immediatamente capolino.

---

14 COLIN MACCABE, *James Joyce and the Revolution of the Word*, London and Basingstoke, The MacMillan Press, 1979.

Several of these works draw attention to their own processes of construction and pose broader philosophical questions about narrative and storytelling. What is an Irish novel? What does an Irish novel do? How does a contemporary novel speak back to the orthodoxies of the past? Enright's *The Gathering*, for example, is engaged in sustained conversation with James Joyce's (1882-1941) *Dubliners* (1914), as source, influence, and intertext, and as a means of reimagining the dead and their relationship to the past and the present.<sup>15</sup>

In questa corrente di sperimentalismo stilistico, i post-millennial reputati più vicini a Joyce sono di solito Eimear McBride, con *A Girl is a Half-formed Thing* (2013) e *The Lesser Bohemians* (2016); Kevin Barry con *City of Bohane* (2011); Anna Burns, con *Milkman* (2018), Mike McCormack con *Solar Bones* (2016), cui propongo di aggiungere, anche se in maniera diversa ma a mio avviso altamente significativa, William Wall con *Suzy Suzy* (2019).

La prima osservazione che si impone è che si tratta di testi profondamente diversi quanto a tematiche e generi letterari di appartenenza. Nel romanzo di McBride la protagonista, priva di nome, in uno *stream of consciousness* che ricorda più la struttura sincopata di *Finnegans Wake* che quella di *Ulysses*<sup>16</sup>, narra, o meglio rappresenta

---

15 SUSAN CAHILL, *Post-Millennial Irish Fiction*, in *Modern Irish Fiction*, edited by Liam Harte, Oxford, Oxford University Press, 2020, p. 608.

16 Riporto qui in nota l'incipit del romanzo: «For you. You'll soon. You'll give her name. In the stitches of her skin she'll wear your say. Mammy me? Yes you. Bounce the bed, I'd say. I'd say that's what you did. Then lay you down. They cut you round. Wait and hour and day. Walking up corridors up the stairs. Are you alright? Will you sit, he says. No. I want she says. I want to see my son».

la propria storia di adolescente, vittima di abusi sia fisici (viene stuprata dallo zio) che psicologici nell'opprimente Irlanda rurale dell'ovest negli anni Ottanta e Novanta. Il romanzo di McBride è *women writing* a tutti gli effetti, scritto com'è da una donna e con al suo centro, in maniera assoluta e non negoziabile, una vicenda femminile e una coscienza femminile.

Il testo di Kevin Barry, invece, appartiene al genere della *science fiction* (l'anno in cui si svolge la trama è il 2053), e per essere più precisi, esso rappresenta «una delle manifestazioni più enigmatiche della distopia irlandese contemporanea, tanto da aver suscitato interpretazioni opposte riguardo alla presenza, e all'assenza, di riferimenti storici e politici». <sup>17</sup> I climi sono claustrofobici e tragici, i personaggi improbabili ed estremi, Bohane, situata nell'Irlanda sud-occidentale, è territorio noir, città-stato violenta e barbara, sito di perversione, malvagità, repressione (come da lunga tradizione nella *science fiction* <sup>18</sup>), abitata da gang violente e in lotta tra loro.

*Milkman* (vincitore del 2018 Man Booker Prize in Fiction) di Anne Burns è una *Northern Irish Troubles fiction*, anche se la città in cui si svolge la vicenda non è mai nominata, come non hanno nome i personaggi, inclusa la protagonista, che parla di sé chiamandosi «middle sister»; la voce narrante si riferisce agli altri attori della storia per mezzo di sorte di *kennings* postmoderni che indicano il ruolo o la funzione del personaggio: il ragazzo della

---

17 ALESSANDRA SARACINO, tesi di dottorato in fase di stesura sulla letteratura irlandese post-millennial.

18 A partire dalla *Metropolis* (1927) di Fritz Lang, per passare a *1984* (1948) di George Orwell, a *Blade Runner* alla Bertertown di *Mad Max* (1985) e approdare alla più recente *Sin City*. Per un interessante ed esteso trattamento del tema, si veda JOHN R. GOLD, *Under Darkened Skies: The City in Science-fiction Film*, in «Geography», Vol. 86, No. 4 (October 2001), pp. 337-345.

giovane è «maybe-boyfriend», lo spietato boss dell'unità paramilitare che comanda il quartiere cattolico repubblicano in cui lei vive e che si invaghisce di lei al punto da diventare suo *stalker* è «milkman», la squilibrata che cerca di avvelenarla è «tablets girl», un altro corteggiatore ossessivo che tenta di ucciderla è «Mr Somebody McSomebody». La trama ruota attorno alla figura dell'eponimo eroe negativo, che perseguita la protagonista con le sue *avances* e finisce però ucciso dalle forze dell'ordine.

*Solar Bones* di McCormack potrebbe a tutti gli effetti rientrare nel *mode* gotico, dato che la voce narrante è quella di un morto. Il protagonista, Marcus Conway è un ingegnere civile che, il 2 novembre, il giorno dei morti, da defunto ritorna brevemente nella sua casa di Louisburgh, vicino a Westport, in County Mayo, destato dal rintocco dell'Angelus (con il suono del quale si avvia il romanzo). Nella cucina di casa, egli comincia a ricordare la propria vita, quella privata di famiglia e quella pubblica di ingegnere, che lo vede coinvolto in scelte politiche e economiche moralmente discutibili. Della sua morte il lettore verrà a conoscenza solo alla fine del romanzo, ma il tratto che fa di *Solar Bones* un testo da includere nel presente discorso è proprio la scelta stilistica: McCormack è con Eimear McBride il più spinto degli scrittori post-millennial in termini di sperimentalismo linguistico, dal momento che il suo testo si compone, per un totale di 280 pagine, di un'unica frase ininterrotta priva di punti; compaiono, invece, virgole e lineette interne, regolarmente usate, anche se gli 'a capo' sono aleatori e non rispondono ad alcuna logica grammaticale, tanto che sembrano impiegati proprio come tratto stilistico sperimentale<sup>19</sup>.

---

19 Riporto qui in nota l'incipit del romanzo.  
 the bell  
 the bell as  
 hearing the bell as  
 hearing the bell as standing here

*Milkman* e *City of Bohane* sono meno sperimentali, ciononostante presentano forme linguistiche molto particolari: lo stile di Anna Burns segue un principio che potremmo definire di offuscamento, in virtù del quale, come accennato sopra, ci si trova davanti a un testo privo di nomi propri sia di luoghi che di personaggi<sup>20</sup>, sostituiti da locuzioni indicanti ruoli o azioni tipiche, e all'eliminazione dei termini di ambito politico (per cui i repubblicani diventano i «renouncers»); Kevin Barry non impiega *stream-of-consciousness*, ma inventa per la sua violenta e distopica città post-apocalittica un dialetto di cui ama spesso parlare nelle interviste e per cui egli stesso si riconosce debitore a Anthony Burgess<sup>21</sup> (a sua volta autore notoriamente e profondamente legato a Joyce proprio dal punto di vista della lingua).

---

the bell being heard standing here  
hearing it ring out through the grey light of this  
morning, noon or night  
god knows  
this grey day standing here and  
listening to this bell in the middle of the day, the middle of the  
day bell,  
the Angelus bell in the middle of the day, ringing out through  
the grey light

to

20 In un'intervista al «Washington Independent», l'autrice dichiarò a tal proposito: «The book didn't work with names. It lost power and atmosphere and turned into a lesser — or perhaps just a different — book. In the early days I tried out names a few times, but the book wouldn't stand for it. The narrative would become heavy and lifeless and refuse to move on until I took them out again. Sometimes the book threw them out itself». <https://www.washingtonindependentreviewofbooks.com/index.php/bookreview/milkman-a-novel>.

21 <https://www.shelf-awareness.com/readers-issue.html?issue=95#m1863>.

Al netto delle differenze di tema e di genere, ciò che questi romanzi sembrano avere in comune è l'aver posto al centro del plot situazioni, personaggi e vicende estreme, in qualche modo anomale e traumatiche: in McBride abusi sessuali e psicologici, in Barry la violenza e brutalità del west of Ireland post-apocalisse, in Burns realtà psico-politico-patologiche al limite del surreale, in McCormack la voce di un fantasma in visita alla sua casa. Ciò significa che in questi scrittori lo sperimentalismo linguistico – che è appunto sperimentalismo in quanto deviazione dal linguaggio ordinario, grammaticalmente e sintatticamente normato, 'corretto' insomma, e impiegato da tutti noi nella vita di ogni giorno – viene utilizzato per dare rappresentazione artistica a situazioni estreme e eccezionali. Si crea perciò una sorta di simmetria o corrispondenza tra oggetto narrato e stile della narrazione: a situazioni eccezionali e scioccanti corrisponde un linguaggio altrettanto eccezionale e scioccante.

In Joyce, invece, avviene esattamente il contrario: è proprio l'ordinarietà del quotidiano, o se vogliamo l'eccezionalità del quotidiano in quanto quotidiano e ordinario, che domina la narrazione; solo che per dare voce e rappresentare tale ordinarietà, Joyce inventa uno stile personalissimo, sperimentale all'estremo e deviante in modalità multiple, varie e a volte traumatizzanti, dal linguaggio normale della comunicazione quotidiana.

In tal senso la *legacy* joyciana, che sposa eccezionalismo linguistico e normalità dell'oggetto rappresentato, non sembra avere eredi veri e propri nell'Irlanda post-milennial di oggi. Almeno in questa fase storica e culturale, è possibile quindi affermare che i grandi talenti della letteratura post-milennial in Irlanda sembrano avere scelto, per le loro articolate e avvincenti sperimentazioni stilistiche, vie diverse da quelle della 'ordinariness' joyciana, prediligendo l'"extra-ordinariness" solitamente sinistra di vicende, situazioni, eventi e personaggi. È possibile che la scelta

sia dettata dallo spirito dei tempi, e che flussi di coscienza, dialetti, linguaggi post apocalittici, mancanze di segni di interpunzione siano funzionali a rappresentazioni di realtà traumatiche che esigono di essere narrate, denunciate o esposte.

Una rara eccezione è rappresentata, a mio avviso, da William Wall, soprattutto per quanto riguarda il suo romanzo più recente, *Suzy Suzy* (2019). Voce narrante e protagonista assoluta del testo è Suzy Regan, diciassettenne di Dublino, figlia di uno speculatore immobiliare avido e assillato dal denaro (morirà d'infarto verso la fine del romanzo) e di una professionista informatica, che Suzy detesta ma che alla fine, dopo la morte del patriarca oppressivo, riuscirà a recuperare come madre. Nel corso della narrazione, la protagonista cerca di fare i conti e scendere a patti con la propria vita di adolescente e le disfunzionalità di una famiglia irlandese non del tutto rara, come tipologia, nell'era della *Celtic Tiger*: crisi matrimoniale dei genitori, problemi finanziari in famiglia, la noia della scuola, un mistero da risolvere e i patemi classici di una teenager dei nostri tempi; sullo sfondo, immancabile come sempre nei testi di Wall, un discorso politico di decisa critica sociale, in questo caso contro il neo-liberalismo imperante nell'era della *Celtic Tiger*.

Wall, scrittore di grande talento che predilige potenti personaggi femminili attraverso cui narrare le proprie storie, ricrea con grande abilità la frastagliata, acerba, divertente interiorità della protagonista, una ragazzina come in effetti ce ne sono tante, soprattutto grazie a un uso sapiente del linguaggio. L'autore utilizza un registro altamente informale, caratterizzato da abbreviazioni, imprecazioni, giochi di parole, ed *escamotage* linguistici che mirano a riprodurre fedelmente lo *slang* di un diciassettenne del 2015. La narrazione è caratterizzata da un fluire incessante di pensieri, da un uso molto parco delle virgole, spesso sostituite dall'espressioni quali 'idk' (I don't know), impiegate

al posto dei segni di interpunzione. Il romanzo porta in apertura di primo capitolo addirittura un glossario per far sì che il lettore si orienti nelle abbreviazioni che costellano le pagine del testo<sup>22</sup>. *Suzy Suzy*, quindi, più di altri romanzi post-millennial dell'Irlanda del ventunesimo secolo, sembra aver colto e accolto in maniera più fedele all'originale il senso del lascito joyciano e della sua straordinaria intuizione.

William Wall stesso, in una breve intervista rilasciata all'autrice di questo saggio<sup>23</sup>, ha spiegato di aver letto Joyce durante gli anni di università e di aver trovato la sua voce così «overwhelming» da essersi spinto, sulla scia di quelle letture, a sperimentare un tipo di scrittura che assomigliava molto a un *pastiche* joyciano, ma di aver istintivamente compreso che quei tentativi non erano in realtà autentici e tanto meno sostenibili. Perciò, proprio allo scopo di trovare una propria voce di scrittore, Wall smise intenzionalmente di leggere Joyce: un gesto estremo che da solo comunica chiaramente quanto forte e potente sia quella voce «eddyng with the vowels of all rivers», per riprendere il meraviglioso verso di Seamus Heaney in *Station Island*. Ma è l'osservazione finale che Wall offre

---

22 af – as fuck, as in 'angry af'  
 cba – couldn't be arsed  
 cya – see ya  
 ffs – for fuck's sake  
 idk – I don't know (sometimes a form of punctuation)  
 ikr – I know right (usually an expression of resignation or disbelief)  
 like – a form of verbal punctuation  
 lol – laughing out loud (sometimes spoken)  
 milf – mother I'd like to fuck  
 omg – oh my god  
 oml – oh my lord  
 tbf – to be fair  
 tbh – to be honest

23 Intervista con William Wall, 7 aprile 2022.

a fine intervista che illumina e colpisce, come splendida sintesi di quanto ancora rimane da esplorare e imparare da Joyce e dal suo genio, e proprio per questo chiusa perfetta per tirare le fila di queste pagine su Joyce e il suo problematico lascito nelle opere post-millennial dei suoi *fellow Irishmen/women*.

The point which I understood from Joyce and which has struck me most forcibly is that the stream of consciousness enables us to understand that the most ordinary person in their most ordinary thoughts is, in fact, a poet.



*Alberto Lázaro*

## JAMES JOYCE'S LEGACY IN SPANISH LITERATURE

Past and recent scholarship have often described James Joyce as both a local and a universal writer. He is local because his writings are firmly based on his native Ireland; however, he is also universal because his appeal has reached across time and across cultural and linguistic boundaries. This universality of his genius comes to life in the great number of translations and critical studies on his oeuvre that have appeared over the last century, as well as the continuing process of appropriation and creative adaptation of his voice in different literary contexts. The vitality of Joyce's literary legacy is particularly alive in Spain, where his aesthetic sophistication and the intricacies of his prose have attracted the attention of many Spanish writers. The aim of the following lines is to provide an account of existing literature on the echoes of Joyce in the Spanish literary panorama. Due to space constraints and the aims of this volume, Spanish-speaking authors from Latin America will be left aside here. Much has been written about the Joycean quality of stories such as "Funes el memorioso" by the Argentine Jorge Luis Borges, *Pedro Páramo* (1955) by the Mexican Juan Rulfo, or *Rayuela* (1963) by the also Argentine Julio Cortázar, to mention just a few<sup>1</sup>; nevertheless, our attention will only focus on

---

1 Just after the Latin American "boom" became an international sensation, Robbin William Fiddian highlighted the influence of Joyce on several fiction writers from the Hispanic world in his article "James Joyce and the Spanish-American Novel: A Study of the Origins and Transmission of Literary Influence,"

authors from Spain. Adopting a chronological approach, the following paragraphs will discuss the possible legacy of Joyce's work in relevant Spanish writers from the early stages of his reception to the present day.

The first references and articles on Joyce in Spain can already be found in the 1920s. For instance, the English journalist Douglas Goldring announced the imminent publication of *Ulysses* in his article "Letras inglesas" (English letters), published in a monthly literary publication from Madrid called *La Pluma* (The pen) in October 1921<sup>2</sup>. After some other passing references in cultural supplements, the Spanish essayist and biographer Antonio Marichalar, particularly interested in the new tendencies of modernist fiction, offered a detailed portrait of Joyce in his article "Joyce en su laberinto" (Joyce in his labyrinth, 1924), published in *Revista de Occidente* (The western review), a prestigious monthly publication founded by the philosopher José Ortega y Gasset. Then, the first Spanish translation of a complete novel by Joyce, *A Portrait*, appeared in Madrid in 1926 under the title *El artista adolescente (retrato)*. The translator was Alfonso Donado, pseudonym of

---

*Bulletin of Hispanic Studies* 66, 1: 23-39, 1989. Rulfo and Joyce was also studied by Marisol Morales ("Vida, muerte y parálisis en Pedro Páramo de Juan Rulfo y 'The Dead' de James Joyce," *Exemplaria. Revista Internacional de Literatura Comparada*, 3: 145-58, 1999) and Cortázar and Joyce by Carlos Eduardo Zavaleta ("Julio Cortázar y James Joyce," *Alma Mater* 18-19, 1999, [https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma\\_mater/2000\\_n18-19/julio\\_cortazar.htm](https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma_mater/2000_n18-19/julio_cortazar.htm)); on the relationship between Borges and Joyce, see, for example, Patricia Novillo-Corvalán's *Borges and Joyce: An Infinite Conversation*, London: Leyenda, 2011.

2 On the critical reception of Joyce in Spain, see Alberto Lázaro, "A Survey of the Spanish Critical Response to James Joyce," *The Reception of James Joyce in Europe* vol. 2, edited by Geert Lernout and Wim Van Mierlo, London: Thoemmes Continuum, pp. 422-433, 2004.

Dámaso Alonso, a Spanish poet and literary critic who was a member of the so-called "Generation of 1927," a group of Spanish writers who shared interest in the avant-garde forms of art and literature.

Against this background, it is only natural that some critics have seen similarities between Joyce and Ramón del Valle-Inclán, a Spanish modernist playwright and novelist who in the 1920s showed a taste for formal experiments. One of these critics is Anthony Zahareas, a professor of Spanish literature at the University of Minnesota. In his essay "The Absurd, the Grotesque and the Esperpento," he links the linguistic experimentation of both writers and their "brilliant linguistic pyrotechnics"<sup>3</sup>. He also puts forward another similitude between Joyce and Valle-Inclán: their aesthetic theory of literary representation. Both perceive and represent the world as if they were in the position of the "demiurge" or god of creation. Zahareas describes three ways in which the artist can perceive reality: kneeling, standing up and lifting in the air<sup>4</sup>. It is this last position, which echoes that of the demiurge, that Joyce and Valle-Inclán take when they create their characters, as can be seen in *A Portrait* and *La lámpara maravillosa* (The lamp of marvels, 1916)<sup>5</sup>. Similarly, William R. Risley, from Western Illinois University, in an article on the symbolism in Valle-Inclán's prose, maintains that *A Portrait* is a key book to understand the Spanish writer's

---

3 Anthony Zahareas, *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works*, New York: Las Américas Publishing, p. 78, 1968.

4 *Ivi*, pp. 86-87.

5 Marisol Morales Ladrón also discusses this relationship in her essay "El demiurgo como base para las teorías estéticas de James Joyce y Ramón del Valle-Inclán", *Joyce en España* (I), edited by Francisco García Tortosa y Antonio Raúl de Toro Santos, A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións, pp. 73-81, 1994.

aesthetic philosophy<sup>6</sup>. From a more Spanish perspective, Dario Villanueva Prieto, professor at the University of Santiago de Compostela and director of the Royal Spanish Academy, compared both authors in his essay “Valle-Inclán y Joyce”<sup>7</sup>. Here, more than 15 possible parallelisms are established between them, including their common interest in Ibsen and music, the use of metafiction and the epiphany, the episodic structure and epic texture of some of their writings, and the way time and place are experienced in works like *Ulysses* and *Luces de bohemia* (Lights of bohemia, 1924). Although no explicit references to Valle-Inclán’s interest in the Irish writer have been mentioned, Villanueva Prieto states that the Spanish writer’s name was included in the group of European and American intellectuals who had signed up to the campaign to defend *Ulysses* from American piracy in the 1920s<sup>8</sup>.

While some of the earliest critical reception of Joyce was centred in Madrid publications, news about his writings soon reached Catalonia as well. Also in 1921, an anonymous pen introduced Joyce in *La Revista* (The review) as one of the best writers in English<sup>9</sup>, and, in a later issue of the same publication, in 1924, three poems from *Chamber Music* appeared in Catalan, in a version by the translator and writer Josep Millàs-Raurell<sup>10</sup>. Although he

---

6 “Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán,” *Anales de la Narrativa Española Contemporánea* 4: 45-90, 1979.

7 Dario Villanueva, “Valle-Inclán y James Joyce,” *El polen de ideas: teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona; PPU: 340-64, 1991.

8 *Ivi*, p. 342.

9 See the article “James Joyce, dins l’esplendor dels bons escriptors contemporanis de llengua anglesa,” *La Revista* [Barcelona], 131, 1 March: 80, 1921.

10 Two years later, the same translator published a Catalan version of “Eveline” in the magazine *D’Aci i D’Allà*. For a detailed discussion of the reception of Joyce in Catalonia, see

was well-known as a playwright, Millàs-Raurell also wrote prose fiction, including a collection of short stories entitled *La Caravana* (The caravan, 1927), in which some influence from *Dubliners* is traceable. Moreover, according to Joaquim Mallafre, from the University of Rovira i Virgili and the Catalan *Ulysses* translator, two years earlier, in 1925, another Catalan writer, Agustí Esclasans i Folch, had already begun writing the novel *Victor o la rosa dels vents* (Victor or the compass, 1931), in the prologue of which he explicitly states that his narrative has been directly influenced by Joyce; in his opinion, the most formidable novelist of his time<sup>11</sup>. The critical portrait of Barcelona, as Joyce had done with Dublin, the careful structure of the novel, the interior monologue and the game of words are pieces of evidence of this influence. Other later novels in Catalan by Josep Sol Rodríguez, who had also translated and written about Joyce, show Joycean overtones, particularly *Una adolescència* (An adolescence, 1936), an autobiographical account of a young man who has an intimate relationship with Laura, a much older woman. Some details of the story and the psychological depth of its characterisation are reminiscent of both *Ulysses* and *A Portrait*.

If Catalonia was attracted by Joyce's writings, the north-west region of Galicia also witnessed a growing interest in him in the 1920s. At that time, a group of Galician intellectuals were trying to create a distinctively Galician literature by going back to the great figures of its tradition as well as to new European models. Inspired by nationalist sentiments, they often evinced an awareness of political, social and literary issues in Ireland, a country that was considered a sister nation with common Celtic roots. They were known as the Xeración Nós (Generation ourselves)

---

Teresa Iribarren, "The Reception of James Joyce in Catalonia," *The Reception of James Joyce in Europe* vol. 2, pp. 445-454.

11 Joaquim Mallafre, "Joyce en Catalán," *Joyce en España* 1, pp. 73-81.

– a name that alludes to the Irish Sinn Féin (We ourselves) – and they were grouped around the nationalist monthly review *Nós*, founded by Vicente Risco and Ramón Otero Pedrayo in 1920. Within this cultural and literary context, it is no surprise that they were drawn to Joyce<sup>12</sup>. In 1926, Vicente Risco published a series of articles in *Nós* on “A moderna literatura irlandesa” (Modern Irish literature), the third dedicated exclusively to Joyce, and in August of the same year, also in *Nós*, Otero Pedrayo gave the Galician translation of various excerpts from *Ulysses*, several passages from the Ithaca and Cyclops episodes in particular.

In the creative sphere, echoes of Joyce can be found in the two Galician writers, Risco and Otero Pedrayo. A clear sign of Joyce’s influence on Risco is “Dedalus en Compostela” (Dedalus in Compostela), a short story published in *Nós* in 1929. It is a first-person narrative whose action unfolds in Santiago de Compostela on Ascension Friday 1926 to show the narrator, the author’s alter ego, walking next to Stephen Dedalus, Joyce’s alter ego in *A Portrait*, and discussing a range of issues from the aesthetics of the city’s architecture to the concepts of hell and sin. Interestingly enough, Dedalus explains that he went to Compostela as a pilgrim to be buried there, in Celtic fields. As Joyce did in *Ulysses*, a detailed description of their route along the streets of Santiago de Compostela is provided here; they even enter the cathedral, where they visit the tomb of the apostle. A further relevant influence of Joyce can be seen in Otero Pedrayo’s novel entitled *Devalar* (Flowing, 1935), the story of Martiño Dumbría’s tribulations, the seventeen-year-old student who looks out from his room at the Compostela Cathedral’s Clock Tower and sets himself the challenge to work his spirit with the strength and joy with which that tower was built,

---

12 For a discussion of the Galician reception of Joyce, see Antonio Raúl de Toro Santos, “La huella de Joyce en Galicia,” *Joyce en España* I, pp. 31-37.

something that recalls Stephen Dedalus's words at the end of *A Portrait*. Among other parallels between *Devalar* and Joycean narrative techniques, Professor Antonio Raúl de Todo Santos, from the University of Coruña, highlights the original way in which both authors use interior monologue, alliteration and other verbal games, as well as creating their well-drawn settings, Santiago and Dublin, with all the physical details and appropriate atmosphere to help theme and character<sup>13</sup>.

The 1926 Spanish translation of *A Portrait* had a great impact on a then young woman writer from Valladolid who had decided to become a novelist, Rosa Chacel. In the preface to her first novel, *Estación. Ida y Vuelta* (Station. Round trip, 1930), she recognises that after discovering Joyce via Damaso Alonso's translation she became convinced that in novel writing anything is possible. In fact, in her novel, the lack of plot sometimes makes it look like a reflection of an essayist nature that revolves around two main themes: autobiography and the role of women in Spanish society. It presents the "adventures" of a young man who finds himself trapped between an anodyne job and a disappointing marriage, so he travels to Paris on a journey to rediscover and redefine himself. The unnamed character's interior monologue is the resource Chacel uses to explore her themes. Joyce's shadow remained by her side throughout her career and the introspective character of her last novel, *Barrio de Maravillas* (Maravillas neighbourhood, 1976) is proof of this. A lecturer from the University of León, Luisa Fernanda Rodríguez, in her essay "Rosa Chacel's Portraying the Artist after Joyce's *A Portrait of the Artist*"<sup>14</sup>, provides an interesting and

---

13 "La huella de Joyce en Galicia," *Joyce en España* I, p. 34; see also Toro Santos's article "An Approach to the Influence of Joyce in *Devalar* by R. Otero Pedrayo", *Papers on Joyce* [Seville] 1: 85-90, 1995.

14 *Estudios Humanísticos Filología* 20: 245-253, 1998.

informative discussion of the way she assimilates Joyce in this novel to show the growth of the artist as a young woman. The autobiographical recreation of the writer's childhood, the intimate style, her use of the interior monologue to reveal the awakening to life and its mysteries are some of the similarities between both authors.

The Spanish Civil War (1936-39) and its aftermath blunted the early critical interest in Joyce. The economic depression as well as the political and cultural isolation the country had to endure did not facilitate access to the work of Joyce or other foreign writers. In addition, the strict censorship system established by Franco's regime did not help either<sup>15</sup>. Nevertheless, despite all these hindrances, in 1941 an anonymous Spanish translation of "The Dead" was published in Barcelona as *Los muertos* by a publisher called Grano de Arena and, the following year, Editorial Tartessos published, also in Barcelona, the first Spanish version of *Dubliners* under the title *Gente de Dublín*, translated by Ignacio Abelló. What is more intriguing is that a few copies of the first Spanish translation of *Ulysses*, made by José Salas Subirat and published in Buenos Aires in 1945, could arrive in Spain and was reviewed by José Luis Cano, in the journal *Ínsula* (Island) two years later<sup>16</sup>. Within the creative sphere, these were not easy years either and few writers engaged in innovative literary ventures, Joycean or of similar kind. In fact, Joyce's death went almost unnoticed in Spain, except for a couple of passing references in the newspapers.

However, it is worth noting that the Spanish writer Juan Ramón Jiménez, awarded with the Nobel Prize for Literature in 1956, included an emotional note on the significance of Joyce's passing in his prose poem *Tiempo*

---

15 On the effects of the Spanish censorship in Joyce's publications, see Lázaro "James Joyce's Encounters with Spanish Censorship, 1939-1966," *Joyce Studies Annual*, 12: 38-54, 2001.

16 See Cano "Reseñas breves," *Ínsula* [Madrid], 14: 8, 1947.

(Time), written during his self-imposed exile in Florida in 1941. He also wrote some criticism on Joyce on several occasions, particularly in his essay "James Joyce" (written in 1945, although unpublished until 1975), discussing Joyce's genius, his personal use of language and its musical quality, among other issues. Professor Marisol Morales, from the University of Alcalá, published an article on the impact of Joyce on Jiménez's work<sup>17</sup>, in which she analyses how the Spanish poet draws on a series of Joycean literary and linguistic techniques in two prose poems – *Espacio* (Space) and *Tiempo* – including the use of the interior monologue, the search for the musical effect of words, the presence of Giambattista Vico's cyclical theory of history and their overall approach to time and space. It is also interesting to note that, even before these writers became acquainted, both had much in common. As José Luis Venegas Caro de la Barrera, a teaching fellow at the University of North Carolina at Chapel Hill, pointed out in his essay "Figuring Modernity", the two authors were educated in a Jesuit school, which influenced their later aesthetic perceptions as writers, and they both were inspired by the same pollen of ideas, making them literary revolutionaries whose writings constitute life-long conversations with themselves<sup>18</sup>. All this is very well illustrated with a close comparative analysis of two texts that were published almost at the same time, reproduce the coming of age of an artist and are evidence of the progressive modernization of literary techniques: Joyce's *A Portrait* (1916)

---

17 "The Impact of James Joyce on the Work of Juan Ramón Jiménez," *Papers on Joyce* [Sevilla] 2: 49-66, 1996.

18 "Figuring Modernity: James Joyce's *A Portrait* and Juan Ramón Jiménez's *Diario de un poeta recién casado*," *Silverpowdered Olivetrees: Reading Joyce in Spain*, edited by Jefferey Simons et al., Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, pp. 129-140, p. 129, 2003.

and Jimenéz's *Diario de un poeta recién casado* (Diary of a newly married poet, 1917).

Also in the hard postwar years, a young Gonzalo Torrente Ballester published his first novel, *Javier Mariño* (1943), which has been widely regarded as heir to Joyce's legacy. The now canonical writer, honoured with the prestigious Cervantes Prize in 1985 and Prince of Asturias Award three years before, very soon acknowledged himself as a follower of Joyce<sup>19</sup> and even wrote about it in "Mis lecturas sobre Joyce: Recuerdos" (My readings on Joyce: memories, 1978), where he remembers the great impact the Spanish translation of *A Portrait* made on him. However, critics have linked his first novel primarily to *Ulysses*<sup>20</sup>. Torrente Ballester's debut novel presents, with autobiographical overtones, a young man in search of his destiny, which he will try to find in the Paris of 1936; this new world will lead to an inner conflict involving issues related to love, politics and religion. The resemblance to Joyce's novel can be seen in the protagonist's journey through the city, the psychological introspection, the use of mythical references (from the *Odyssey* and the *Aeneid*) and the multiplicity of perspectives, including a diary and the imitation of the style of the Ithaca episode, constructed from questions and answers. A later more postmodernist novel by Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.* (The saga/fugue of J. B., 1972), also shows a strong connection

---

19 See the interviews of Carlos G. Reigosa in *Conversas de Gonzalo Torrente Ballester con Carlos G. Reigosa*, Vigo: SEPT, p. 133, 1983.

20 See, for instance, Sagrario Ruiz Baños, *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*, Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, pp. 18-19, 1992; and Ángel Basanta, "Gonzalo Torrente Ballester en su rama de Abedul (Historia de un largo olvido)," *Gonzalo Torrente Ballester*, edited by José Paulino y Carmen Becerra, Madrid: Editorial Complutense, pp. 7-26, p. 11, 2001.

with Joyce's work, particularly with the linguistic experiments of *Finnegans Wake*, as it is clearly discussed by Professor Morales in her essay "Gonzalo Torrente Ballester, '¿el nuevo Joyce del Finisterre?'"<sup>21</sup>.

In the 1950s, several Spanish novelists turned to a realist novel concerned with social issues. Camilo José Cela's *La colmena* (The hive, 1951) and Luis Romero's *La noria* (The Wheel, 1951) are two significant examples that inaugurate this social trend. However, there is also a novelist from Asturias, Alejandro Núñez Alonso, who became well-known for a very different type of novel entitled *La gota de mercurio* (The mercury drop), which was shortlisted for the prestigious Nadal award in 1953. Set in Mexico, the story presents the last 12 hours of the painter Pablo Cossío. As if he were Leopold Bloom in *Ulysses*, the reader follows the events in the life of this artist who wanders through an absurd world: he asks his friend Carlos for money, swindles the banker Custodio, buys a gun and a coffin, endures exhibitions of despicable painters and, above all, longs for Sonia Eriksson, while he shares with the reader the reasons why he is going to commit suicide. The way this novelist develops a psychological plot, in a fragmented narrative, providing a running monologue of what transpires in the character's mind, brings us back to Joyce. In fact, another novelist, Julio Manuel de la Rosa, confirms that he once talked to Núñez Alonso in the well-known Café Gijón, in Madrid, and suggested Joyce's presence in his novel, to which Núñez-Alonso responded with comments about his readings of *Ulysses*, *Dubliners* and *A Portrait*, and his familiarity with *Finnegans Wake*, which he described as a "gigantic linguistic madness"<sup>22</sup>.

---

21 *Silverpowdered Olivetrees: Reading Joyce in Spain*, edited by Jefferey Simons, et al., Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, pp. 91-101.

22 Julio Manuel de la Rosa, "James Joyce en España," *Joyce en España* I, pp. 13-17.

After a decade dominated by the social realistic novel, some Spanish novelists of the 1960s preferred to establish new paths and further the experiments in narrative and language of the previous generations. One of the novels that started this new trend was Luis Martín-Santos's *Tiempo de silencio* (Time of silence, 1962), whose originality was not in the plot or social themes but how these were treated. The story is about Pedro, a young medical researcher in post-war Madrid who visits the slums to get some mice for his cancer research and finds himself involved in a crime. He is the antiheroic figure of an urban epic written in a baroque prose style, full of mythical allusions and psychoanalytic perspectives which echo Joyce's artistry. We know about Martín-Santos's great admiration for *Ulysses* because in 1962, the same year as the publication of *Tiempo de silencio*, the American Hispanist Janet Winecoff Díaz asked him about his reading preferences, and he included Joyce's novel among his favourites<sup>23</sup>. Even in the middle of the Spanish text there is an explicit reference to the significance of Joyce's book. All this contributed to the fact that several critics soon noticed and discussed the similarities between the two authors: Julian Palley<sup>24</sup> pointed out the mythical and plot parallels, as well as the similarities between characters and situations; Vicente Cabrera<sup>25</sup> commented on the universal sense of the work; and Ricardo Gullón<sup>26</sup> analysed the similar mythical aspects, the different types of monologues, and the surrealist treatment of some realities. However, the most extensive

---

23 "Luis Martín-Santos and the Contemporary Spanish Novel," *Hispania*, 51: 232-38, 237, 1968.

24 "The Periplus of Don Pedro: *Tiempo de silencio*," *Bulletin of Hispanic Studies*, 48: 239-54, 1971.

25 "*Tiempo de silencio*," *Duquesne Hispanic Review*, 10: 31-47, 1971.

26 "Mitos órficos y cáncer social," *El Urogallo*, 17: 80-89, 1972.

and detailed study on the similarities between these two authors is Marisol Morales's monograph *Las poéticas de James Joyce y Luis Martín-Santos* (The poetics of James Joyce and Luis Martín-Santos, 2005). Here, the comparison between both authors is extended to other novels and the discussion centres on the authors' literary influences, the use of the *bildungsroman* as a structural model for *A Portrait* and Martín-Santos's *Tiempo de destrucción* (Time of destruction, 1975), the importance of the modern city (Dublin and Madrid) as a key space for human experience, and the similar streams-of-consciousness techniques employed by both writers.

Following in the footsteps of *Tiempo de silencio*, several other contemporary novels opted for a path of innovative narrative approaches, showing a noteworthy assimilation of Joycean strategies, including distorted syntactic structures, unconventional paragraph style, complex strange plots, intricate odd characters, mythological references and other techniques that made for more difficult reading. Antonio Martínez Menchén's *Cinco variaciones* (Five variations, 1963) could be a good example. Like some musical compositions, it presents five variations on the same theme – loneliness and lack of communication – through the inner world of the characters expressed in long interior monologues. Like in *Ulysses*'s last episode, Martínez Menchén had originally planned to include unpunctuated paragraphs, but his editor, Carlos Barral, asked to punctuate his monologues<sup>27</sup>. Another text that evokes Joyce was Juan García Hortelano's collection of stories entitled *Gente de Madrid* (People from Madrid, 1967). With clear autobiographical overtones, the author sets out to analyse the behaviour and personality traits of different

---

27 See the study by Francisco Morales Lomas and Luis A. Espejo-Saavedra Santa Engracia, *Fantasia y compromiso literario. La narrativa de Antonio Martínez Menchén* Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, p. 39, p. 40, 2008.

social types found in the Madrid in which he had lived and was living. The reference to Joyce appears already in the title; it should be noted that the first Spanish translation of *Dubliners* was entitled *Gente de Dublín*. Dolores Troncoso Durán, professor at the University of Vigo, confirms that not only was García Hortelano familiar with Joyce's writings, but he paid homage to his work in *Gente de Madrid*<sup>28</sup>. Similarly, José María Guelbenzu's first novel, *El mercurio* (The mercury, 1968), attempts to overcome the limitations of the traditional social realism and incorporates continuous jumps in time, pages without punctuation or written from right to left, complicated interior monologues and the presence of the author as a character in the story, the plot of which is vaguely sketched. It is interesting to note that, in a review of this novel published in *Destino*, Pedro Gimferrer suggests that some features of the novel's Joycean style come from Martín-Santos rather than directly from Joyce<sup>29</sup>.

The same comment on the possible indirect influence of Joyce through Martín-Santos or other writers could also be applied to later novelists such as Juan Goytisolo. This is what some critics argued when they discussed his innovative trilogy about the life of Alvaro Mendiola, consisting of *Señas de Identidad* (Marks of identity, 1966), *Reivindicación del conde don Julián* (Vindication of Count Julian, 1970), and *Juan sin tierra* (Juan the landless,

---

28 Dolores Troncoso Durán, "Madrid en Juan García Hortelano," *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 32.1: 227-251, 2007.

29 "El Mercurio, de José María Guelbenzu," *Destino* [Barcelona], 22 June: 38, 1968. Critics have also identified Joycean strategies in other novels published in the 1960s, such as Juan Marsé's *Últimas tardes con Teresa* (Last evenings with Teresa, 1966) and Francisco Umbral's *Travesía de Madrid* (Crossing Madrid, 1966); see Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid: Prensa Española, p. 463, 1970.

1975). Matilde Robatto, for instance, in her book entitled *La creación literaria de Juan Goytisolo* has a section in which she thoroughly studied Goytisolo's influences and did not establish a direct relationship between his work and James Joyce<sup>30</sup>. The same could be said about Michael Ugarte's interesting publication on Goytisolo's use of intertextuality<sup>31</sup>. These critics usually lay special emphasis on the importance of Martín-Santos together with some twentieth-century French writers, such as Louis-Ferdinand Céline, Raymond Queneau and the practitioners of the "nouveau roman", as well as some experimental Latin-American fiction writers (Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante, and many others). Indeed, Joyce does not appear on the list of authors who might have played an active role in the composition of his trilogy. The similarities between both novelists are many and obvious<sup>32</sup>, but it seems that these echoes from Joyce reached the Spanish novelist indirectly through Latin-American novelists, French experimental writers and Martín-Santos. This seems to be confirmed in a comment included in an article Goytisolo published in 1991, on the occasion of the commemoration of the 50th anniversary of Joyce's death, where he stated that those writers he admired or meant something in the 20th-century novel have been "enriched" by the example of *Ulysses* and *Finnegans Wake*<sup>33</sup>.

---

30 *La creación literaria de Juan Goytisolo*, Barcelona: Planeta, pp. 100-122, 1977.

31 See Michael Ugarte, *Trilogy of Treason: An Intertextual Study of Juan Goytisolo*, Columbia: University of Missouri Press, 1982.

32 See Lázaro "James Joyce and Juan Goytisolo: Echoes from *Ulysses* in *Reivindicación del conde don Julián*," *Papers on Joyce* [Sevilla] 2: 25-33, 1996.

33 "Estela seminal y fecunda," *ABC Literario* [Madrid], 12 January: ix, 1991.

In the last decades of the twentieth century other innovative Spanish novelists continued the legacy of Joyce's writing. An interesting case is Esther Tusquets, novelist, short story writer, essayist and publisher. In the 1960s, following in her father's footsteps, she took over the management of the well-established Lumen publishing house, which she ran for forty years. Among their most outstanding publications there is José María Valverde's translation of *Joyce*, the second Spanish version of this novel, the first published in Spain, which came out in 1976. Lumen also issued texts from other well-known names, such as Virginia Woolf, Samuel Beckett and Umberto Eco. At the end of the 1970s, Tusquets began writing prose fiction herself. Her works, most critics agree, tend to focus on a treatment of the complexity of love, stripped of moral or religious conditioning, adopting an intimate approach in a refined lyrical style. Special attention deserves the novel entitled *Varada tras el último naufragio* (Stranded after the last shipwreck, 1980), in which the reader comes across a rewriting of Joyce's Nausicaa episode. In the Spanish novel, the author explores the difficult love relations of two middle-aged couples from the Catalan bourgeoisie: Elia and Jorge, Eva and Pablo. In a key scene of the story, Pablo, a dissatisfied husband, observes two beautiful young women on the beach who, he imagines, are performing a magical pantomime in his honour. One of them approaches him to obtain a light for a cigarette. This gesture leads to a fleeting adventure in which, for a few moments, the mature man recalls his youth experiences. One can easily link this scene with the summer evening on Sandymount Strand, where Leopold Bloom observes the beautiful and dreamy young Gerty who, noticing that the eyes of a mature stranger are on her and moved by his sad appearance, rushes to his "rescue". Without the lurid details of *Ulysses*, Tusquets includes, in a similar setting, the same game of cheesy looks and thoughts between a

young girl and a mature man, resulting in an analogous reflection at the end<sup>34</sup>.

Other contemporary names and experimental novels with Joycean reminiscences could be mentioned here. Among these, Julián Ríos's *Larva: babel de una noche de San Juan* (*Larva*, a midsummer night's babel, 1983), a disturbing postmodernist text which presents the story of a modern Don Juan in London full of inventive puns and wordplays that recalls the verbal inventiveness of Joyce's *Finnegans Wake*<sup>35</sup>. A few years later, Ríos published another Joycean text *Casa Ulises* (*The house of Ulysses*, 2003), a novel which includes a scholarly, biographical and literary commentary on Joyce's novel<sup>36</sup>. *Finnegans Wake* also attracted the attention of another acclaimed and award-winning novelist, Luis Goytisolo. In "Joyce al fin superado" (*Joyce surpassed at last*), a piece of his short story collection entitled *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza* (*Research and conjectures by Claudio Mendoza*, 1985), he rewrites a comic parody of *Finnegans Wake* via the ancient Mesopotamian heroic poem *Gilgamesh*<sup>37</sup>. Finally, two Galician writers and regular contributors to the press also show some narrative

---

34 Mónica María Martínez Sariego, a senior lecturer in Spanish at the University of Las Palmas de Gran Canaria, wrote an illuminating article on the relationship between Tusquets and Joyce, "Huellas del capítulo 13 del *Ulysses* en una novela de Esther Tusquets," *Epos: Revista de Filología*, 24: 125-137, 2008.

35 Much has been written about *Larva* and Joyce; see for instance, Juan Antonio Masoliver Ródenas, *Voces contemporáneas*, Barcelona: Editorial Acontilado, p. 404, 2004.

36 See a review of this novel by Julio Ortega, "Ulises en obras," *El País. Babelia*, 20 septiembre: 16, 2003.

37 See the essay on Luis Goytisolo and Joyce by Morales "Metaficción joyceana: el gran juego de *Finnegans Wake* en 'Joyce al fin superado' de Luis Goytisolo," *Estudios de Filología Moderna* 3: 135-148, 2002.

and thematic echoes from Joyce's writings: Suso de Toro Santos and Manuel Rivas. The former's novels *Polaroid* (1986) and *Tic-Tac* (1993) offer a succession of images, stories, narrators, characters and literary registers within a labyrinthine and fragmented world. The latter's influence of Joyce can be seen in his early novel *En salvaxe compañía* (In the wilderness, 1994), a narrative in which everything speaks – people and animals – to recreate both a Galician and a universal identity that travels from past to present in a series of poetic images.

Twenty-first century Spanish prose narrative continued to look to Joyce for inspiration. A distinguished example could be Jon Juaristi, the author of several collections of poetry, some novels and numerous essays, including *El bucle melancólico: historias de nacionalistas vascos* (The melancholy ringlet: stories of Basque nationalists, 1997), for which he won Spain's National Essay Prize in 1998. He is a professor of Spanish Philology who, when young, became a member of the Basque terrorist group ETA, although in the 1970s he moved away from radical left movements and criticised nationalist policies. His first novel, *La caza salvaje* (The wild hunt, 2007), aims to unveil the flaws and inconsistencies of nationalism through the character of Martín Abadía, an unscrupulous Basque nationalist priest who spends his life in pursuit of an elusive totalitarian dream. The resemblance to Joyce goes beyond the ideological position as regards nationalism and his critical views of some Irish nationalist leaders; other narrative and linguistic issues could be considered. Asked in an interview by Professor Morales, Juaristi clearly recognizes that there is a lot of Joycean pastiche in this novel, although within a different context and with different aims<sup>38</sup>. Among the several allusions to Joyce identified in

---

38 See Professor Morales's essay "Pastiches joyceanos y otros artificios literarios en *La caza salvaje* de Jon Juaristi," *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense* 20: 111-130, 2012.

Juaristi's novel are, firstly, a parody of the opening lines of *Ulysses*, featuring the figure of the "Maestro" (teacher) instead of Buck Mulligan at the top of the Martello Tower staircase; then, the protagonist's journey is inspired by Stephen Dedalus first and later by Leopold Bloom; similarly, Juaristi's novel includes words from many other languages (English, French and German, as well as Latin and Greek) and makes use of symbols, anagrams, neologisms and verbal games. Both, *La caza salvaje* and *Ulysses*, are like two intertextual tapestries that assume a great deal of knowledge and demand an active participation on the part of the reader in order to make sense of their meaning.

Another accomplished contemporary Spanish author who writes in Joyce's shadow is Enrique Vila-Matas. He is a prolific writer who has authored several essays, collections of short stories and a long list of novels, some of which have been translated into many different languages. He is also a founding Knight of the Order of Finnegans, a group dedicated to the celebration of James Joyce, which meets in Dublin every year on Bloomsday<sup>39</sup>. It seems that he was under this spell of Joyce and Dublin when he wrote *Dublinesca* (*Dublinesque*, 2010), the story of Samuel Riba, a retired publisher from Barcelona, in the twilight of his life, who decides to go to Dublin and there enact a funeral, on 16 June, for the age of printing and the good literary novel, eclipsed by the emergence of best-sellers. In a review of the novel published in the electronic journal of the Spanish Association for the Irish Studies, *Estudios Irlandeses*<sup>40</sup>, José Francisco Fernández-Sánchez, from the

---

39 Eight members of this group – José Antonio Garriga Vela, Marcos Giralt Torrente, Eduardo Lago, Emiliano Monge, Malcolm Otero Barral, Antonio Soler, Jordi Soler and Enrique Vila-Matas – published a collection of stories entitled *Lo desorden* (The disorder, 2013).

40 "Dublinesca," *Irish Studies in Spain* 7: 143-145, 2012. <<https://www.estudiosirlandeses.org/reviews/dublinesca>>

University of Almería, highlights some of *Dublinesca's* intertextual games with the protagonist of *Ulysses*. One of them is in the scene in which Riba and three friends visit Glasnevin Cemetery where Paddy Dignam was buried, just like Leopold Bloom and three other mourners travel on the funeral carriage to the same cemetery in the Hades episode. However, Vila-Matas's protagonist is more than just an updated version of Bloom, since there are references to other Irish writers, like Samuel Beckett. The author himself, on his website, describes *Dublinesca* as a private stroll along the bridge that links Joyce's excessive world with Beckett's more laconic one<sup>41</sup>. In fact, in an *Irish Times* review, Eileen Battersby refers to Irish literature and culture in general as a source of inspiration for this novel: "While the obvious theme is the inspirational resonance of *Ulysses* as a work of art that honours the ordinary, thus rendering it extraordinary, there is also a strong sense of contemporary Irish writing and Irish attitudes to it"<sup>42</sup>.

Finally, a very different type of prose narrative in which Dublin and Joyce takes centre stage is *Dublinés* (Dubliner, 2011) by Alfonso Zapico, a cartoonist and illustrator who has authored several graphic novels. One of them, awarded with the National Prize for Comics, is a biography of Joyce, from his birth in Dublin to his death in Zurich<sup>43</sup>. It is a long text of over 200 pages, a product of thorough

---

41 See the section "Autobiografía" of Vila-Matas's website: <<http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html>>

42 "Dublinesque by Enrique Vila-Matas: a delicious Joycean picaresque," Jun 16, 2015. <[https://www.irishtimes.com/culture/books/dublinesque-by-enrique-vila-matas-a-delicious-joycean-picaresque-1.2250280?fbclid=IwAR3Dy1-Mrx-2MPpNWabD6-i80OfroMCPcX5u1TaMsmuISC\\_TwmaWa3VUldEg](https://www.irishtimes.com/culture/books/dublinesque-by-enrique-vila-matas-a-delicious-joycean-picaresque-1.2250280?fbclid=IwAR3Dy1-Mrx-2MPpNWabD6-i80OfroMCPcX5u1TaMsmuISC_TwmaWa3VUldEg)>

43 See a review of this novel by Andrés Romero-Jódar, from the University of Zaragoza, in *Estudios Irlandeses*, 2012. <<https://www.estudiosirlandeses.org/reviews/dublines-2011>>

research work (including details from the Spanish edition of Richard Ellmann's biography<sup>44</sup>), in which Zapico's meticulousness shines through pages that include a great diversity of scenes, conversations and references to writers, such as Henrik Ibsen, W. B. Yeats, T. S. Eliot, Virginia Woolf, Marcel Proust, Samuel Beckett, etc. All kinds of anecdotes and experiences are narrated in documentary form with excellent prose in the third person and with elegant drawings. Although the reader witnesses the development of Joyce's writings, the focus is on his turbulent life, his lights and shadows, as one can read in a review published in *The Irish Independent* after the English version of this graphic biography was published in Ireland in 2013: "With the story told completely in speech bubbles and captions, the book is uniquely accessible and depicts the tumultuous life of Joyce as never before"<sup>45</sup>. Zapico is also the author of *La ruta Joyce* (The Joyce route, 2011), a travel sketchbook or travel guide through four cities where Joyce lived, which explains the creative process behind his *Dublinés*.

There are some comparative studies focusing on similarities, rather than influences, between Joyce and other Spanish writers, such as Pío Baroja<sup>46</sup> or Ramón Pérez de

---

44 Zapico provides this information in an article with an interview by Carlos Menéndez Otero, from the University of Oviedo, also in *Estudios Irlandeses*, 2014. <<https://www.estudiosirlandeses.org/2014/02/making-james-joyces-life-into-a-graphic-novel-an-interview-with-alfonso-zapico>>

45 See John Spain's "Graphic Portrait of Joyce as a Young Lover", 2013. <<https://www.independent.ie/irish-news/graphic-portrait-of-joyce-as-a-young-lover-29300472.html>>. The English version was published by The O'Brien Press under the title *James Joyce. Portrait of a Dubliner*.

46 See Olga Fernández Vicente, "Joyce and Baroja. Facing Modernism," *Papers on Joyce*, 19-20: 75-110, 2013-2014.

Ayala<sup>47</sup>. However, in the discussion above, enough evidence has been gathered to show that Joyce left a very important legacy to Spanish literature, from the first arrival of news about his writings and the first translations in the 1920s to the present day. His innovative narrative techniques and linguistic experiments have greatly contributed to the development of a canon of Spanish novelists who adopted new perspectives and strategies that meant a renewal of the national narrative. Not only were Joyce's interior monologues often mirrored by many Spanish writers, but other Joycean features were also popular in their narratives, such as verbal games, detailed portraits of cities, fragmented plots, musical effects of words and epic allusions. We have seen how Stephen Dedalus visited Santiago de Compostela in Risco's short story and some scenes from various *Ulysses* episodes were rewritten by Tusquets and Vila-Matas; there was even a parody of *Finnegans Wake* in Luis Goytisolo's "Joyce al fin superado". Martín-Santos is a key figure within this context in the 1960s, but many other acclaimed and award-winning novelists followed suit, having Joyce as a catalyst to their own writings. Finally, Joyce's legacy can also be identified as a relevant influence on contemporary Spanish culture in general, as attested by the popularity of Zapico's graphic biography.

---

47 See Antonio Ballesteros González, "Retratos del artista adolescente: Pérez de Ayala y James Joyce," *The Grove: Working Papers on English Studies*, 5: 19-30, 1998.

Niccolò Monti

## L'ISPERICO ONIRICO: JOYCE E LA FORMA DEL CAPRICCIO IN SANGUINETI E BUTOR

*Coloro che sono per natura di cervello capriccioso e fantastico sempre nuove cose ghiribizzano e cercano investigare, e coi pensieri strani e diversi da gli altri fanno l'opere loro piene di novità, che spesso per il nuovo capriccio da loro trovato sono cagione a gli altri di seguitarli, i quali di qualche novità di più, se possono, cercano passargli.*

Vasari<sup>1</sup>

Nel 1963 Sanguineti si apre alla prosa con *Capriccio italiano*. Quattro anni più tardi, Butor pubblica *Portrait de l'artiste en jeune singe*: «capriccio», recita il sottotitolo. Simili coincidenze, in letteratura, hanno il pregio occasionale di celare un'affinità profonda; talvolta, una parentela: qui, un'ascendenza da James Joyce, scrittore 'capriccioso' come pochi nel Novecento, congiunge questi autori e i loro romanzi. Più che romanzi, due romanzetti, in un senso nient'affatto dispregiativo, bensì a significare una forma strana, degradata, la cui ragione andrà ricercata nella capricciosità che li permea: dapprima, presa in generale, ovvero alla lontana, e poi riferita a Joyce.

---

<sup>1</sup> GIORGIO VASARI, *Le vite*, Firenze, Torrentino, 1550 (nuova ed., Id., *Le vite del Vasari nell'edizione del MDL*, IV, a cura di CORRADO RICCI, Milano-Roma, Bestetti e Tuminelli, 1927, cit. p. 279).

*Le connotazioni capricciose*

Da dove viene il *capriccio*? Se si dovesse tenere per valida oggi la frase di Vasari riportata in esergo, se ne dedurrebbe che si è capricciosi «per natura», grazie a un «cervello capriccioso e fantastico», di cui egli, tuttavia, non mirava affatto all'elogio e, anzi, da tali innate stranezze derivava, a suo avviso, un peggiore concetto del creare, più stanco, di un ermetismo e sottigliezza spesso sterili. Gli scritti di Vasari, nonostante le deprecazioni, compendiano le qualità con cui erano giudicati i capricci: opere stravaganti ed eccessive, ma «piene di novità», fonti di contrasti e imitazioni, «coi pensieri strani e diversi» in esse contenuti. Sebbene i primi usi risalgano a Benedetto Varchi, è in Vasari che *capriccio* diventa sinonimo dell'opera «ingénieuse, expressive et richement décorée».<sup>2</sup>

A partire dal *nuovo* e dalle sue sfumature semantiche, si arriva alle altre connotazioni del capriccio. Esso serviva a intendersi sulle opere frutto di ingegni eccentrici, mossi da furore più che da calcolo; opere la cui «regola» risiedeva nella «sfera della soggettività»,<sup>3</sup> non più in dettami normativi esteriori. Anzi, questi erano messi in crisi dalle forme capricciose, che di conseguenza erano associate a intenti eretici, dove frenesia e talento erano in sintesi, annullando la «separazione tra il momento ideativo e la sua messa in opera».<sup>4</sup> D'altro canto, l'immediatezza furente di questa forma doveva affiancarsi a un lavoro sofferto nella melanconia, rimettendo al centro il carattere dell'artista. Emblematico il caso di Morto da Feltre, pittore da Vasari ritenuto 'capriccioso' quasi per antonomasia: una

2 ALICE RATHÉ, *Le Capriccio dans les écrits de Vasari*, «Italice», LVII (1980), 4, pp. 239-254, cit. p. 246.

3 FRANCESCO CAMPIONE, *La regola del Capriccio: Alle origini di una idea estetica*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 2011, cit. p. 12.

4 *Ivi*, p. 250.

disposizione tenebrosa, la sua, forse inferita dall'aneddoto che lo narra esploratore delle grotte in cui si articolava la sepolta Domus Aurea, dove erano celati disegni bizzarri e contorti, poi recuperati dalla tradizione pittorica del Cinquecento e chiamati grottesche.

Dunque: sotterraneo, melanconico, eretico, nuovo; connotazioni a lungo associate al capriccio che, attorno ad esso, formano una nebulosa indefinita e la risposta alla domanda, *che cos'è il capriccio*, si dimostrerà sempre equivoca e mai valida per ogni caso. Le qualità plurime di questa categoria estetica non consentono di definire in maniera omogenea e totale il campo che essa dovrebbe circoscrivere, il quale si ritrova a ospitare una congerie di opere tutt'al più unite da una serie di tratti disparati e non comuni a tutte. Ne viene la necessità di definire il capriccio non mediante una teoria che lo spieghi uniformemente, ma a partire dalle proprietà che, correlate e combinate, lo istituiscono caso per caso.

Nonostante l'ambiguità definitoria, il capriccio aveva già alle origini un'ambientazione ricorrente, quasi un fondamento, di cui un disegno del 1533 di Michelangelo, altro artista ritenuto capriccioso da Vasari, porta il nome: *Il Sogno*, che salda le connotazioni del capriccio nella condizione figurativa della scenografia onirica; ed è nel sogno che si intravede una linea di ritorno. Se letterati e pittori del Cinquecento usavano il sogno per comprimere «in un medesimo tempo la condizione genetica del capriccio, e il suo oggetto rappresentativo»,<sup>5</sup> nel Novecento si avverte l'eco di questa compressione, accompagnata da una pulsione a rincantare l'onirico. Così, l'*Hypnerotomachia Poliphili*, stampata nel 1499 alle porte del secolo capriccioso, facendo presagire «l'attrattiva del mistero, delle forme ibride e bizzarre, di una sapienza esoterica»,<sup>6</sup> si riflette e distorce

---

5 *Ivi*, p. 145.

6 *Ivi*, p. 206.

nel *Finnegans Wake*, la cui stranezza rivela i tratti ancora fumosi di un capriccio modernista.

*La maniera modernista*

Bisogna approfondire la simmetria fra Cinquecento e Novecento, in merito alla quale, su tutti, Melchiori e Calabrese colsero l'insorgere di una nuova sensibilità estetica dopo il modernismo, detta *neobarocco*. Rimarrà sullo sfondo il sorvolo compiuto dal semiologo, sebbene le analisi sui testi seguiranno la sua lezione, cercando la «*proposta di valori* che inevitabilmente ogni testo contiene». <sup>7</sup> Invece, per avvicinare il neobarocco a Joyce sarà utile rileggere Melchiori, il quale aveva azzardato che i modernisti fossero stati nuovi manieristi, effigiati nell'artista funambolo che, catturato da un «senso di pericolo [...] e di precarietà», si libra al di sopra «del vuoto e del tumulto che lo circonda». <sup>8</sup> Il neobarocco sarebbe «uno di quei mutamenti stilistici fondamentali», <sup>9</sup> inaugurato dalla fine del modernismo e dall'avvento delle nuove avanguardie.

Come lo studio del capriccio non si arresta al barocco, risalendo al manierismo, così il neobarocco non verrà esclusivamente ricercato nel secondo Novecento, ma nel suolo modernista da cui germina; o, per Berardinelli, che parassita, in quanto le neoavanguardie avrebbero prolungato la fine del modernismo, rifacendolo daccapo. <sup>10</sup> Ma, se la nuova generazione si forma sulle spoglie della stagione sperimentale d'inizio secolo, ciò avviene nella coscienza

<sup>7</sup> OMAR CALABRESE, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1989, p. 13.

<sup>8</sup> GIORGIO MELCHIORI, *I funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese da Joyce ai giovani arrabbiati*, Torino, Einaudi, 1963 (2a ed. riv. e accr., *ibid.*, 1974, cit. p. 11).

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>10</sup> Vedi ALFONSO BERARDINELLI, *Casi critici, Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, p. 63.

che sarà impossibile ripeterne l'esperienza, ponderando il rapporto con quell'eredità, non da epigoni, bensì da dibattenti, avvantaggiati dalla doppia ricezione che, proprio su Joyce, fu possibile acquisire: una autonoma, mirata ai testi, e una mediata dalle ricche letture preesistenti, compiute dai contemporanei di Joyce.

Emblematica per questa ricezione di secondo grado è una recensione a *Ulysses*, dove Eliot sostiene che il «metodo mitico» di Joyce dovrà sostituire il «metodo narrativo»: «It has the importance of a scientific discovery. Nobody else has built a novel on such foundation before».<sup>11</sup> Eliot equipara Joyce ad Einstein, a sottintendere quasi che un'innovazione artistica possa legittimarsi solo se interpretata come innovazione scientifica, capace di creare nuovi paradigmi: Joyce rompe col romanzo di Flaubert e James, portando il genere a esiti inesplorati. Un simile elogio sottintende una visione della storia, letteraria e generale, per la quale in assenza di individui d'eccezione non avverrebbero né evoluzione né rivoluzione nelle arti: Joyce è «a man of genius»;<sup>12</sup> e, nonostante la genialità non basti a definirlo un artista «capriccioso», è in parte attraverso essa che il modernismo reinstaura la *novità* come valore fondativo di un giudizio, con valenza inversa rispetto a Vasari, secondo cui non un singolo capriccio, per quanto godibile, sarebbe mai stato Arte.<sup>13</sup>

Tuttavia, nota Melchiori, Eliot sbagliava nel credere «che il romanzo avesse una forma stabile e consacrata», ignorando l'influsso dei narratori inglesi settecenteschi (Fielding, Sterne) sulla scrittura di Joyce, mentre ne andrebbe sottolineata la continuità, in quanto egli «non

---

11 THOMAS S. ELIOT, *Ulysses, Order, and Myth*, «The Dial», Nov. 1923, 75, pp. 480-83 (rist. in ID., *Selected Prose*, a cura di FRANK KERMODE, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975, pp. 175-178, cit. p. 177).

12 *Ivi*, p. 176.

13 Vedi ALICE RATHÉ, *Le Capriccio*, pp. 252-3.

infrange, ma riprende una tradizione»; peraltro, una «tradizione tecnica».<sup>14</sup> Joyce avrebbe dunque apportato novità tecniche al romanzo, ma non stilistiche: riusando le innovazioni di Fielding e Sterne e perfezionando il flusso di coscienza di Dujardin, avrebbe rinnovato la tecnica del romanzo, mentre lo stile rimarrebbe barocco. Ma l'idea di barocco non viene delineata a sufficienza da Melchiori, e talvolta sembra assorbire quella di manierismo, quando converrebbe enfatizzarne gli scarti: la creatività manierista

non può essere interpretata semplicemente né come una perdita della misura rinascimentale, un periodo di decadenza, né, tanto meno, come un ordinato preannuncio del vitalismo naturalistico barocco.<sup>15</sup>

Joyce può essere interpretato come barocco, se barocche sono le «categorizzazioni che “eccitano” fortemente l'ordinamento del sistema, [...] e lo sospendono quanto a decidibilità dei valori».<sup>16</sup> Ma il suo caso, se vi si vuole intravedere una rispondenza capricciosa, dimostra una commistione di blocchi stilistici che sospende ogni giudizio definitivo sulla sua appartenenza a uno stile o a un altro.

La scrittura joyciana non si accontenta di un genere o di una poetica, osando fino all'equivocità di *Finnegans Wake*, dove il mutamento stilistico di cui Melchiori indicava il germe si mostra nelle vesti del sogno e, per certi versi, del capriccio. A tal proposito, un riscontro introduttivo ricadrà ancora sul lato della ricezione: dopotutto, «His producers are they not his consumers?».<sup>17</sup> Il *Wake* intera-

---

14 MELCHIORI, *I funamboli*, cit. p. 63.

15 EZIO RAIMONDI, *Rinascimento inquieto*, Palermo, U. Manfredi, 1965 (nuova ed., *ibid.*, Torino, Einaudi, 1994, cit. p. 219).

16 CALABRESE, *L'età neobarocca*, cit. p. 30.

17 JAMES JOYCE, *Finnegans Wake*, London, Faber & Faber, 1939 (nuova ed., *ibid.*, Oxford, Oxford University Press, 2012,

gisce con chi lo lesse in frammenti e ne vergò le prime critiche, pubblicate sulla rivista «transition» e poi in un volume dove ciascuno dei dodici (apostolici) lettori tentò di descrivere quella prosa sfuggente, infine ammettendo che prosa non era: «I don't know what to call it but it's mighty unlike prose».<sup>18</sup>

Il metodo narrativo è stato soppiantato. Il *Wake* compone le sequenze dei suoi eventi attingendo da un mondo onirico che scaturisce, in parte, da un inconscio, di cui il libro sarebbe la *traumdeutung*; ma, ben presto, si avverte una deviazione dallo schema freudiano-junghiano, un ingrossamento dello strato sommerso di psiche, che assume le dimensioni improbabili di una profondità antropologica, da cui compaiono le figure polimorfe del sogno universale. Un effetto è la distorsione attanziale, come si nota nel “co-protagonista”, HCE (capofamiglia, uomo adamitico, leggenda irlandese, ubriacone, ecc.), riconoscibile tramite una sigla dietro cui il lettore sospetta la coerenza del singolo – Humphrey Chimpden Earwicker –, dubitandone non appena l'individuazione straripa nella totalità disomogenea dei nomi – Here Comes Everybody.

A ciò si affianca una globale distorsione compositiva, dove la forma onirica – associazioni libere, mescolamenti di figure, stratificazioni – è traslata in una scrittura che si sviluppa su *pun*, paronomasie, allitterazioni, e tendente a un abbassamento sia tematico, sia stilistico. Da un lato, i temi della caduta, del peccato, della colpa, esistono in

---

cit. p. 497.1-3). [Nda: per le citazioni da *Finnegans Wake* sarà adottata la convenzione di indicare il numero di pagina, seguito dopo un punto dal numero di riga.]

18 VICTOR LLONA, *I Don't Know What to Call It but It's Mighty Unlikely Prose*, in SAMUEL BECKETT ET AL., *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, Paris, Shakespeare & Company, 1929 (nuova ed., *ibid.*, Norfolk (CT), New Directions, 1972, 3a rist., pp. 93-102, cit. p. 95).

versione ridicola, per ribaltare la seriosità delle tragedie umane nella parodia: il libro intero diventa un «infinite regress of self-parody»<sup>19</sup>. Dall'altro, l'abbassamento dello stile: il romanzo realista, il suo «goahead plot»,<sup>20</sup> viene accantonato per un lavoro ossessivo sul significante, da cui nasce una lingua vociferante agitata («Vociferagitant»), i cui suoni distorcono i sensi («Viceversounding»);<sup>21</sup> ovvero, una lingua di pluristilismo fondata su giochi linguistici, dove il parlato basso di ballate, fiabe e dialetti è confuso con gli arrovellamenti enciclopedici di Urquhart di Cromarty o con modi digressivi che tanto devono al *Tristram Shandy*.

La tendenza mescolante si riallaccia al manierismo più oscuro e sotterraneo, che gemella scrittore e alchimista in una figura chimerica: l'«alshemist»,<sup>22</sup> dietro cui si cela Joyce, «an arranger rather than a creator»<sup>23</sup>. La combinatoria dei significanti poggia su un sapere alchemico; dunque, su un solco più remoto del manierismo: nel medioevo della «poetica isperica» del *Wake*, in cui rivivono il «medioevo della crisi, del ritiro e del divertimento intellettuale; ma anche il medioevo della conservazione e della maturazione».<sup>24</sup> Joyce ne trae l'uso di calembour, etimologie, di un'erudizione sfoggiata e dileggiata, per fare «di una musica di suoni, una musica di idee».<sup>25</sup> Ma il gusto per le consonanze, sia sonore sia semantiche, risale verso la

---

19 CLIVE HART, *Structure and motif in Finnegans Wake*, London, Faber & Faber, 1962, cit. p. 43.

20 JAMES JOYCE, *Letter to Harriet Shaw Weaver* (24th November 1926), in edited by RICHARD ELLMANN, *Letters of James Joyce*, III, London, Faber & Faber, cit. p. 146.

21 JOYCE, *Finnegans Wake*, cit. p. 355.10.

22 *Ivi*, p. 185.36.

23 HART, *Structure and Motif*, cit. p. 44.

24 UMBERTO ECO, *Le poetiche di Joyce. Dalla "Summa" al "Finnegans Wake"*, Milano, Bompiani, 1966, cit. pp. 153-154.

25 *Ivi*, p. 154.

modernità: in questo caso, una modernità in crisi, che ha appreso le teorie cosmologiche di Cusano e Bruno, sulla cui idea di un universo instabile il *Wake* si regge, secondo lo stesso metodo che faceva sì che *Ulysses* si reggesse sull'*Odissea*. Ma, se *Ulysses* era stato letto come il romanzo di un «moderne Naturaliste»,<sup>26</sup> intento a catturare le flessioni della mente; e se, nonostante ciò, già *Ulysses* indulgeva in affondi impressionistici, o quasi surreali (il capitolo *Circe*), in *Finnegans Wake* il sogno diviene la forma attraverso cui distogliere, una volta per tutte, il linguaggio dall'obbligo di aderire alla realtà, per ripiegarlo su se stesso.

Questo il precipitato degli elementi joyciani che erediteranno le nuove avanguardie europee; e sarà ancora il sogno, almeno in Sanguineti e Butor, ad assecondare le pulsioni di una rinata capricciosità.

#### *Neoavanguardie e neobarocco*

Melchiori aveva proposto alcuni autori in cui riconoscere la trasformazione in corso: Robbe-Grillet, Simon, Butor, nei quali intuiva una «segreta simpatia [...] per il barocco».<sup>27</sup> Mancava un'estate al primo convegno del Gruppo 63 e la raccolta *Novissimi* curata da Giuliani era uscita nel '61; eppure, le sperimentazioni francesi avevano ottenuto, con largo anticipo, una tale risonanza fra i critici italiani che Barilli stesso poté affermare, con enfasi, che «l'avvento di un nuovo clima sperimentale coincise con l'apparizione di Robbe-Grillet».<sup>28</sup>

---

26 RICHARD ALDINGTON, *The Influence of Mr. James Joyce*, «The English Review», Apr. 1921, 149, pp. 333-341, cit. p. 333.

27 MELCHIORI, *I funamboli*, cit. p. 14.

28 RENATO BARILLI, *L'azione e l'estasi*, Milano, Feltrinelli, 1967, cit. p. 8.

Per discutere di quest'apparizione fu indetto un colloquio a Cerisy, due mesi prima dei palermitani: sul seggio da moderatore sedeva Foucault e fra gli ospiti, per lo più affiliati a «Tel Quel», Sanguinetti. Dopo i primi interventi, si toccò il rapporto fra realtà e linguaggio, in un discorso sulla metafora nel *nouveau roman* e in generale. Si ipotizzarono due poli: chi abusa della metafora e la consuma (Proust e Joyce) e chi rifiuta la metafora, come Kafka e Robbe-Grillet, dove lo sguardo, e quindi la lingua, non può umanizzare, e quindi metaforizzare, la realtà. Robbe-Grillet, fu Foucault a notare, sembrava pensare la metafora come «un certain rapport du sujet écrivain au monde», mentre secondo un'altra concezione essa è «une structure intérieure au langage»<sup>29</sup>, aprendo, indirettamente, alla discrepanza fra Robbe-Grillet e Sanguinetti – e, per altre ragioni, Butor.

### *Capriccio italiano*

Così Sanguinetti risponde a Foucault:

je me demande si l'on ne pourrait pas faire l'hypothèse que la métaphore soit le côté historique du langage. [...] Je ne comprends qu'une métaphore est une métaphore que lorsque j'établis une relation, non entre les mots, mais entre signifiant et signifié, c'est-à-dire lorsque j'entre dans l'histoire.<sup>30</sup>

Per Sanguinetti, contrastare la metafora, depotenziarla, implica combattere le strutture linguistiche dell'italiano novecentesco e le relazioni semiotiche – non per niente, parla di significante e significato – che vengono

<sup>29</sup> MICHEL FOUCAULT (mod.), *Débat sur le roman*, in ID., *Dits et écrits 1954-1988*, I, Paris, Gallimard, pp. 338-390, cit. p. 373.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 374.

naturalizzate, rimosse da ogni critica che ne sveli l'origine storica. Agire *sulla* lingua, agire *nella* storia: binomio valido tanto per Sanguineti quanto per Joyce. Mezzi e risultati divergono, ma l'affinità sussiste su un piano condiviso con altri scrittori avanguardisti del Novecento:

All avant-garde writers, from Joyce to Sanguineti, seem to have shared a view of art as having a paradigmatic function in the opening and liberating of both the tradition of literature and the mind of the reader through self-conscious experimentation with language and use of irony, parody, paradox, and so.<sup>31</sup>

Joyce e Sanguineti lavorano ai limiti del romanzo, per inventare soluzioni alternative a un genere presidiato dalle incarnazioni del realismo, opponendogli un'idea morfologica di letteratura, incentrata sulle forme e trasformazioni possibili per un oggetto storicamente determinato come il romanzo.

La prosa di Sanguineti, tuttavia, rimane distante dal «mistilinguismo joyciano, [...] tutto connesso a una linguistica non-euclidea» e contrapposto all'«espressionismo naturalistico» di «Gadda e i suoi nipotini» (da Pasolini ad Arbasino), ancorato invece a un linguaggio esteriore.<sup>32</sup> Eppure: se, rispetto alla polarità fra abusatori (Joyce) e ripudiatori della metafora (Kafka), *Capriccio italiano* si colloca a metà strada fra i due, benché la distanza da Joyce si accorci considerando l'uso di un certo simbolismo mitico e alchemico e, soprattutto, il fatto che Sanguineti non

---

31 LINDA HUTCHEON, *The Outer Limits of the Novel: Italy and France*, «Contemporary Literature», XVIII (Spring 1977) 2, pp. 198-216, cit. p. 203.

32 EDOARDO SANGUINETI, *Il plurilinguismo nelle scritture novecentesche*, in GIUSEPPE SERTOLI, GOFFREDO MIGLIETTA (a cura di), *Transiti letterari e culturali*, I, Trieste, EUT, 1999, pp. 17-31, cit. p. 21.

rifiuti del tutto la metafora, ma la devii verso un uso interno alla lingua; invece, fra l'espressionismo gaddiano e il proteiforme stile joyciano, egli approda più nei pressi di Joyce, seppur nell'impoverimento stilistico che lo allontanerebbe da un estremo e dall'altro. Ciò perché, come nel *Wake*, la realtà di *Capriccio italiano* è una realtà linguistica, testimone il titolo.

Contrariamente a quanto crede Grimm, per cui esso non alluderebbe che all'omonima opera di Čajkovskij,<sup>33</sup> il titolo enuncia una strategia testuale: giocare con la lingua e contro l'idea di prosa dei compatrioti realisti. Il capriccio assume il valore programmatico di un *mot d'ordre* e il valore estetico di un genere da usare, un grimaldello manierista e barocco maneggiato sia nell'intento di scardinare il romanzo all'italiana, sia nell'«intento di squalificare e corrodere la realtà», da compiersi mediante una «tecnica onirica»:<sup>34</sup> una fontana diventa una tomba, dove vita e morte si equivalgono («Penso che siamo come morti, e penso che in quella fontana ci stiamo come in una tomba»);<sup>35</sup> le allucinazioni e le sensazioni si scambiano, mentre i reiterati «adesso» lasciano la prospettiva in balia del montaggio onirico («Mi sono svegliato che mi sono sentito schiacciato tutto. [...] ci avevo qualcuno lì addosso, tutto sopra la schiena. [...] Adesso ce l'ho sempre sopra, ma che ci abbracciamo»<sup>36</sup>). Si arriva a un «inferiore

---

33 REINHOLD GRIMM, *From Callot to Butor. E.T.A. Hoffmann and the Tradition of the Capriccio*, «MLN», XCIII (1978), 3, pp. 399-415, cit. p. 410.

34 MARGHERITA FRANKEL, *Capriccio Italiano: Un Tentativo D'interpretazione*, «Forum Italicum», VIII (1974) 1, pp. 70-80, cit. p. 71.

35 EDOARDO SANGUINETI, *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1963 (2a ed., 1973, cit. p. 151).

36 *Ivi*, p. 107.

stile comico»,<sup>37</sup> per certi versi affine al «low hieratic style»<sup>38</sup> definito da Frye – connotato da associazioni creative e sperimentazione stilistica –, cui appartiene *Finnegans Wake*. Ma, in effetti, *Capriccio italiano* vi appartiene solo in parte, dimidiato come sembra tra una «funzione Joyce» e una «funzione Beckett»<sup>39</sup>, quest'ultima afferente a un altro stile basso, il «low demotic style»:

This is the attempt in fiction to isolate and catch the steady stream of querulous, neurotic, compulsive babble coming from what we have called the ego, that is, a consciousness imprisoned in the restrictive self, and which, being conscious, knows that it is imprisoned.<sup>40</sup>

Si riprenda il fattore onirico. Sia Joyce che Sanguineti espandono la durata del sogno all'interezza del testo, rubando alla veglia l'istante rivelatorio. Il *Wake* non concede risvegli se non nel penultimo capitolo, con un'esclamazione di sobbalzo dalle coperte: «What was thaas? Fog was whaas? Too mult sleepth. Let sleepth»-<sup>41</sup> Ma anche questa frase del dormiveglia rientra nei cicli della storia vichiana, i cui corsi e ricorsi, con la filosofia bruniana, strutturano il *Wake*; cosicché se qualcuno parla, non lascia la lingua meta-storica e non esce dal sogno: la fine del libro ripor-

---

37 EDOARDO SANGUINETI, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, nuova ed. ampliata, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 91-131, cit. p. 111.

38 NORTHROP FRYE, *The Well-Tempered Critic*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 97-98.

39 Per lo sviluppo di quest'opposizione funzionale, vedi LUIGI WEBER, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e l'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 7-34.

40 FRYE, *The Well-Tempered*, cit. p. 97.

41 JOYCE, *Finnegans Wake*, cit. p. 555.1-4.

ta al «riverrun» della prima pagina, avvitandosi a spirale. «Where did I stop? Never stop! Continuarration!»,<sup>42</sup> si legge a un certo punto, anticipando il ricominciare o il continuare della storia, tema che sarà caro a Beckett, con la differenza che l'innominabile del terzo atto della sua *Trilogia* innesta il dramma della circolarità in una delirante prima persona: la «continuarration» diventa uno *streben* né diurno né notturno contro le forze ignote che assillano chi parla.

La voce di *Capriccio italiano* salta dall'uno all'altro capo. Come il *Wake*, la diegesi non interrompe la prospettiva onirica dell'io narrante, pronomi pseudo-autoriale. Ma la voce sanguinetiana svela il suo sogno («Adesso nuotiamo così, che lei è un po' di fianco a me, e nuotiamo come dormendo, molli molli nuotiamo *come in sogno*»; «E io ero come intontito, dunque, che quasi mi dicevo che era tutto *come un sogno*»);<sup>43</sup> soprattutto, c'è una voce parlante, e quasi monologante, per quanto affogata di ambiguità. Sul piano enunciazionale, Sanguineti deve molto più a Beckett che non a Joyce, evidenza il tono colloquiale, dimesso e gesticolare, che ricorda Murphy, o Molloy.

Tuttavia, nel sogno la realtà del capriccio non solo risulta linguistica, ma simbolica. In Beckett è raro incontrare un simbolo: ogni duplicità esiste su un piano immanente, che non ha sottotrame, né allegorie, né vie di scampo; ogni raddoppiamento, inscritto in uno *humor* atrabile, è giocato semmai sui doppi sensi, sui gag e su un flagellamento logico condotto all'estremo del ridicolo e dello strazio. «No symbols where none intended»,<sup>44</sup> si dice Beckett in una nota risalente a *Watt*, sancendo una prosa stretta nel rigore ipo-simbolico, all'opposto del *Wake*. Qui, grazie al

42 *Ivi*, p. 205.13-14.

43 SANGUINETI, *Capriccio italiano*, cit. pp. 113 e 124 (*corsivi nostri*).

44 SAMUEL BECKETT, *Watt*, Paris, Olympia Press, 1953 (nuova ed., *ibid.*, London, Faber & Faber, 2009, cit. p. 223).

continuo sovrapporsi di allusioni e metafore, proliferano le duplicità, a partire da quella, sospettata per tutto il libro ma mai confermata, fra la trama quotidiana e la sua deformazione nella lingua onirica, altrettanto presente, e ben più allo scoperto, nel capriccio di Sanguineti, il cui procedimento artistico, sotto quest'aspetto, vira più verso Joyce che non verso Beckett.

Come si diceva, vi sono divergenze, ma ciò non deve distogliere dalla sintonia formale fra i ritmi associativi e le stratificazioni di Sanguineti e Joyce. Senza il secondo, senza la bizzarria del suo incubo cosmico, il primo non avrebbe mai scritto, in uno stile a dominante simbolica, quel romanzo strano e stralunato che è *Capriccio italiano*; sempre che, come Adorno sobillava per Kafka, ancora si tratti di romanzo.

#### *Portrait de l'artiste en jeune singe*

Anche stavolta non va ignorato il titolo, spia del rimando a Joyce e alla tradizione manierista: *Portrait* si pone a metà tra il *young man* di Joyce e il *young dog* di Dylan Thomas, presentandosi in veste di scimmiotto; ed è svelato nella composizione dell'opera il modo in cui questa premessa zoomorfica converge sulla dicitura del sottotitolo, dove campeggia discreto e sfrontato il «capriccio».

Si può concordare con Grimm: «A more capricious mixture of present and past, dream and spatiality, myth and alchemy, not to mention theosophy, can scarcely be conceived».<sup>45</sup> I caratteri capricciosi sfilano tutti: la bizzarria dei luoghi, l'enumerazione di oggetti esoterici, fra cui cataloghi di minerali e libri occulti e, ancora, alchimia, creature soprannaturali, scimmie parlanti; tutti temi che filtrano in Butor tramite il filone gotico e fantastico del romanticismo tedesco, da Grimm ravvisato nei racconti di

---

45 GRIMM, *From Callot to Butor*, cit. p. 412.

Hoffman. Il rimando al mondo germanico diventa tanto più rilevante per capire il libro, quanto più si nota il ruolo svolto dall'ambientazione: un soggiorno di studio compiuto in gioventù da Butor in un castello bavarese, ma in una Baviera inesistente nella Germania "reale". La Germania di Butor sembra piuttosto un «concetto»,

qui offre une expérience fondamentalement différente des structures de pensée centripètes mises en question par Butor depuis *La Modification*. [...] l'Allemagne comme idée, et telle qu'elle est dépeinte concrètement dans l'univers du texte, représente elle-même le concept de pluralité, de différence, de cohabitation.<sup>46</sup>

Butor, in tal senso, è coerente con gli obiettivi del *nouveau roman*: suo bersaglio principale sono le «structures de pensée centripètes» che dieci anni prima, con *La Modification*, aveva dislocato in una voce narrante alla seconda persona plurale e che, nel 1967, con *Portrait*, torna a criticare mediante la prima persona, usata come spazio d'accumulo dove giocare coi materiali eterogenei del capriccio. Tuttavia, già il modo in cui in *Portrait* sono usati e disposti questi materiali permette di rimarcare le differenze fra Butor e Robbe-Grillet: in entrambi, il problema risiede nel rapporto soggetto-mondo, ma le rispettive soluzioni riguardano nuovamente l'idea di metafora seguita dall'uno e dall'altro.

Nella polarità summenzionata fra Joyce e Kafka, se Robbe-Grillet guarda al secondo e ne supera i limiti, muovendo verso un orizzonte privo di metafora, ossia di tragedia – «est-il possible d'échapper la tragédie?»<sup>47</sup>, si doman-

46 MICHAEL WHITE, *L'Allemagne de Michel Butor*, «Nord», LXII (2013) 2, pp. 77-86, cit. p. 79.

47 ALAIN ROBBE-GRILLET, *Nature, Humanisme, Tragédie* [1958], in ID., *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963 (2a ed., 2013, pp. 55-84, cit. p. 83).

dava –, Butor guarda al primo, con un interesse che però differisce da quello di Sanguineti, per il quale, si ricordi, il problema era risolto concependo la metafora come lato storico del linguaggio; problema cui Butor sembra rispondere con una scrittura che non rinuncia ai simboli, e quindi alle relazioni metaforiche istituite fra essi – qui il distacco da Robbe-Grillet – e che, inoltre, sviluppa una pratica artistica indirizzata al passato letterario. Esempio ne sia *Répertoire* (1960-1982), raccolta di articoli dove il contrasto fra tradizione e novità emerge come necessario e insito all'attività di scrittura stessa. Butor elabora una posizione su questa dialettica prima in *Portrait*, e poi in *Critique et invention*, breve saggio del '68 che espone la sua idea di lettura: «L'œuvre neuve est un germe qui croît dans le terrain de la lecture; la critique est comme sa floraison». <sup>48</sup>

Come in Sanguineti, la metafora e il simbolo sono dispositivi di critica storica; ma nuovamente la somiglianza spalanca una differenza: per Butor l'oggetto di critica non sarà il linguaggio, bensì la rete intertestuale, l'ambiente letterario da cui le opere attingono e contro cui si stagliano. Si può obiettare che il ruolo dell'intertestualità non vada sottovalutato in Sanguineti, tanti si dimostrano i collegamenti impliciti ed espliciti – la citazione a Čajkovskij, l'allusione al film di Don Seigel, *L'invasione degli ultracorpi* (1956), la ripresa del tema della catabasi, ecc. –; tuttavia, in Butor, e con particolare forza nel suo «capriccio», l'intertesto assume un valore propedeutico – la lettura come iniziazione – e un valore indiziale: ogni testo è una massa di altri testi e leggere significa anche capire, o solo apprezzare, il marchingegno creativo. Il territorio è joyciano: il *Wake* cerca e crea un «ideal reader suffering from an ideal insomnia», <sup>49</sup> un lettore che ne sappia comprendere ogni anfratto, o quantomeno che si diletta con esso, lentamente

---

48 MICHEL BUTOR, *Critique et invention*, in ID., *Répertoire*, III, Paris, Minuit, 1968, pp. 7-20, p. 17.

49 JOYCE, *Finnegans Wake*, p. 120.13-14.

scoprendone i dettagli e le invenzioni. Ma, se Butor distilla da Joyce la sua idea del rapporto scrittore-lettore, questa è mediata da Eco; non a caso, nel saggio del '68 compare l'idea di «œuvre "ouverte"»,<sup>50</sup> di cui Butor fa uso mentre espone la sua poetica della citazione, del reimpiego di frammenti, che rendono ogni lettura un atto partecipato al testo: altrettanti aspetti della forma ibrida che Butor ha dato al suo «capriccio», a metà fra autofinzione e racconto gotico e onirico.

Il sogno di Butor, dunque, altera i testi e non la lingua: la prosa di *Portrait* resta salda in uno stile che, con Frye, potrebbe definirsi «high *hieratic*»: una prosa altamente lirica e simbolica, esemplificata dalle epifanie di Joyce, per il quale esse erano visioni secolarizzate, i momenti di grazia mediante cui il poeta «scopre l'anima profonda delle cose».<sup>51</sup> In Butor, il momento simbolico si esprime nel legame tra veglia e sonno, livelli della storia che interagiscono, pur restando distinti nell'intreccio. Infatti, in *Portrait* i sogni sono interpolati alla narrazione "normale", dove il Butor "vero" si aggira fra i tomi e gli scaffali della biblioteca del castello presso cui alloggia, e invece di essere un tutt'uno col procedere diegetico – invece di esservi una tecnica onirica –, i sogni sono un'invenzione diretta del narratore: «je préfère délibérément les construire, / rêvant méthodiquement à ces rêves d'antan dissous».<sup>52</sup>

Da qui, inizia un continuo movimento di discesa e risalita fra i capitoli del sogno e i capitoli della veglia, dove si instaura, su più livelli, un processo di metamorfosi. Il primo riguarda il Butor onirico, il quale, a causa di aver oltraggiato un vampiro, ne viene tramutato in scimmia. La descrizione, come del resto gran parte del libro, riprende

---

50 BUTOR, *Critique*, p. 19.

51 ECO, *Le Poetische di Joyce*, p. 46.

52 MICHEL BUTOR, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Paris, Gallimard, 1967, p. 60.

da vicino la simbologia alchemica, fino a identificare il vampiro stesso con la figura del mago, dell'alchimista:

*Quitte, me disait-il, et des quatre boutons incandescentes de son costume de forestier jaillissaient des fontaines de mercure et de sang, la figure d'homme et prends celle de singe.*<sup>53</sup>

Ma anche la scimmia altri non è che la «singe de Nature», metafora dell'alchimista, imitatore della natura e figurante dell'artista: il secondo livello di metamorfosi s'instaura nella parodia dello scrittore; la quale, attenzione, è parodia benevola, nella cui ironia Butor medesimo si installa e riconosce.

La metamorfosi prosegue e tocca un livello ulteriore: il gioco subentra alla parodia e non è più la natura ad essere scimmiettata; bensì, la tradizione letteraria che, come si è visto, per Butor costituisce l'ambiente di ogni scrittore, l'oggetto e il luogo delle sue trasmutazioni. *Portrait* manipola un vasto repertorio di allusioni e citazioni, un catalogo che va dalle religioni egizie – Thot, dio della scrittura, viene ricordato, «*était souvent représenté par un singe*»<sup>54</sup> – ai mistici e filosofi del Seicento, e ne distilla un libro che è inoltre una metamorfosi nella carriera letteraria di Butor, che arriva al culmine delle sperimentazioni con la forma del romanzo iniziate negli anni Cinquanta.

Un'ultima metamorfosi ritorna su Joyce: al di là del lavoro citazionistico e parodistico portato sulla tradizione – altro lascito dell'irlandese –, Butor non dice, ma lascia intendere, anche tramite il saggio del '68, che fra scrittore e lettore sussista un rapporto mimetico, simile al rapporto fra l'alchimista e la natura; l'uno ripete e rifà l'altra, così come il lettore ripete e rifà lo scrittore che legge, tramutandosi nella sua scimmia.

---

53 *Ivi*, p. 144.

54 *Ivi*, p. 51.

La coincidenza rimarcata all'inizio forse non si risolve del tutto in un'aria di famiglia coesa e definita. Il parallelo fra Sanguineti e Butor ha comunque dissotterrato un'aria di rinnovamento, una necessità creativa disseminata nella complessa matrice che è stata chiamata «nuova avanguardia», includendo nell'appellativo gli autori e autrici sia francesi, sia italiani, che qui sono stati disposti in paragone con un loro padre, che sia effettivo o putativo poco importa.

Importa, invece, aver ritrovato in Sanguineti e Butor due modi di apprendere e superare Joyce: per Sanguineti, nel senso di un attacco alle forme canoniche del romanzo e del linguaggio; per Butor, di un ripensamento del patto col lettore e della figura autoriale rispetto alla tradizione. In entrambi, in controluce, si è potuto riscontrare, nel formarsi della nebulosa neobarocca, un ritorno più astratto: un modello dionisiaco di invenzione e di arte, che, certo, in due diverse accezioni e soluzioni, testimonia un'urgenza creativa pericolante, quasi fremente, verso le stranezze e le bizzarrie del capriccio.

*Annalisa Federici*

LA SFIDA CON IL MODELLO:  
JOYCE E MICHEL BUTOR

Estendendosi oltre l'arco di un sessantennio, la produzione (letteraria e non) di Michel Butor (1926-2016), «vaste chantier en expansion, [...] cheminement labyrinthique»,<sup>1</sup> è nota per il suo inesauribile sperimentalismo in fatto di sistematica messa in discussione di tutti i generi praticati, nonché di fusione di diverse forme di espressione artistica e attività di collaborazione con musicisti e pittori, e risponde a un'instancabile ricerca di modalità espressive sempre nuove che si adattino il più possibile alla propria peculiare visione del mondo. Tale opera è solitamente ripartita dalla critica in una produzione poetica e saggistica risalente agli anni della formazione alla Sorbonne e al Collège Philosophique, la fase dei romanzi, caratterizzati da una sperimentazione formale crescente, che si estende tra la pubblicazione di *Passage de Milan* (1954) e quella di *Degrés* (1960), e un ultimo periodo, che da *Mobile* (1962) prosegue fino alla morte, caratterizzato dalla realizzazione di opere – o meglio di «structures intermédiaires ou englobantes»<sup>2</sup> – che lanciano una sfida ad ogni tentativo di classificazione generica. Nel lungo e articolato percorso creativo di Butor, tuttavia, alcune costanti permangono a sorreggere un'opera caratterizzata da straordinaria ampiezza ed eterogeneità: la concezione della forma – soprattutto romanzesca – quale strumento di rappresentazione,

---

1 MICHEL MÉNACHÉ, *Michel Butor en toutes lettres*, in «Europe», 2007, 943-944, p. 118.

2 MICHEL BUTOR, *Réponses à Tel Quel*, in *Répertoire II*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964, pp. 293-301, p. 295.

conoscenza e indagine di una realtà complessa e in continua trasformazione, e il dialogo con artisti e scrittori – primo fra tutti James Joyce – guidati da analoghe scelte ideologiche e stilistiche.

Se per Butor la narrativa rappresenta «un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité [...] le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître»,<sup>3</sup> la ricerca e l'elaborazione formale sono necessariamente motivate da esigenze rappresentative che, lungi dal prendere le distanze dal carattere referenziale della scrittura, configurano piuttosto un *nouveau réalisme*. Come afferma l'autore nel saggio, dal titolo assai eloquente, *Le Roman comme recherche* (1955), «l'invention formelle dans le roman, bien loin de s'opposer au réalisme comme l'imaginer trop souvent une critique à courte vue, est la condition *sine qua non* d'un réalisme plus poussé», poiché «des formes nouvelles révéleront dans la réalité des choses nouvelles». <sup>4</sup> È proprio in merito al rigore geometrico della struttura, nonché alla concezione del romanzo come griglia interpretativa e unificante da applicare alla realtà sia interiore che esteriore, che Butor riconosce il proprio debito e la propria ammirazione nei confronti di Joyce:

Certainement l'oeuvre de Joyce m'a beaucoup impressionné, dans tous les sens du terme. Cela m'a fait beaucoup d'effet, a laissé sur moi une marque très importante. Ainsi la façon dont Joyce compose des textes avec des grilles. Par exemple pour "Ulysse" la grille de l'Odyssée (mais ce n'est qu'une grille parmi d'autres) eh bien, cela a eu sur moi une influence absolument

---

3 MICHEL BUTOR, *Le Roman comme recherche*, in *Répertoire I*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960, pp. 7-11, pp. 7-8.

4 *Ivi*, p. 9.

décisive. En ce qui concerne “Finnegans Wake”, il est évident que ce livre m’a marqué et que, pour que cette marque ne se voie pas trop, pendant très longtemps, je me suis abstenu de toute manipulation orthographique du mot. Justement pour n’être influencé que par des choses plus profondes. Mais dans tous les livres que j’ai faits ces dernières années, il y a la leçon de “Finnegans Wake”. [...] Donc Joyce m’a stimulé à faire beaucoup de choses, il m’a donné beaucoup d’idées, il m’a énormément appris. Mais il m’a aussi, pendant un certain temps, empêché de faire certaines choses. Ainsi ce problème de l’ortographe, alors là, non: Joyce l’avait trop fait...<sup>5</sup>

Sulla scorta del modello joyciano – un influsso al tempo stesso stimolante e inibitorio – e allo scopo di racchiudere in ogni testo una visione che sia più completa e variegata possibile, Butor fa dei suoi principali romanzi – *L’Emploi du temps* (1956), *La Modification* (1957) e *Degrés* (1960) – veri e propri repositori, palinsesti, labirinti, in sostanza delle opere-mondo da esplorare come città o monumenti architettonici, per citare metafore dalla notevole fortuna critica<sup>6</sup> che trovano giustificazione in saggi quali, ad esempio, *Recherches sur la technique du roman* (1963).

---

5 MADELEINE SANTSCHI, *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1982, pp. 117-118.

6 Si veda in proposito PIERRE BRUNEL, *Butor. L’Emploi du temps. Le Texte et le labyrinthe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995; MIREILLE CALLE-GRUBER, *La Ville dans L’Emploi du temps de Michel Butor*, Paris, Nizet, 1995; JEAN DUFFY, *Signs and Designs: Art and Architecture in the Work of Michel Butor*, Liverpool, Liverpool University Press, 2003. Per la connotazione dell’opera butoriana come palinsesto, valida anche per quella joyciana, si rimanda a MIREILLE CALLE-GRUBER, *Présentation*, in *La Création selon Michel Butor. Réseaux – frontières – écarts*, a cura di MIREILLE CALLE-GRUBER, Paris, Nizet, 1991, pp. VII-XII.

La lettura, dal canto suo, duplica la ricerca di natura epistemologica e fenomenologica, l'operazione di indagine e decifrazione che l'opera, quale «moyen de lire la réalité»,<sup>7</sup> mette in atto svelando i propri stessi meccanismi compositivi. Butor, del resto, rimane costantemente fedele ad una concezione della letteratura come atto collaborativo, non solo tra autore e lettore, ma anche tra autore e altri autori: come ebbe a dichiarare in un'intervista a Marianne Hirsch, «the notion of author changes considerably from the moment one becomes conscious of the fact that a text is never the result of a single author, that there is always a collective author»,<sup>8</sup> il che giustifica il ricorso sistematico ad aspetti quali metanarratività e intertestualità, chiaramente riconducibili al modello joyciano.

Non a caso, l'esigenza di onnicomprensività, di un'opera che presenti una spiccata valenza enciclopedica e totalizzante è continuamente ribadita dall'autore nei suoi numerosi interventi, e ci permette di individuare un primo eclatante parallelismo con il processo creativo di Joyce. Come dichiarato in saggi quali *Le Roman et la poésie* (1961) e *La Critique et l'invention* (1964), non solo per Butor il romanzo integra aspetti poetici e teorici, con evidente analogia rispetto alla tendenza joyciana a fare di *Ulysses*, ad esempio, un compendio di tutti i generi e tutti gli stili, di istanze narrative e metanarrative al contempo, ma è anche possibile notare una certa somiglianza tra i metodi compositivi dei due autori, entrambi caratterizzati da un inesausto sperimentalismo, una continua rielaborazione ed espansione del materiale redatto che conferisce all'opera, perennemente *in progress*, l'organicità di un insieme organizzato di parti, oltre a un rigore strutturale ottenuto mediante una estrema programmaticità e una accurata

---

7 GEORGES CHARBONNIER, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967, p. 78.

8 MARIANNE HIRSCH, *An Interview with Michel Butor*, in «Contemporary Literature», XIX (1978), p. 266.

progettazione attraverso schemi che fungono da matrice per la fabbricazione del testo. È sulla scorta di Joyce, dunque, che Butor afferma:

Je ne puis commencer à rédiger un roman qu'après en avoir étudié pendant des mois l'agencement, qu'à partir du moment où je me trouve en possession de schémas dont l'efficacité expressive par rapport à cette région qui m'appelait à l'origine me paraît enfin suffisante. Muni de cet instrument, de cette boussole, ou, si l'on préfère, de cette carte provisoire, je commence mon exploration, je commence ma révision, car ces schémas eux-mêmes dont je me sers, et sans lesquels je n'aurais pas osé me mettre en route, ce qu'ils me permettent de découvrir m'oblige à les faire évoluer, et ceci peut se produire dès la première page, et peut continuer jusqu'à la dernière correction sur épreuves, cette ossature évoluant en même temps que l'organisme entier, que tous ces événements qui font les cellules et le corps du roman, chaque changement de détail pouvant avoir des répercussions sur l'ensemble de la structure.<sup>9</sup>

Se alcune dichiarazioni lasciano intendere, più o meno velatamente, una comunanza di intenti, l'omaggio all'autore irlandese è particolarmente esplicito in saggi giovanili quali *Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce* (1948) – in cui Butor riconosce che «le principal personnage d'*Ulysses*, c'était le langage», al punto che «à mesure qu'on pénètre dans le corps du livre, ce "moyen" prend une indépendance de plus en plus remarquable»<sup>10</sup> – e *Esquisse d'un seuil pour Finnegan* (1957),

9 MICHEL BUTOR, *Intervention à Royaumont*, in *Répertoire I*, cit., pp. 271-274, p. 273.

10 MICHEL BUTOR, *Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce*, in *Répertoire I*, cit., pp. 195-218, pp. 201-202. Il saggio, apparso per la prima volta sulla

dove esalta la mirabile invenzione linguistica dell'ultimo capolavoro joyciano, che coinvolge il lettore in una partecipazione attiva al processo della creazione letteraria: «si différents, si particuliers, si arbitraires même que puissent être les premiers abords, à partir du moment où ma lecture se reprend, où j'entre dans le mouvement même par lequel le texte se constitue, je reproduis un moment de la création littéraire de Joyce».<sup>11</sup> Oltre al costante riferimento all'influsso di Joyce in occasione di colloqui e interviste, di particolare interesse è il fatto che quelli che Butor riconosce come alcuni dei tratti essenziali della narrativa joyciana possono essere in gran parte riscontrati, seppur con modalità differenti, nella produzione romanzesca che lo avrebbe occupato nel corso degli anni Cinquanta, dove si perde tuttavia la veste esteriore della sperimentazione formale intesa come funambolismo verbale o manipolazione

---

rivista «La Vie Intellectuelle», costituisce il secondo testo pubblicato dall'allora ventiduenne Butor e sta ad indicare il suo profondo interesse nei confronti dei grandi innovatori del romanzo novecentesco.

11 MICHEL BUTOR, *Esquisse d'un seuil pour Finnegan*, in *Répertoire I*, cit., pp. 219-233, p. 226. Il saggio, originariamente edito su «La Nouvelle Revue Française», non esaurisce affatto gli interventi di Butor in materia. Nel 1966 lo scrittore partecipa, insieme a un nutrito gruppo di studiosi di fama internazionale, al primo colloquio, organizzato dal Centre Culturel Américain, interamente dedicato a Joyce, mentre due anni dopo contribuisce alla redazione di un numero speciale della rivista «L'Arc», pubblicato in omaggio all'autore irlandese, con il breve saggio intitolato *Joyce et le roman moderne*. Nel 1975 presiede una sessione su *Joyce et l'aventure d'aujourd'hui* durante il *Fifth International James Joyce Symposium* tenutosi a Parigi, dove sottolinea nuovamente l'influsso che sia *Ulysses* sia *Finnegans Wake* hanno avuto sulla sua opera, mentre in occasione del centenario della nascita di Joyce celebrato su «Le Monde» compone *La Langue de l'exil*, in seguito confluito nella raccolta *Répertoire V* (1982).

ortografica della parola, in favore di un'attenzione rigorosa rivolta a una solida costruzione dell'edificio romanzesco e all'indagine critica dei meccanismi rappresentativi.<sup>12</sup>

*Uno studio sul concetto di rappresentazione: L'Emploi du temps*

In *L'Emploi du temps*, opera dalla struttura aperta e chiusa al tempo stesso, in cui si dispiegano infinite combinazioni e variazioni entro coordinate spazio-temporali ben definite sulla scia del modello joyciano,<sup>13</sup> Butor adatta la forma romanzesca ad una riflessione attenta e consapevole sullo stesso concetto di rappresentazione a cui è attribuita un'importanza di primo ordine negli interventi critici. Tale problematica è affrontata con notevole sottigliezza e apparente ambiguità, poiché se da un lato il testo ribadisce la centralità di una concezione della narrativa in quanto strumento di indagine in cui la produzione di significato emerge da un processo di interazione tra la mente del personaggio/narratore e il mondo esterno, dall'altro il

---

12 «The idea of representation [...] is one of Butor's main concerns. But this is not to say that his novels are simply representational; rather, they *work on* the problematics of representation – foregrounding it until it becomes a principal theme in all of the novels. The texts enact the gradual building up of a particular organization of the world around a particular individual» (CELIA BRITTON, *The Status of Representation in Michel Butor's L'Emploi du temps and La Modification*, in «Journal of Beckett Studies», III (1978), pp. 76-77).

13 Nelle parole di Laura Kubinyi, «what Butor has done is to delineate within this closed structure – one year in time; the area of Bleston in space – another form of non-centered structure which shows us that “nontotalization” (the infinitude of possible relationships) is not simply a matter of ever-extending boundaries but is also a matter of infinite freeplay within a closed space» (LAURA KUBINYI, *Defense of a Dialogue: Michel Butor's Passing Time*, in «Boundary 2», IV (1976), p. 893).

fallimento del progetto iniziale di fare della scrittura una modalità di apprensione di una realtà estremamente complessa e labirintica è messa in bocca dall'autore allo stesso protagonista, il quale dà voce all'impotenza del proprio mezzo espressivo di fronte all'irriducibile iato che separa la narrazione e il vissuto. Più precisamente, «in *L'Emploi du temps* [...] language is made to fail as a medium; but in failing, it simultaneously undermines its status as medium. [...] the level of unsuccessful referentiality intersects the level where language makes a claim for its own autonomy».<sup>14</sup> Come è noto, infatti, il romanzo coincide con il resoconto in forma di memorie – che presenta anche tratti peculiari della scrittura diaristica quali l'apposizione della data – di un anno trascorso da Jacques Revel nella città di Bleston (*alias* Manchester, dove Butor insegnò dal 1951 al 1953) in qualità di impiegato presso la ditta Matthews and Sons. La narrazione, tuttavia, è tutt'altro che lineare, e abbraccia diversi strati temporali per via del divario tra passato narrato e presente della narrazione che sin dal principio si stabilisce a causa della decisione del personaggio di intraprendere la scrupolosa registrazione dei fatti (a scopo tanto documentario quanto “terapeutico”) dopo ben sette mesi dall'arrivo presso una città che si rivelerà così alienante da finire per annientarlo. È proprio tale esile trama a far sì che il romanzo sia essenzialmente incentrato su un'orchestrazione della categoria temporale studiata nei minimi particolari e sul rispetto delle unità classiche di tempo, luogo e azione – apertamente ispirate da un lato alla tragedia greca e dall'altro a *Ulysses*, da cui deriva anche il motivo del personaggio che si muove nel labirinto del contesto urbano – nonché sulle problematiche della memoria e della sua testualizzazione attraverso la scrittura, della conoscenza del mondo esterno e dello

---

14 LORNA MARTENS, *Empty Center and Open End: the Theme of Language in Michel Butor's L'Emploi du temps*, in «PMLA», XCVI (1981), p. 50.

iato tra il vissuto e la sua rappresentazione. A ben vedere, tuttavia, tale divario è la logica conseguenza di un sistema di scelte formali consapevolmente adottate dall'autore, mentre l'impossibilità di riflettere in maniera del tutto esaustiva uno spazio pluridirezionale e un tempo perennemente fuggevole si risolve nell'attribuzione di un ruolo di primo piano al processo creativo e alla dimensione metanarrativa, per cui il romanzo, lungi dal prendere le distanze dal concetto di rappresentazione, lo conduce in realtà alla ribalta interrogandosi continuamente sui propri stessi meccanismi compositivi.

Butor ha sottolineato più volte il valore in primo luogo strutturale della metafora del labirinto in *L'Emploi du temps*, nonché l'importanza cruciale di una costruzione attentamente studiata: «le thème du labyrinthe est si important dans ce livre, non seulement labyrinthe dans l'espace [...], mais labyrinthe dans le temps; le livre entier est un labyrinthe à l'intérieur du temps, le fil des phrases jouant le rôle de fil d'Ariane». <sup>15</sup> Per di più, le parole dell'autore evidenziano uno dei tanti riferimenti espliciti al mito di Teseo – particolarmente efficace non solo a livello tematico, ma anche e soprattutto spaziale – di cui il romanzo è costellato. Sul modello della Dublino di *Ulysses* – dove tuttavia il parallelismo è implicito, essendo il mito greco trasposto *sub specie temporis nostri* – la città di Bleston è continuamente descritta come un moderno labirinto che poggia su un sostrato mitico antico. Parimenti, labirintico è il ricorso all'intertestualità, <sup>16</sup> lo stile narrativo e la sintassi

---

15 CHARBONNIER, *Entretiens*, cit., pp. 98-99.

16 Pur soffermandosi principalmente sull'intertesto raciniano, Dominique Jullien commenta il fitto e variegato intrico di riferimenti intertestuali che caratterizza *L'Emploi du temps* in termini che potrebbero riferirsi anche ad un'altra figura autoriale costantemente presente sullo sfondo del romanzo, vale a dire Joyce: «Butor's treatment of intertextuality aims at creating a labyrinth in which references and models lead endlessly into

con cui si cerca di rappresentare la città stessa. A tale proposito, il riferimento a Joyce e le molteplici analogie che legano *L'Emploi du temps* a *Ulysses* sono apertamente riconosciuti da Butor in conversazione con Susan Witt:

Of course, there is a strong reference, throughout the book, to a classic modern novel: *Ulysses* by James Joyce. There are many similarities between *L'Emploi du temps* and *Ulysses*. For example: the use of the unities comes directly from Joyce, because in *Ulysses* there is one day in one town. All the story is distributed throughout the town, in order to present a complete – or more or less complete – view of that town. Further: the story, according to the title, is modelled upon a Greek tale, which is *The Odyssey*. [...] The story of the Ulysses myth (if you wish, *The Odyssey*) underlies everything in *Ulysses*. It is supposed to underlie everything; all the minute details. Of course it is not true: there are plenty of things which are invented. But many, many things are a translation of *The Odyssey* in the modern town of Dublin. You have something quite similar in *L'Emploi du temps*, because Revel, in some ways, does in Bleston what Bloom does in Dublin. But there is a big difference. Theseus is only one of the myths in *L'Emploi du temps*, and there are many. [...] And a second point: there is almost no question of *The Odyssey* inside the text of *Ulysses*, but there is the myth of Theseus inside the text of *L'Emploi du temps*. Joyce's *Ulysses* uses a parallelism: the novel is parallel to the old myth. But in *L'Emploi du temps*, the myth is walking inside the novel; and the parallelisms are only partial. The effect, therefore, is quite different. When I say that one myth only is explored in *Ulysses*, it is not completely true.

---

one another» (DOMINIQUE JULLIEN, *Intertextuality as Labyrinth: The Presence of Racine in Michel Butor's L'Emploi du temps*, in «Yale French Studies», LXXVI (1989), p. 118).

The relationship to *L'Emploi du temps* is closer, because there is, in *Ulysses*, another extremely important myth treated in a completely different way. That myth is a Christian myth, since *Ulysses* is also a translation of the Mass: the Roman Catholic Mass. As you know, the text begins with the 'Introit': *Introibo ad altare Dei*. And so it is a Mass. In what can be considered as the central part, the so-called episode of Circe, you find a small Mass inside the great Mass. [...] The use of the Mass in *Ulysses* is certainly one of the reasons for the use of religious – and strongly Roman Catholic – themes in *L'Emploi du temps*.<sup>17</sup>

Come sottolinea giustamente Butor, il sostrato mitico di entrambi i romanzi è in realtà duplice, dati gli altrettanto numerosi riferimenti alle vicende di Caino e Abele in *L'Emploi du temps*. Inoltre, la dialettica tra presente e passato non solo è evidente nella centralità del mito, sia classico che biblico, che funge da palinsesto e da contrappunto alla banalità del presente, ma determina anche l'importanza fondamentale della memoria e della scrittura, che nel testo butoriano vanno di pari passo e si nutrono a vicenda.

A questo proposito è interessante notare che *L'Emploi du temps* abbonda di metafore relative a un'operazione di «dravage des mois passés»,<sup>18</sup> a un «dangereux travail de fouille et de jalonnage»,<sup>19</sup> insomma ad un esercizio tanto mnemonico quanto scritturale, che è stato non a caso definito “archeologico”,<sup>20</sup> di discesa nelle profondità del

---

17 SUSAN WITT, *The Equivocal Truth*, in «Mosaic», VIII (1974), p. 50.

18 MICHEL BUTOR, *L'Emploi du temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956, p. 218.

19 *Ivi*, p. 189.

20 Si veda ad esempio DEAN MCWILLIAMS, *The Novelist as Archaeologist: Butor's L'Emploi du temps*, in «L'Esprit Créateur», XV (1975), pp. 367-376.

passato non solo personale ma anche collettivo, grazie appunto al manifestarsi del mito in due rappresentazioni *en abîme* sia della narrazione di Revel sia dell'intero romanzo, che le contiene tutte come strutture *emboîtées*. Si tratta, come è noto, del *Vitrail de Caïn* che adorna l'*Ancienne Cathédrale* di Bleston rappresentando l'uccisione di Abele, e delle *Tapisseries Harrey* che raffigurano le gesta di Teseo al *Bleston Museum of Fine Arts*, utilizzati da Revel come griglie interpretative per le proprie vicende personali e modelli archetipici.<sup>21</sup> Il protagonista, infatti, si arma della scrittura diaristica come strumento finalizzato a prendere coscienza di se stesso e del mondo esterno, il che se da un lato esemplifica la concezione butoriana della creazione artistica quale «prodigieux moyen de se tenir debout, de continuer à vivre intelligemment à l'intérieur d'un monde quasi furieux qui vous assaille de toutes parts»,<sup>22</sup> dall'altro manifesta il valore epistemologico attribuito dall'autore alla narrativa. Non a caso, quello di Revel è in primo luogo un «labeur d'éclaircissement et de fouille»,<sup>23</sup> un'operazione ermeneutica di interpretazione

---

21 Revel finisce così per leggere la propria esperienza in chiave leggendaria, con un'autoconsapevolezza mista ad autoironia che richiama il modo in cui Stephen Dedalus percepisce se stesso come *fabulous artificer*. Nella descrizione del *Vitrail de Caïn*, le figure di Caino e Teseo si sovrappongono nell'atto del fratricidio – «Caïn tuant son frère Abel, Caïn dans une cuirasse lui moulant le ventre avec des rubans flottant sur ses cuisses comme Thésée, presque dans la même attitude que Thésée aux prises avec le Minotaure» (BUTOR, *L'Emploi*, cit., p. 72) – e fanno da controparte a Revel, il quale afferma «j'étais moi-même Thésée» (*ivi*, p. 173) e di questi è al contempo trasposizione in chiave moderna e rovesciamento parodico.

22 BUTOR, *Intervention*, cit., p. 272.

23 BUTOR, *L'Emploi*, cit., p. 133. I termini più frequentemente utilizzati da Revel per fare riferimento alla propria narrazione delle vicende di cui è anche attore sono, non a caso, *recherche, entreprise, enquête, déchiffrement*.

dei segni che lo circondano («exploration de cette contrée d'énigmes»),<sup>24</sup> un'indagine condotta tramite il linguaggio concepito come sistema di decifrazione della realtà. Più che a un lavoro di tipo introspettivo, il protagonista è interessato alla comprensione della modalità con cui una complessa interazione di fenomeni si manifesta alla propria coscienza, e in tale prospettiva la memoria, oltre ad essere finalizzata a un recupero del passato sia personale che collettivo, diventa la principale modalità di rapportarsi al mondo esterno e colmare il divario tra la rappresentazione e il rappresentato. Il tutto avviene mediante l'impresa laboriosa della scrittura diaristica, che coincide quasi interamente con il romanzo (fanno eccezione i titoli delle cinque parti, ciascuna suddivisa simmetricamente in cinque capitoli, la sola traccia restante di una presenza autoriale) e di cui è una evidente *mise en abîme*, un «miroir piège»,<sup>25</sup> una micro-storia che funge da specchio per la storia contenente, focalizzando dunque l'attenzione sul concetto di rappresentazione come auto-rappresentazione. Avendo al suo centro una *quête* che si materializza nel diario – riflesso dell'opera all'interno della quale si colloca, ma anche della realtà con cui Revel tenta di relazionarsi – *L'Emploi*

---

24 *Ivi*, p. 156.

25 *Ivi*, p. 275. La presenza pervasiva di rimandi a superfici riflettenti di vario tipo caratterizza anche *La Modification* e va interpretata, insieme alla tematica del doppio, come un esplicito riferimento alla tendenza del tessuto narrativo a svelare i suoi stessi meccanismi compositivi. L'effetto di specularità è inoltre potenziato da tutta una serie di rappresentazioni *abîmées*, e dunque trasposte su scala minore, dell'intera opera, tra cui si ricordano (oltre ai già citati arazzi di Teseo e la vetrata di Caino) la guida e la pianta della città di Bleston, la mappa degli autobus e il romanzo poliziesco di J.C. Hamilton *Le Meurtre de Bleston*, il cui genere si presta perfettamente a una concezione della narrativa – propria di Butor e messa in atto da Revel nei confronti del suo stesso resoconto – quale ricerca sulle modalità di apprensione del reale.

*du temps* è il luogo privilegiato di uno studio della scrittura sia come strumento di indagine che come atto poetico per eccellenza.

*Tra percezione e memoria: la «machine mentale» de La Modification*

Caratterizzato da una configurazione spazio-temporale ancor più esatta e rigorosa che nei romanzi precedenti, *La Modification* mette in atto in un luogo chiuso come lo scompartimento di un treno, evidente metafora della coscienza,<sup>26</sup> e nella durata del viaggio, che ha tutta la valenza di un percorso interiore, il dispiegarsi dei processi mentali del protagonista Léon Delmont attraverso la forma peculiare del monologo interiore alla seconda persona, che li presenta nel loro darsi effettivo e immediato conferendo alla narrazione un carattere performativo. Non diversamente da *L'Emploi du temps*, questo romanzo è incentrato su una vicenda piuttosto esile e banale, ossia il viaggio in treno che conduce Delmont da Parigi a Roma, dove si reca con l'intento di comunicare all'amante romana Cécile la decisione di lasciare definitivamente la moglie Henriette senza che questo venga mai portato a termine, producendosi nel corso del tragitto una 'modificazione' interiore che lo spinge a mutare radicalmente prospettiva. Tuttavia, mentre l'opera precedente presenta una struttura *emboîtée*, per cui il protagonista è rappresentato nell'atto di costruire egli stesso una forma di rappresentazione della realtà e della propria esperienza, in *La Modification* il meccanismo rappresentativo è trattato come un processo psicologico

---

26 Secondo Patricia Struebig, «l'espace matériel du roman de Butor, en s'imposant sur la conscience du lecteur, crée l'impression de l'espace mental du héros» e «la pensée du héros [...] est la véritable action du roman» (PATRICIA STRUEBIG, *La Structure mythique de La Modification de Michel Butor*, New York, Peter Lang, 1994, pp. 26 e 38).

che si dispiega nella mente del personaggio, determinandone la modalità di interazione con il mondo esterno. Esso va dunque attribuito, come è ovvio in ogni forma di finzione narrativa, all'autore reale, il quale inizialmente introduce – con chiara funzione di *mise en abîme* – l'immagine del libro, acquistato alla Gare de Lyon e mai letto, che accompagna Delmont durante il tragitto, e in ultimo conferisce una evidente circolarità alla struttura del romanzo, lasciando intendere che «ce livre futur et nécessaire»<sup>27</sup> che il protagonista si propone di scrivere a conclusione della propria modificazione interiore coincide in realtà con il testo che si è appena terminato di leggere. La tecnica narrativa è dunque molto più simile a quella di uno dei modelli fondanti della narrativa butoriana, vale a dire *Ulysses*, che non al precedente *L'Emploi du temps*. Se il girovagare da mattina a sera di Stephen Dedalus e Leopold Bloom per strade e luoghi di Dublino innesca percezioni, immagini mentali, ricordi del passato e proiezioni future, parimenti in *La Modification*, allo spostamento fisico nello spazio corrisponde la progressione dei pensieri di Léon Delmont, che introducono luoghi altri (Parigi, Roma) rispetto alle tappe del tragitto elencate nel più scrupoloso rispetto delle convenzioni realistiche, mentre il tempo del racconto si dilata ben al di là del presente percepito, includendo la dimensione del passato ricordato e del futuro immaginato.

Per di più, è possibile rinvenire un parallelismo tra la proliferazione linguistica del capolavoro joyciano (il cui protagonista, come ebbe a notare il giovane Butor, è

---

27 Il romanzo si conclude circolarmente con il proposito di «faire revivre sur le mode de la lecture cet épisode crucial de votre aventure, le mouvement qui s'est produit dans votre esprit accompagnant le déplacement de votre corps d'une gare à l'autre à travers tous les paysages intermédiaires, vers ce livre futur et nécessaire dont vous tenez la forme dans votre main» (MICHEL BUTOR, *La Modification*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 236).

appunto il linguaggio), l'espansione enorme cui è sottoposta la sua esile vicenda, la moltiplicazione di situazioni, personaggi, banali incidenti quotidiani che agisce come forza centrifuga mettendo in crisi la linearità del racconto, e l'intreccio breve eppure smisuratamente dilatato all'interno di una struttura chiusa e al tempo stesso pluridirezionale, che si dispiega in *La Modification*. Come è evidente, si tratta ancora una volta di un'organizzazione del materiale narrativo accuratamente studiata da Butor e legata proprio alla scelta del motivo del viaggio, che permette ad ogni istante una sovrapposizione esatta della categoria spaziale e di quella temporale, richiamando alla memoria la precisione degli schemi ideati da Joyce per la stesura di *Ulysses*. Al pari di quest'ultimo, inoltre, *La Modification* presenta un intento marcatamente realistico: configurandosi come una rappresentazione fedele della realtà esterna, che al lettore è data non in quanto tale, bensì nella modalità con cui essa si manifesta direttamente alla coscienza del protagonista, il romanzo da un lato attribuisce un'importanza fondamentale alla testualizzazione dei processi psichici e al concetto di prospettiva narrativa, mentre dall'altro presenta con minuzia descrittiva ed estrema precisione di dettaglio individui, luoghi e oggetti che si mostrano chiaramente come proiezioni mentali del personaggio. Infatti, man mano che la progressione narrativa articola le fasi di un processo di apprensione del reale, che corrisponde a una modificazione interiore, risulta evidente che tutto ciò di cui il lettore viene a conoscenza si organizza esclusivamente a partire dal punto di vista di un soggetto colto nell'atto stesso di percepire, pensare o ricordare. Si potrebbe dunque affermare che il realismo narrativo in questo romanzo assume connotazioni psicologiche (di chiara impronta modernista e joyciana) e al tempo stesso fenomenologiche; in altre parole, «the structure of *La Modification* may be regarded as a continuing series of psychological responses to a constantly varying set of stimuli, as a complex chain of

involuntary thought patterns based on association of ideas – a process that serves to lend plausibility to a seemingly chaotic sequence of events».<sup>28</sup>

È in tale prospettiva che va considerato quanto Butor stesso ha definito «le caractère phénoménologiquement fondamental de la seconde personne».<sup>29</sup> Se l'utilizzo del monologo interiore costituisce probabilmente la traccia più evidente dell'influsso di Joyce sulla stesura del romanzo, è pur chiaro che la lezione viene recepita da Butor in forme del tutto proprie e originali: la valenza "dialogica" del monologo interiore alla seconda persona implica un raddoppiamento della prospettiva narrativa (poiché ogni *tu/vous* presuppone l'enunciazione da parte di un *je*) che si rivela particolarmente adatto a manifestare un processo graduale di presa di coscienza dall'esterno, in cui l'io si rivolge a se stesso riconoscendolo come altro. L'uso del *vous* in quanto forma intermedia tra la prima e la terza persona, infatti, fa sì che il punto di vista sia situato, per così dire, a metà strada tra interiorità ed exteriorità, coscienza e realtà, e se da un lato consente in ogni caso di collocarsi entro i confini della mente del personaggio, dall'altro ovvia all'inevitabile restringimento di prospettiva peculiare del monologo interiore tradizionalmente inteso attraverso una sorta di auto-diegesi esteriorizzata e oggettivata. Mentre il tessuto narrativo di un romanzo come *Ulysses* consiste per lo più in una continua alternanza (che è anche una compenetrazione) di narrazione in terza persona e monologo interiore, sin dall'*incipit* de *La Modification* è evidente la peculiarità di una tecnica in grado di manifestare la simultaneità di pensieri, azioni e sensazioni in un luogo della finzione in cui la rappresentazione della coscienza e quella del mondo esterno tendono a sovrapporsi e a uniformarsi. Poiché la

---

28 JOHN DAVIES, *Psychological Realism in Butor's La Modification*, in «Symposium», XXXV (1981), p. 217.

29 MICHEL BUTOR, *L'Usage des pronoms personnels dans le roman*, in *Répertoire II*, cit., pp. 61-72, p. 70.

scelta del *vous* consente di descrivere gesti e dati esterni senza interrompere il flusso di coscienza, ne deriva, oltre a un delicato compromesso tra soggettività e oggettività, una sorta di assemblaggio tra passi inequivocabilmente descrittivi, narrazione esterna e una tipologia di focalizzazione interna assente dal resto della narrativa butoriana:

Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant. Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords, puis, votre valise couverte de granuleux cuir sombre couleur d'épaisse bouteille, votre valise assez petite d'homme habitué aux longs voyages, vous l'arrachez par sa poignée collante, avec vos doigts qui se sont échauffés, si peu lourde qu'elle soit, de l'avoir portée jusqu'ici, vous la soulevez et vous sentez vos muscles et vos tendons se dessiner non seulement dans vos phalanges, dans votre paume, votre poignet et votre bras, mais dans votre épaule aussi, dans toute la moitié du dos et dans vos vertèbres depuis votre cou jusqu'aux reins. [...] Un homme à votre droite, son visage à la hauteur de votre coude, assis en face de cette place où vous allez vous installer pour ce voyage, un peu plus jeune que vous, quarante ans tout au plus, plus grand que vous, pâle, aux cheveux plus gris que les vôtres, aux yeux clignotants derrière des verres très grossissants, aux mains longues et agitées, aux ongles rongées et brunies de tabac, aux doigts qui se croisent et se décroisent nerveusement dans l'impatience du départ, selon toute vraisemblance le pousseur de cette serviette noire bourrée de dossiers dont vous apercevez quelques coins colorés qui s'insinuent par une couture défective [...] cet homme

vous dévisage, agacé par votre immobilité debout, ses pieds gênés par vos pieds.<sup>30</sup>

A partire da una tecnica narrativa di fondo concepita in questi termini e regolarmente impiegata nelle tre parti – ciascuna suddivisa simmetricamente in tre capitoli aperti e chiusi, rispettivamente, dall’entrata e dall’uscita del protagonista dallo scompartimento del treno – il romanzo è organizzato secondo un’alternanza, che è anche una compenetrazione, di sezioni più o meno brevi incentrate sulla situazione contingente del viaggio Parigi-Roma e sulla testualizzazione dei processi percettivi del personaggio, e di altre, separate da quelle per mezzo di *blancs*, in cui si dispiega l’insorgere di memorie o di anticipazioni future. Pur configurandosi come intricata commistione di sensazioni (soprattutto visive), pensieri e ricordi, il tessuto narrativo presenta forme di raccordo – come elementi ricorrenti e *refrains* con funzione di cerniera, analoghi a quelli impiegati in *Ulysses* dall’autore in qualità di *arranger* – fra diverse unità spazio-temporali, mediante le quali il lettore riconosce, tra numerose varianti, situazioni e aspetti che si ripetono con una certa regolarità. Sin dal primo capitolo, ad esempio, si introduce il meccanismo in base al quale lo sguardo di Delmont registra una serie di elementi interni ed esterni allo scompartimento del treno, che fungono poi da attivatori di riflessioni e ricordi, cui fanno da contrappunto altrettante proiezioni future. È proprio il rapporto di somiglianza tra la situazione contingente ed esperienze di viaggio analoghe che hanno avuto luogo in periodi più o meno lontani a mettere in atto di volta in volta i processi mnemonici involontari del personaggio, associati alla narrazione di micro-storie che si collocano all’interno della storia contenente.

---

30 BUTOR, *La Modification*, cit., pp. 9-10.

Tale aspetto, così come la presenza di libri di ogni genere – dal «guide bleu des égarés»<sup>31</sup> che compare in sogno a Delmont richiamando *La guida dei perplessi* di Mosè Maimonide, ai testi che il protagonista legge durante il viaggio o più volte menziona, quali le lettere di Giuliano l'Apostata o il sesto libro dell'*Eneide* – pone continuamente l'accento sull'artificio della *mise en abîme*, caro tanto a Butor quanto, come è noto, a Joyce. È interessante notare che *La Modification* presenta anche alcuni passi onirici/visionari in cui il personaggio, in uno stato tra il sogno e la veglia al quale corrisponde l'alternanza tra la luce e il buio dei tunnel attraversati dal treno, si abbandona a delle fantasticherie dove compare tutta una serie di trasfigurazioni storico-mitologiche – la Sibilla Cumana e Persiana, i profeti Ezechiele e Zaccaria – degli stessi passeggeri attentamente scrutati nel corso del viaggio.<sup>32</sup> Come si ha già avuto modo di notare a proposito di *L'Emploi du temps*, sia la presenza del mito (pagano e cristiano) che la pratica dell'intertestualità sono elementi che senza dubbio accomunano il romanzo butoriano a *Ulysses*, anche se in Joyce tali aspetti non si limitano semplicemente a comparire in maniera intermittente, ma costituiscono piuttosto il sostrato dell'opera e il suo stesso principio compositivo. Inoltre, se le visioni oniriche di Delmont ricordano quelle allucinate di Stephen e Bloom in "Circe", risulta pur vero che queste ultime sono caratterizzate da bizzarre trasformazioni e da una *vis comica* del tutto assenti in *La Modification*.

---

31 *Ivi*, p. 215.

32 Tale aspetto è accuratamente analizzato in DOMINIQUE JULLIEN, "Rome n'est plus dans Rome": *mythe romain et intertexte chez Michel Butor*, in «Romanic Review», LXXXV (1994), pp. 291-312.

*L'ideale della totalità e dell'autotelia del linguaggio:*  
Degrés

L'ultimo testo di Butor a portare il sottotitolo di romanzo, *Degrés* costituisce una sorta di cerniera tra la produzione narrativa precedente, da cui mutua la struttura chiusa eppure infinitamente espandibile nonché il rigore di un'organizzazione spazio-temporale basata su un sistema di ascisse e di ordinate,<sup>33</sup> e l'interesse per il concetto di pluralità che contraddistingue le opere successive, dove la commistione generica, l'enciclopedismo (inteso come fusione di vari ambiti del sapere o differenti forme di espressione artistica, unita alla pratica della citazione intertestuale) e l'ideale della totalità divengono condizioni *sine qua non* dell'atto creativo. Se *L'Emploi du temps* racconta in maniera tutt'altro che lineare un'esperienza della durata di un anno, mentre *La Modification* copre l'arco delle ventuno ore corrispondenti al tempo di percorrenza della tratta Parigi-Roma, che tuttavia si dilatano per includere ricordi

---

33 Il titolo del libro, che è ambientato al *Lycée Taine* di Parigi, fa riferimento ai diversi gradi d'istruzione e in generale al *curriculum* scolastico. La griglia che qui funge da struttura unificante di fondo è, non a caso, l'orario (*emploi du temps*) delle lezioni, mentre in *La Modification* è l'orario (*emploi du temps*) ferroviario, con evidente rimando per entrambi al titolo del romanzo precedentemente pubblicato. Citando l'autore, «l'organisation de *Degrés* est une organisation par angles droits, c'est une organisation de cubes à quatre dimensions (le cube de chaque classe, les salles de classe les unes à côté des autres, et avec l'unité de temps, ce sont aussi des cubes à quatre dimensions, parce que ce sont les heures de classe). [...] Je pouvais généraliser ces liaisons entre le temps et l'espace, parce que je savais qu'à telle heure le lundi M. le professeur Untel se trouvait avec la classe de Seconde, et que par conséquent, au bout d'un certain temps, en disant: M. Untel est avec la classe de Seconde, je savais quelle heure il était» (CHARBONNIER, *Entretiens*, cit., pp. 16-17).

e anticipazioni, *Degrés*, come è noto, ruota intorno a una *heure-pivot* (la lezione sulla scoperta e conquista dell'America che si tiene tra le quindici e le sedici di martedì 12 ottobre 1954 in una classe di un liceo parigino) da cui si dipartono prolungamenti nel passato e nel futuro, secondo una continua manipolazione della linearità in favore di una costruzione spaziale e discontinua del testo. Risulta dunque evidente che ad un progressivo restringimento della categoria temporale corrisponde, in base ad una proporzionalità inversa, una notevole proliferazione ed espansione del tessuto narrativo (determinata in questo caso dall'esigenza di estendere il *focus* della rappresentazione secondo criteri di prossimità spaziale, anteriorità, posteriorità e simultaneità temporale) che di conseguenza necessita di essere inquadrato all'interno di una struttura rigida ed esatta.

Non è difficile dunque riconoscere come i tratti distintivi della narrativa butoriana riscontrati nei romanzi precedenti, che manifestano una ricezione del tutto personale del modello joyciano, ricorrono con regolarità anche in *Degrés*. Caratterizzato da una configurazione estremamente complessa e da uno straordinario potere di inclusione, questo testo si basa infatti su un processo di accumulazione inarrestabile che, se da un lato ricorda da vicino il metodo compositivo di Joyce, notoriamente fondato su una tendenza quasi ossessiva a una incessante rielaborazione ed espansione del tessuto narrativo, dall'altro richiede necessariamente un'organizzazione piuttosto serrata, fatta di schemi ma anche di rimandi interni e ripetizioni. Inoltre, esso privilegia la dimensione metanarrativa rispetto a quella psicologica della testualizzazione dei processi mentali, concentrandosi essenzialmente sulle problematiche della rappresentazione, della scrittura e del linguaggio. Sulla base di un insieme di scelte tematiche (in primo luogo quella di illustrare il sistema scolastico e il suo sapere, che introduce immediatamente il rapporto

dell'autore con la storia e la tradizione culturale occidentale), *Degrés* si costruisce attorno a una questione di fondo del genere narrativo novecentesco – ovvero la modalità di rappresentazione di una realtà avvertita come molteplice e inafferrabile – che nel caso specifico assume una connotazione ben precisa, vale a dire la realizzazione di un complesso «système de référence» tramite il quale padroneggiare «cette énorme masse d'informations qui circule». <sup>34</sup> Ne deriva l'elaborazione di un'opera-mondo a carattere enciclopedico che obbedisce a leggi compositive assai precise, la creazione di un microcosmo fatto interamente di linguaggio che costituisca una struttura chiusa, perfettamente compiuta in se stessa, ricca di rimandi intra-testuali e inter-testuali, e che riveli l'autotelìa del linguaggio attraverso lo scardinamento della referenza. Se, come è stato giustamente scritto, «le livre est la synecdoque du monde ou plutôt de la culture qui nous permet de nous le représenter», <sup>35</sup> l'ambizione smisuratamente enciclopedica e totalizzante sorretta da una costruzione accuratamente studiata di *Degrés* non può che far pensare, ancora una volta, ai grandi capolavori joyciani. In entrambi i casi il lettore è calato in un universo labirintico di riferimenti intertestuali che, pur proliferando in maniera esponenziale, si chiariscono man mano che i rimandi e le corrispondenze divengono più evidenti. Tuttavia, è bene precisare che in *Degrés*, per via del suo argomento, il ricorso ad altri testi è del tutto esplicito e per nulla concepito dalla voce narrante come sfoggio di maestria, a differenza di quanto accade ad esempio in *Ulysses*, dove si manifesta principalmente sotto forma di allusioni più o meno velate, sapientemente

---

34 MICHEL BUTOR, *Degrés*, Paris, Gallimard, 1960, p. 82.

35 CHRISTIAN SKIMAO-BERNARD TEULON-NOUAILLES, *Michel Butor. Qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 61.

messe in circolazione dall'autore quali elementi costitutivi del tessuto narrativo.<sup>36</sup>

Mediante una suddivisione in tre parti, nelle quali si avvicendano tre narratori distinti che si esprimono in prima persona rivolgendosi ad altrettanti interlocutori designati come *tu*,<sup>37</sup> si manifesta uno dei tratti peculiari di questo romanzo, ovvero un'indeterminatezza referenziale di fondo per cui il medesimo pronome personale riman-

---

36 Si veda, a titolo di esempio, la differente modalità di inserzione del medesimo intertesto – *Macbeth* I, iii – nell'opera di Butor: «M. René Bailly disait à ses premières: “aujourd’hui, *Macbeth*, nous continuons la scène 3 de l’acte I; vous l’avez dans votre *Littérature Anglaise* à la page 176 [...] Nous en sommes à la réplique de Banquo: *What, can the devil speak true?*, ce qui veut dire, voyons, Eller?” C’était à ton frère Denis qu’il s’adressait. “Quoi, le démon peut parler vrai? — Ah, d’abord, c’est une interrogation. Il faut donc traduire. Quoi, le démon peut-il dire vrai? Et pourquoi Banquo prononce-t-il cette parole? Pouvez-vous nous rappeler ce qui s’est passé?”» (BUTOR, *Degrés*, cit., p. 29); e in quella di Joyce: «the greyeyed goddess who bends over the boy Adonis, stooping to conquer, as prologue to the swelling act, is a boldfaced Stratford wench who tumbles in a cornfield a lover younger than herself» (JAMES JOYCE, *Ulysses*, London, Penguin, 1992, p. 244), dove i versi 127-129 del *play* («Two truths are told, / As happy prologues to the swelling act / Of the imperial theme») sono inglobati nell'enunciato di Stephen insieme ad allusioni al poemetto shakespeariano *Venus and Adonis* e a *She Stoops to Conquer* di Oliver Goldsmith.

37 Nella prima parte Pierre Vernier (*je*), professore di storia e geografia al Lycée Taine di Parigi, intraprende un resoconto che diventa sempre più particolareggiato e complesso della lezione da lui tenuta rivolgendosi a suo nipote, nonché allievo, Pierre Eller (*tu*), il quale, nella seconda parte, da ricevente diviene emittente dell'enunciazione determinando un'inversione di ruolo tra narratore e narratario. Nell'ultima sezione, infine, la parola passa a Henri Jouret (*je*), anch'egli zio oltre che professore di lettere di Eller, il quale, a sua volta, torna ad essere destinatario dell'opera (*tu*).

da di volta in volta a un'entità diversa, evidenziando una profonda scissione tra segno linguistico e referente. In tal modo, da un lato si accentua il carattere di finzione di ciò che viene rappresentato (dal momento che, con la variazione continua del punto di vista, il lettore muta di prospettiva sugli eventi narrati e si trova sempre più coinvolto nel *bricolage* testuale) e dall'altro si recide ogni legame tra la realtà e la sua rappresentazione, dando vita a una struttura autosussistente che intrattiene, semmai, rapporti con numerose altre forme di finzione. I continui slittamenti pronominali all'interno di un'opera che è dialogica (ovvero basata sul rapporto tra *je* e *tu* come emittente e destinatario dell'enunciazione) e al tempo stesso polifonica (in quanto chiama in causa una terza persona di cui si parla, e mette in circolazione tutta una serie di voci attraverso il meccanismo della citazione) determinano un'ambiguità che culmina nell'enigmatico quesito conclusivo «qui parle?»,<sup>38</sup> simbolo di un vero e proprio «*éclatement de la voix narrative*».<sup>39</sup> In *Degrés*, infatti, la problematica autoriale della realizzazione di una struttura rappresentativa che si ponga come equivalente della realtà sostituendosi ad essa va di pari passo con la messa in risalto di un procedimento compositivo *en abîme*, e dunque della dimensione meta-narrativa. Concentrando l'attenzione sulla questione della scrittura e del linguaggio, il romanzo si configura come storia della costruzione di una storia, in cui ciascuno dei tre personaggi che accedono alla parola appropriandosi del pronome *je* si propone di dar vita ad una registrazione che sia più fedele e accurata possibile degli avvenimenti che ruotano intorno alla *heure-pivot* secondo criteri di analogia, prossimità spaziale e simultaneità temporale.

Nell'avvicinarsi delle tre parti, il testo, perennemente *in progress*, lotta disperatamente con la complessità del

---

38 BUTOR, *Degrés*, cit., p. 389.

39 FRANÇOISE DUPUY SULLIVAN, *Qui parle dans Degrés?* (Michel Butor), in «The French Review», LXIV (1991), p. 959.

reale, con un materiale da annotare in continuo accrescimento, in sostanza con una scrittura che è sempre in ritardo rispetto al vissuto. A ciò si tenta di porre rimedio tramite un'organizzazione estremamente rigorosa del racconto, nonché una precisione minuziosa nella registrazione realisticamente veritiera dei fatti e della loro collocazione spazio-temporale. Muovendo da una lezione sulla scoperta e conquista dell'America, che integra sapere storico e geografico, *Degrés* mira in ultimo a racchiudere in una struttura circolare – cui rinvia la persistente metafora del periplo o della scrittura come viaggio di scoperta – il carattere ciclico della storia universale nonché l'immenso patrimonio culturale su cui questa si fonda, come evidenziano tanto gli impliciti rimandi al pensiero vichiano e all'opera-mondo joyciana di *Ulysses* e *Finnegans Wake*, quanto i riferimenti espliciti – tra innumerevoli altri testi – all'*Odissea*, all'*Eneide* e alla *Divina Commedia*. Il romanzo termina con una presa d'atto del carattere frammentario di un resoconto lacunoso e incompiuto, ma che nonostante ciò si pone in competizione con il reale tentando faticosamente di costituirne un equivalente. In tale prospettiva, *Degrés* può essere considerato il testo che, più di ogni altro, manifesta l'essenza della scrittura di Butor e della sua concezione della narrativa, fondata sulla nozione di rappresentazione e finalizzata ad essere strumento di indagine e di presa di coscienza, tesa verso l'ideale della totalità e proprio per questo caratterizzata da un'attenzione minuziosa rivolta all'organizzazione strutturale e all'elaborazione formale. Per di più, i numerosi parallelismi con l'opera di Joyce messi in luce in questa sede dimostrano l'appartenenza a una sensibilità critica e a un orientamento estetico tipicamente novecenteschi. Le affinità riscontrate possono essere interpretate in termini di una sostanziale continuità tra il romanzo modernista e il *nouveau roman* che si afferma in Francia a partire dagli anni Cinquanta, di un'influenza assimilatrice che lega tra loro gli autori

in questione, o semplicemente come fortuite risposdenze tra percorsi creativi del tutto indipendenti; ad ogni modo rivelano, a un livello tanto concettuale quanto formale, una modalità essenzialmente analoga di intendere l'opera narrativa.



*Francesco Lupatelli*

GERTY MACDOWELL INCONTRA LOLITA:  
UN'ANALISI DELL'INFLUENZA DI JOYCE  
IN NABOKOV

In più di una intervista Nabokov ha affermato di non essere stato in nessun modo influenzato da Joyce, che stimava come autore, pur non risparmiandolo dalle critiche più severe, arrivando addirittura a definire *Finnegans Wake* «un ammasso canceroso di parole» (a cancerous growth of word-tissue)<sup>1</sup>. Nonostante non ne apprezzasse l'ultima opera, nota è la sua ammirazione per *Ulysses* (1922), cui si avvicinò per la prima volta a Cambridge e che permise un primo contatto con l'autore. Infatti, in una lettera scritta da Berlino nel 1933, Nabokov comunica a Joyce di essere stato scelto da una casa editrice russa per la traduzione di *Ulysses* e, dichiarandosi in grado di rendere alla perfezione il romanzo nella sua lingua madre, lo informa di volere accettare la proposta. Purtroppo, a seguito di alcuni problemi di copyright e ai lunghi tempi richiesti dal lavoro di traduzione, l'anno successivo Nabokov riferisce a Joyce la sua intenzione di abbandonare il progetto.

La profonda conoscenza che Nabokov aveva maturato negli anni su *Ulysses* è ben dimostrata dai suoi commenti raccolti ne *Lectures on Literature* (1980). Il volume si compone degli appunti delle lezioni di letteratura che Nabokov aveva tenuto alla Wellesley e alla Cornell

---

<sup>1</sup> GORDON BOWKER, *James Joyce: A Biography*, Weidenfeld & Nicolson, London, 2011, p. 506. Si veda anche ANNALISA VOLPONE, «See the Web of the World»: *The (Hyper) Textual Plagiarism in Joyce's Finnegans Wake and Nabokov's Pale Fire* in «Nabokov Online Journal», vol. 3, 2009.

University. Tra queste lezioni, che includono autori come Flaubert, Proust, Stevenson, vi è un capitolo dedicato a *Ulysses*, in cui l'autore esamina ogni episodio del romanzo, – in maniera quasi chirurgica – includendo osservazioni riguardanti lo stile, i personaggi e l'evolversi degli eventi<sup>2</sup>.

Nabokov aveva incontrato Joyce alla fine degli anni trenta, nel corso di alcuni brevi soggiorni a Parigi grazie ai coniugi León che erano amici in comune<sup>3</sup>. Si è spesso dibattuto sul grado di conoscenza tra i due, alla luce di ciò che è emerso anche nelle biografie più recenti<sup>4</sup> si può affermare che il loro rapporto si limitava a qualche cordialità e ad attestazioni di stima reciproca. Volgendo lo sguardo ai romanzi è però inevitabile scorgere le molteplici affinità che legano in maniera indissolubile Nabokov a Joyce; si dice che Nabokov nel suo romanzo *Dar (Il Dono)* abbia trattato Berlino, come Joyce fece con Dublino in *Ulysses*, inoltre, è molto probabile che l'episodio di «Nausicaa» in *Ulysses* sia stato un importante testo di riferimento per la composizione di *Lolita*.

In questo saggio propongo una lettura comparativa proprio dell'episodio di «Nausicaa» con *Lolita*, in cui ragionerò sui più rilevanti echi joyciani nel testo. Alcune affinità tra i due autori sono ravvisabili sul piano dello stile; ad esempio nel flusso di coscienza del protagonista di *Lolita*, che ricorda lo *stream of consciousness* di Leopold Bloom. Inoltre, particolare attenzione viene data alla costruzione

---

2 Cfr. VLADIMIR NABOKOV, *Lectures on Literature*, Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli Clark, New York, 1980.

3 Cfr. MICHAEL H. BEGNAL, *Joyce, Nabokov, and the Hungarian National Soccer Team* in «James Joyce Quarterly», Vol. 31, No. 4 (Summer, 1994), p. 519.

4 Per James Joyce si consideri il testo di Gordon Bowker sopra citato, per Vladimir Nabokov si veda ANDREA PITZER, *The Secret History of Vladimir Nabokov*, Pegasus Books, New York, 2013.

dei personaggi femminili e alla loro resa psicologica. Al centro di questa analisi, infatti, ci sono i personaggi di Gerty MacDowell e Dolores Haze; si vedrà quanto della protagonista di «Nausicaa» c'è nella piccola Lolita, soprattutto in relazione alla sfera della sessualità e della seduzione<sup>5</sup>. A questo proposito, mi avvarò della nozione di *sexual gaze* (*sguardo erotico*) del maschile sul femminile, per cui le donne sono percepite come meri oggetti sessuali, aspetto che si ritrova nei personaggi di Leopold Bloom e Humbert Humbert. Entrambi i protagonisti sono coinvolti in relazioni non convenzionali; Bloom intraprende un fugace gioco erotico a distanza, fatto di sguardi e di una gestualità allusiva e ammiccante con la giovane Gerty che si trova sulla spiaggia con delle amiche, mentre Humbert trascina la dodicenne Dolores in un rapporto corrotto. Le giovani protagoniste, apparentemente, assumono in queste circostanze il ruolo di seduttrici. Il concetto di *sguardo erotico* è strettamente legato a quello di *oggettivazione sessuale*, secondo il quale il corpo della donna viene «metonimicamente scomposto» dall'occhio dell'osservatore per soddisfare i propri desideri sessuali. L'immagine feticizzata della donna, sia in *Ulysses* che in *Lolita*, evoca indubbiamente la rappresentazione del corpo femminile tipico dei mezzi di comunicazione visiva. Il personaggio di

---

5 Come illustrato da Christopher Laws, *Ulysses* e *Lolita* sono strettamente legati anche rispetto alle enormi difficoltà incontrate durante la loro pubblicazione. L'ostacolo più grande era rappresentato dalla censura che, relativamente a *Ulysses*, considerava l'episodio «Nausicaa» sessualmente esplicito e osceno, mentre in *Lolita* erano criticate le scene erotiche tra Humbert Humbert e la giovane Dolores; entrambi i romanzi erano considerati «Dirty Books». Si veda CHRISTOPHER LAWS, *Joyce, Nabokov, and Dirty Books: Ulysses and Lolita*. in «Culturedarm», 12 gennaio 2015, <https://culturedarm.com/joyce-nabokov-dirty-books-publications-ulysses-haveth-childers-everywhere-lolita/>.

Gerty, per esempio, è presentato mediante un linguaggio che richiama quello delle riviste di moda di inizio secolo. Nel caso di *Lolita*, invece, la costruzione dell'immagine della protagonista avviene prendendo come modello delle personalità note nella cultura pubblicitaria e cinematografica dell'epoca. Questo tipo di rappresentazione del femminile sarà poi posta in relazione all'erotismo del cinema delle origini cui fanno riferimento sia Joyce che Nabokov, in particolare a quello del *peep-show* e del mutoscopio.

Un primo punto di contatto tra i personaggi di Gerty MacDowell e Dolores Haze è ravvisabile già dall'incipit di *Lolita*.

Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul.  
[...] Did she have a precursor? She did, indeed she did.  
In point of fact, there might have been no Lolita at all  
had I not loved, one summer, a certain initial girl-child<sup>6</sup>.

Nell'elogiare la sua amata Lolita, il protagonista Humbert Humbert allude all'esistenza di altre ragazze che l'hanno preceduta; in questo senso il termine «precursor» suggerisce diverse interpretazioni. In prima istanza, Humbert evoca il suo primo amore, Annabel, la ragazzina conosciuta in gioventù. Come si vedrà più avanti nella narrazione, l'incontro con Annabel, sarebbe dovuto culminare

---

6 VLADIMIR NABOKOV, *The Annotated Lolita*, Penguin, London, 2000, p. 9. L'edizione cui faccio riferimento è la versione originale del romanzo riveduta, commentata e ampliata. La prefazione e le annotazioni di Alfred Appel, Jr. forniscono osservazioni che guidano il lettore nell'interpretazione degli schemi verbali e dei giochi di parole, inoltre, contribuiscono alla comprensione del romanzo inteso come artificio. Alcune delle annotazioni furono preparate in consultazione con Nabokov, mentre altre furono confermate da lui solo durante gli ultimi anni della sua vita.

con la loro prima esperienza sessuale ma, contro le loro aspettative, ha invece un epilogo ben diverso. Il loro sessuale *rendez-vous* viene interrotto, lasciando il desiderio sessuale di Humbert insoddisfatto – dato che non rivedrà più Annabel – proprio questo stato di sospensione lo porterà a una irrefrenabile attrazione per ragazze giovanissime se non bambine. È proprio nella scena dell'incontro con Annabel che emergono alcune analogie con l'episodio di «Nausicaa». I fatti narrati in «Nausicaa» ruotano attorno all'incontro casuale tra Leopold Bloom e Gerty MacDowell. La ragazza, che si trova sulla spiaggia di Sandymount Strand in compagnia delle sue amiche, viene notata da Bloom che è di ritorno da un funerale. Accortasi delle attenzioni riservate dall'uomo, Gerty, inizia a ricambiare gli sguardi e, sfruttando l'oscurità del crepuscolo e la momentanea lontananza delle sue compagne, inizia a mostrare gradualmente il suo corpo a Bloom che è intento a masturbarsi. L'episodio culmina con l'eiaculazione di Bloom e Gerty che raggiunge le sue amiche e se ne va.

In entrambe le scene, le coppie di protagonisti, Gerty/Bloom e Annabel/Humbert, sono collocate sulla spiaggia; Gerty è intenta a sedurre Bloom e Annabel sta per concedersi al giovane Humbert che è, come Leopold, in preda all'eccitazione sessuale. Il personaggio di Annabel offre uno spunto per approfondire il rapporto tra Gerty e Lolita. Stando alla descrizione fornita da Humbert Humbert, Annabel e Lolita possono essere ascritte alla categoria delle *nymphets*, ovvero

Between the age limits of nine and fourteen there occur maidens who, to certain bewitched travelers, twice or many times older than they, reveal their true nature which is not human, but nymphic (that is, demoniac); and these chosen creatures I propose to designate as “nymphets”. (AL 16)

Sebbene si posizioni al di fuori dei limiti di età definiti da Humbert, anche Gerty – «Gerty would never see seventeen again» (U 13.172-3) – la giovane ragazza possiede altre particolarità che permettono di considerarla una ninfa. Occorre, dunque, soffermarsi brevemente sul termine *nymph*, da cui ha origine il concetto di ninfetta espresso da Humbert. Secondo la definizione del vocabolario Treccani «ninfa» deriva dal latino *nympha* e *nubĕre* (velare), quindi da intendere come «sposa» o «fanciulla da marito»<sup>7</sup>. Già in questa definizione emerge il primo tratto che rimanda direttamente a Gerty, che era una ragazza in età da marito: «girlwoman went out to him, her dreamhusband» (U 13.426). Inoltre le ninfe sono anche «divinità minori femminili, venerate dai Greci come genî benigni ai mortali, abitatrici delle fonti, dei fiumi e dei laghi (naiadi)»; a tale proposito è importante ricordare che Gerty si trova in riva al mare e che, circa il suo aspetto, vi è una chiara allusione ad uno spirito greco, probabilmente una sirena: «The waxy pallor of her face was almost spiritual in its ivorylike purity though her rosebud mouth was a genuine Cupid's bow, Greekly perfect» (U 13.87-9).

Oltre Gerty, il concetto di ninfa può evocare il personaggio di Molly Bloom. Leopold e Molly compaiono per la prima volta in «Calypso», che richiama l'episodio dell'*Odissea* in cui Odisseo è tenuto prigioniero dalla ninfa Calypso sull'isola di Ogiogia; anche se il *moderno Odisseo* Bloom non è fisicamente ostacolato dalla *ninfa* Molly, la gelosia che nutre nei suoi confronti – anche alla luce del fatto che ella è in procinto di tradirlo con Blazes Boylan – gli impedisce di separarsi da lei. Per non parlare poi del quadro della ninfa che fa il bagno appeso sopra il letto matrimoniale in cui Molly tradirà Bloom (Ninfa che prenderà poi vita nell'episodio surreale e visionario di «Circe»). In

---

7 È possibile consultare la voce «ninfa» nel vocabolario *Treccani* al seguente indirizzo web: <https://www.treccani.it/vocabolario/ninfa/>.

questo episodio entra in scena anche la figlia di Leopold, Millicent (Milly) Bloom, la quale, come Molly, rappresenta una delle precorritrici di Lolita. In effetti, Milly Bloom condivide con Dolores Haze più di una caratteristica: Milly si è trasferita a Mullingar<sup>8</sup> per studiare fotografia, è una ragazza giovane e avvenente, la quale attira a sé le attenzioni di diversi corteggiatori, questione che provoca nel padre non poche preoccupazioni. Allo stesso modo Lolita si allontana da Ramsdale per studiare teatro – la passione per le arti è da considerarsi come ulteriore caratteristica condivisa – e viene corteggiata da Claire Quilty, personaggio da cui Humbert è ossessionato. La lontananza da casa di Milly e Lolita, insieme al fascino che le due esercitano sugli altri uomini, causa lo stesso effetto di gelosia e tormento sia in Bloom che in Humbert, il che rafforza la simmetria tra i due personaggi maschili. Ma è la relazione tra Milly, Molly e Bloom che trova un parallelo interessante in *Lolita*. Bloom e sua figlia hanno un rapporto stretto, del quale Molly è invidiosa, analogamente, Charlotte Haze prova invidia per le attenzioni che Humbert rivolge a Lolita e non a lei. Sia Bloom che Humbert sono sopraffatti dal potere che madre e figlia hanno su di loro.

Esaminiamo ora il passo della scena nella quale Annabel seduce il giovane Humbert. Qui alcuni elementi sembrano sovrapporsi a quelli dell'episodio di «Nausicaa» creando un suggestivo parallelismo:

her hand, half-hidden in the sand, would creep toward me, its slender brown fingers sleepwalking nearer and nearer; then, her opalescent knee would start on a long cautious journey; sometimes a chance rampart built by younger children granted us sufficient concealment to graze each other's salty lips (AL12).

---

8 Città che si trova nella provincia di Leinster.

Nel descrivere la scena, Humbert si concentra su alcuni dettagli del corpo di Annabel, così come il narratore in «Nausicaa» fa con Gerty; le «esili dita abbronzate» (*slender brown fingers*) di Annabel, ricordano le dita affusolate «*tapering fingers*» (U 13.89-90) di Gerty, e l'enfasi data al movimento cauto del ginocchio (*her opalescent knee would start on a long cautions journey*) suggerisce una possibile allusione all'imperfezione delle gambe della ragazza che è affetta da zoppia. Il parallelismo è rafforzato dal dettaglio dei bastioni di sabbia costruiti dai bambini dietro i quali si nascondono Humbert e Annabel (*rampart built by younger children granted us sufficient concealment*). In «Nausicaa» Gerty è in compagnia delle sue amiche e dei gemellini Tommy and Jacky Caffrey, i quali, muniti di palette e secchielli, sono intenti a costruire castelli di sabbia «*They were dabbling in the sand with their spades and buckets, building castles as children do*» (U 13.18-9).

Se l'episodio dell'incontro di Humbert con Annabel presenta alcuni elementi a sostegno della mia lettura, il passo che segue sembra ripercorrere i punti più salienti dell'intero episodio di «Nausicaa».

*Thursday.* Very warm day. From a vantage point (bathroom window) saw Dolores taking things off a clothesline in the apple-green light behind the house. Strolled out. She wore a plaid shirt, blue jeans and sneakers. Every movement she made in the dappled sun plucked at the most secret and sensitive chord of my abject body. After a while she sat down next to me on the lower step of the back porch and began to pick up the pebbles between her feet—pebbles, my God, then a curled bit of milk-bottle glass resembling a snarling lip—and chuck them at a can. Ping. You can't a second time—you can't hit it—this is agony—a second time. Ping. Marvelous skin—oh, marvelous: tender and tanned, not the least

blemish. Sundaes cause acne. The excess of the oily substance called sebum which nourishes the hair follicles of the skin creates, when too profuse, an irritation that opens the way to infection. But nymphets do not have acne although they gorge themselves on rich food. God, what agony, that silky shimmer above her temple grading into bright brown hair. And the little bone twitching at the side of her dust-powdered ankle. “The McCoo girl? Ginny McCoo? Oh, she’s a fright. And mean. And lame. Nearly died of polio.” Ping. The glistening tracery of down on her forearm. When she got up to take in the wash, I had a chance of adoring from afar the faded seat of her rolled-up jeans. Out of the lawn, bland Mrs. Haze, complete with camera, grew up like a fakir’s fake tree and after some heliotropic fussing—sad eyes up, glad eyes down—had the cheek of taking my picture as 2I sat blinking on the steps, Humbert le Bel (AL 41)<sup>9</sup>.

In questa pagina di diario, Humbert ricorda uno dei primi «incontri» con Lolita<sup>10</sup>. Egli si è appostato volutamente per osservare i movimenti di Lolita, «vantage point (bathroom window)», e la vede nel retro dell’abitazione mentre raccoglie il bucato steso ad asciugare<sup>11</sup>. A

---

9 È un giovedì, una fortuita coincidenza visto che i fatti raccontati in *Ulysses* riguardano la giornata del 16 giugno 1904, per l’appunto un giovedì.

10 Nel capitolo 11 della prima parte di *Lolita*, Humbert Humbert inizia a riscrivere le pagine del suo diario andato distrutto. Nel diario erano contenuti i dettagli sugli incontri con la piccola Dolores. Lui stesso ammette che, grazie alla sua infallibile memoria fotografica, era in grado di ricordare esattamente ogni singola parola, salvo poi contraddirsi in altre parti del romanzo, segno della sua inattendibilità.

11 Questo dettaglio potrebbe intendersi come un’allusione all’episodio dell’*Odisea* a cui si ispira Joyce per «Nausicaa».

questo punto esce con la scusa di fare due passi; Leopold Bloom sta camminando, di ritorno dal funerale di Paddy Dignam, quando si ferma a guardare Gerty sulla spiaggia. L'episodio di «Nausicaa» si compone di due parti da considerarsi speculari; nella prima le circostanze sono raccontate secondo il punto di vista di Gerty, fino ad arrivare al momento in cui il narratore si appropria dello sguardo di Bloom e ripropone i fatti secondo la sua prospettiva. I pensieri di Bloom sono espressi per mezzo di un lungo *stream of consciousness*, un monologo interiore innescato dall'eccitamento sessuale dovuto alla vista della seducente Gerty; una narrazione in cui emerge tutta l'irrequietezza e la frustrazione di Bloom angosciato per il tradimento della moglie Molly. La narrazione di Humbert mostra delle affinità con il monologo interiore di Bloom: i pensieri confusi di Humbert scaturiscono dalle sue pulsioni sessuali nei confronti della ragazzina: è frustrato e combattuto. È consapevole dell'immoralità dei suoi desideri e per questo nella sua mente le immagini sensuali del corpo di Lolita sono censurate dalle «interferenze» provocate dalla coscienza, che cerca di controllare il flusso di idee spostandolo su dettagli completamente fuori contesto «Sundaes cause acne. The excess of the oily substance called sebum which nourishes the hair follicles of the skin creates, when too profuse, an irritation that opens the way to infection». La pulsione sessuale però ha la meglio sui suoi pensieri, se ne ha riscontro subito dopo: «But nymphets do not have acne although they gorge themselves on rich food. God, what agony».

---

Ulisse naufraga sulle coste dell'isola di Scheria dove incontra Nausicaa che si era recata in compagnia delle sue ancelle per giocare a palla e lavare delle vesti. Ulisse, svegliato dalle urla delle ragazze che giocano esce fuori da un cespuglio completamente nudo, facendo fuggire impaurite le serve, ed implora misericordia.

Nella parte finale di questo passo, per la prima volta in assoluto parla Lolita, ovviamente attraverso la voce del narratore. Qui, ella nomina una certa Ginny McCoo, personaggio che non compare nella storia, ma si sa essere la figlia dei McCoo presso i quali Humbert doveva stabilirsi originariamente<sup>12</sup>. Ginny come Lolita è una ninfetta e il nome sembra apparire come un ulteriore richiamo al personaggio di Gerty. Ginny è il diminutivo di Virginia<sup>13</sup>, in «Nausicaa» Gerty è più volte associata alla Vergine Maria, alludendo al fatto che la ragazza sia ancora vergine. Un altro dettaglio interessante è l'assonanza del cognome di Gerty (MacDowell) con quello di Ginny (McCoo). Inoltre, viene evocata la zoppia di Gerty nel momento in cui Lolita, riferendosi a Ginny dice «She's a Fright [...] And lame»; difatti, oltre che come «noioso», il termine «lame» può essere tradotto come «zoppo».

#### *Il Sexual Gaze di Leopold Bloom e Humbert Humbert*

Il concetto su cui intendo concentrarmi in questa parte è quello dello *sguardo erotico*, inteso come sguardo carico di significati che pertengono alla sfera sessuale, e riferito principalmente a Leopold Bloom e Humbert Humbert. Per la mia analisi userò l'espressione *sexual gaze* che compare

---

12 Nel capitolo 10, Humbert è arrivato a Ramsdale, sperando di potersi stabilire come inquilino nella casa dei McCoo e di conseguenza approfittare della vicinanza alla dodicenne Ginny McCoo. Quando scopre che la casa dei McCoo è bruciata, non ha motivo di rimanere a Ramsdale, ma la presenza di Lolita a casa dell'amica dei McCoo, Charlotte Haze, gli fa cambiare idea.

13 Secondo quanto riferisce Alfred Apple Jr., inizialmente Nabokov aveva intenzione intitolare il romanzo Ginny, e di dare alla protagonista il nome di Virginia. Si veda *The Annotated Lolita*, p. 358.

nell'ambito dell'*Objectification Theory*<sup>14</sup>, molto vicina all'espressione *male gaze*, ampiamente impiegata sia nelle teorie dell'estetica femminista che in riferimento alla letteratura e alle arti visive, corrisponde, come si è anticipato, all'atto di rappresentare le donne (e il mondo) da una prospettiva maschile, e dunque come oggetti sessuali funzionali al piacere dell'osservatore (di norma maschio, bianco e eterosessuale). Secondo l'*Objectification Theory* le donne vivono in un ambiente culturale in cui i loro corpi sono, per qualsivoglia ragione, osservati, esposti a giudizio e, potenzialmente, trattati come oggetti<sup>15</sup>. La sessualizzazione del corpo femminile, secondo Fredrickson e Roberts, si manifesta attraverso una forma subdola di violenza sessuale, che è definita «giudizio (visivo) sessuale». Tramite lo sguardo e l'esplorazione del corpo avviene la più impercettibile – e per questo discutibile – forma di violenza e quindi di sessualizzazione. L'oggettivazione sessuale è una diretta conseguenza della sessualizzazione del corpo femminile. Come spiega Sandra Lee Bartky, l'oggettivazione sessuale si manifesta ogni qualvolta il corpo di una donna, o parti di esso, viene separato dalla sua persona, ridotto ad uno stato di mero strumento, o addirittura trat-

---

14 Cf. BARBARA L. FREDRICKSON - T. ROBERTS, *Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks*, in «Psychology of Women Quarterly», XXI (1997), pp.173–206. Il presente studio è orientato su alcuni aspetti prettamente psicologici e si concentra sulle conseguenze derivate dall'oggettivazione della donna. Ho tenuto in considerazione questo lavoro, anche se mi sono concentrato solamente sugli assunti teorici preliminari.

15 È stato specificato che, ovviamente, non tutte le donne subiscono e rispondono all'oggettivazione sessuale allo stesso modo. Una combinazione basata sull'etnia, classe sociale, sessualità, età e altre caratteristiche fisiche e personali creano indubbiamente un insieme esclusivo di esperienze differenti nelle donne, a volte condivise all'interno di uno stesso sottogruppo.

tato come se avesse la capacità di rappresentarla nella totalità della sua persona.<sup>16</sup> In questo senso si può affermare che Gerty e Lolita, per via del *sexual gaze* di Bloom e di Humbert di cui sono (s)oggetto, sono entrambe vittime di questo processo di sessualizzazione.

In «Nausicaa», mentre sta seduta sulla spiaggia in compagnia delle sue amiche, Gerty si accorge di essere osservata da un uomo vestito di nero: «Yes, it was her he was looking at, and there was meaning in his look» (U 13.411-12), che successivamente si scopre essere Leopold Bloom, «Leopold Bloom (for it is he) stands silent, with bowed head before those young guileless eyes» (U 13.744-45). Allo stesso modo in *Lolita*, la piccola Dolores è costantemente sorvegliata dallo sguardo di Humbert Humbert che la segue in ogni angolo della casa. Gerty non ha nessun legame sentimentale con Bloom, parimenti Lolita – anche se la narrazione di Humbert cerca di far intendere il contrario – non prova nessun sentimento amoroso per il protagonista. La sostanziale differenza che intercorre tra Gerty e Lolita risiede nel fatto che Gerty è consapevole di essere oggetto del *sexual gaze* di Bloom; Gerty fantastica sul fatto che l'individuo misterioso che la sta osservando potrebbe essere il suo futuro sposo, ma in fondo è consapevole che l'uomo vestito di nero la guarda solamente per soddisfare i suoi impulsi sessuali: «He was eyeing her as a snake eyes its prey» (U 13.517).

Sempre Friedrickson e Roberts sostengono che il *sexual objectifying gaze* può essere esteso anche ai mezzi di comunicazione visiva, soprattutto a quelli in cui vengono rappresentati incontri sociali e interpersonali. In queste circostanze i corpi – o le loro singole parti – sono posti in evidenza e chi ne fruisce mette in atto, anche

---

16 Cfr. SANDRA LEE BARTKY, *Femininity and domination: Studies in the phenomenology of oppression*, New York, Routledge, 1990, p.35.

involontariamente, una sorta di oggettivazione sessuale<sup>17</sup>. Le studiose inoltre sottolineano il fatto che nelle inserzioni pubblicitarie e nelle riviste i corpi delle donne sono destinati all'oggettivazione sessuale più frequentemente di quelli degli uomini, di conseguenza le donne sono, nella stragrande maggioranza dei casi, rappresentate attraverso i loro corpi o tramite parti di questi<sup>18</sup>.

L'oggettivazione sessuale del corpo femminile in «Nausicaa», oltre che attraverso il *sexual gaze* di Bloom, avviene anche mediante il linguaggio. Nella prima parte dell'episodio, in cui gli eventi sono narrati secondo il punto di vista di Gerty, Joyce propone una parodia delle riviste di moda e dei romanzi rosa, riprendendone alcune forme ed espressioni. In questo senso Gerty si presenta come l'incarnazione di un modello di donna mutuato dai *fashion magazines*:

Gerty was dressed simply but with the instinctive taste of a votary of Dame Fashion for she felt that there was just a might that he might be out. A neat blouse of electric blue selftinted by dolly dyes (because it was expected in the *Lady's Pictorial* that electric blue would be worn) (U 13.148-51)

Goffman sostiene che nelle inserzioni pubblicitarie l'uomo è spesso raffigurato nell'atto di guardare la donna, che a sua volta è assorta nei suoi pensieri con lo sguardo perso nel vuoto, mentre sogna ad occhi aperti, rimanendo distaccata dalla scena. Joyce assegna le caratteristiche del femminile così declinato a Gerty: «Gerty MacDowell who was seated near her companions, lost in thought, gazing

17 Cfr. BARBARA L. FREDRICKSON - T. ROBERTS, op.cit. p.175.

18 A questo proposito si veda ERVIN GOFFMAN, *Gender and advertisements*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.

far away into the distance was, in very truth, as fair a specimen of winsome Irish girlhood as one could wish to see» (U 13.79-81). Analogamente in *Lolita* la protagonista è ignara del fatto di essere osservata e si trova sempre ad una certa distanza da Humbert, che è intento a guardare il suo corpo per trarne piacere sessuale: «In the course of the sun-shot moment that my glance slithered over the kneeling child [...] while I passed by her in my adult disguise» (AL 39), «today my L. was sun-bathing on the so-called “piazza” » (AL39), «Saw her going somewhere with a dark girl called Rose» (AL 41).

La strategia di presentare in maniera diversa (e sbilanciata) la figura maschile rispetto a quella femminile viene messa in atto sia da Joyce che da Nabokov. In «Nausicaa», come in *Lolita*, la figura della donna è data per metonimia. Le descrizioni della fisicità maschile si concentrano principalmente sul viso. Relativamente alla differenza dell'immagine dell'uomo e della donna nei media, Friedrickson e Roberts puntualizzano che, se nell'uomo ritratto c'è una particolare cura nella resa dei dettagli del viso e della testa, nelle donne, invece, l'enfasi viene posta sui dettagli erotici del corpo, arrivando a ritrarle spesso prive della testa o dei dettagli del volto.

Così accade in «Nausicaa»; i vaghi tratti di Bloom che Gerty nota e condivide con il lettore si riferiscono al suo volto.

Till then they had only exchanged glances of the most casual but now under the brim of her new hat she ventured a look at him and the face that met her gaze there in the twilight, wan and strangely drawn, seemed to her the saddest she had ever seen (U 13.367-9).

L'attenzione che Gerty presta ai lineamenti del viso di Bloom le permette di intercettare la somiglianza con un celebre personaggio dell'epoca, l'attore Martin Harvey<sup>19</sup>

She could see at once by his dark eyes and his pale intellectual face that he was a foreigner, the image of the photo she had of Martin Harvey, the matinee idol, only for the moustache which she preferred because she wasn't stagestruck like Winny Ripplingham that wanted they two to always dress the same on account of a play but she could not see whether he had an aquiline nose or a slightly *retroussé* from where he was sitting (U 13.415-21).

Parallelamente, Humbert viene paragonato al celebre attore di cui Lolita è innamorata, tramite la sua descrizione si viene a conoscenza della fisionomia del protagonista.

I have all the characteristics which, according to writers on the sex interests of children, start the responses stirring in a little girl: clean-cut jaw, muscular hand, deep sonorous voice, broad shoulder. Moreover, I am said to resemble some crooner or actor chap on whom Lo has a crush (AL 43).

Lolita, come Gerty, subisce molto il fascino della moda e dei media. Più avanti nella narrazione Humbert riferisce a proposito di alcune riviste ritrovate nella stanza di Lolita:

A full-page ad ripped out of a slick magazine was affixed to the wall above the bed, between a crooner's

---

19 Gerty ha una fotografia dell'attore in questione, la stessa fotografia che ha anche Molly e che scatena la gelosia di Bloom. Questo aspetto crea un parallelismo con Humbert e Lolita: Humbert è geloso dell'attore della pubblicità di sigarette che vede nella pagina di giornale appesa in camera di Lolita.

mug and the lashes of a movie actress. It represented a dark-haired young husband with a kind of drained look in his Irish eyes. He was modeling a robe by So-and-So and holding a bridgelike tray by So-and-So, with breakfast for two. The legend, by the Rev. Thomas Morell, called him a "conquering hero" (AL 69).

Due dei dettagli forniti da Humbert, la tazza del cantante e le ciglia da attrice, stanno a sottolineare il legame tra Lolita e il mondo dello spettacolo. Il frammento di rivista strappato permette ora di vedere bene i dettagli del volto dell'attore che somiglia ad Humbert. «Lo had drawn a jocular arrow to the haggard lover's face and had put, in block letters: H.H. And indeed, despite a difference of a few years, the resemblance was striking» (AL 69). Sotto la foto che raffigura il divo, Humbert ne scorge un'altra in cui «A distinguished playwright was solemnly smoking a Drome. He always smoked Dromes». (AL 69) Lo sceneggiatore è Claire Quilty, il personaggio con cui nella seconda parte del romanzo Lolita fugge e di cui Humbert, lo si è visto, ammette di essere geloso. Qui è ancora più evidente la vicinanza di Lolita con Milly e Molly.

Un aspetto interessante, che nasce come conseguenza del *sexual gaze*, vede un'inversione delle parti; la figura femminile cambia il proprio ruolo di donna «passiva» in quello di donna «attiva». Vale a dire, la donna (oggetto), che si trova costantemente sotto lo sguardo esaminatore dell'uomo (soggetto), prende coscienza del potenziale seduttivo del suo corpo assumendo il controllo della situazione. Di conseguenza, ella sfrutta il suo aspetto come risorsa per affascinare l'uomo. Come spiegato dalla teorica del cinema e femminista Laura Mulvey

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female form which is styled accordingly. In

their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness<sup>20</sup>.

Questa caratteristica la si ritrova in Gerty che si impegna a mostrare il suo corpo nei modi in cui ella pensi che egli desideri vederlo/immaginarlo, stando attenta a nascondere i difetti, come la zoppia. Inoltre, Gerty impiega il *sexual gaze* per modellare la sua figura ed apparire affascinante agli occhi dell'uomo. Infatti, nel preciso momento in cui la ragazza si guarda allo specchio per misurare il suo grado di avvenenza, ha inizio una valutazione del corpo femminile secondo un punto di vista maschile. Gerty, osserva, valuta e apprezza la sua silhouette riflessa nello specchio, che coincide con la figura della donna (feticizzata) destinataria del *sexual gaze*<sup>21</sup>.

She did it up all by herself and what joy was hers when she tried it on then, smiling at the lovely reflection which the mirror gave back to her! And when she put it on the waterjug to keep the shape she knew that that would take the shine out of some people she knew (U 13.161-4).

---

20 LAURA MULVAY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», vol. 16, no. 3, 1975, pp. 6–18., <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

21 Questo processo è presente nello studio di Charles Cooley *Human Nature and the Social Order*, nel quale viene introdotto il concetto di *looking-glass self* che descrive il processo cognitivo per cui noi vediamo riflessa l'immagine di come pensiamo di apparire agli altri. Vedi CHARLES H. COOLEY, *Human Nature and the Social Order*, New York, Scribner's, 1902, pp. 183–184.

*Gerty e Lolita attraverso le immagini del Mutoscopio*

Nel panorama degli studi joyciani si è discusso spesso del rapporto tra Joyce e la cinematografia e di come le tecniche impiegate nella realizzazione dei primi film siano ravvisabili nel suo stile. Joyce assiste con grande interesse agli sviluppi dell'industria cinematografica, affascinato dalla potenzialità dei film e dalla loro capacità di narrare gli eventi in maniera del tutto nuova. Durante il suo soggiorno a Trieste egli frequenta assiduamente i cinematografi della città dove vengono proiettati i primi prototipi di film, gli stessi film che sembrano aver ispirato l'episodio «Nausicaa»<sup>22</sup>. Gli esempi di quello che potremmo definire proto-cinema erano pellicole della durata di pochi minuti che riproponevano vicende tratte della quotidianità urbana, in cui prevalevano elementi comici ed erotici. Ciò che intratteneva lo spettatore non era quello che il film mostrava, ma la novità di raccontare qualcosa attraverso uno strumento espressivo del tutto nuovo: la proiezione di immagini in movimento. «Very often the storyline in early films was utterly insignificant and entirely predictable: the focus was on the innovative medium rather than the message»<sup>23</sup>. Nella continua ricerca di nuovi modi di

---

22 In *Roll Away the Reel World: James Joyce and Cinema* John McCourt raccoglie alcuni lavori dedicati ai molteplici aspetti che legano James Joyce al cinema. Oltre ai dettagli sul coinvolgimento dell'autore nell'apertura del cinema «Volta» di Dublino, i saggi esplorano le influenze che il cinema ha esercitato nello sviluppo stilistico dell'autore; tra questi è incluso il lavoro di Katerine Mullin che approfondisce le analogie tra Ulysses e il cinema erotico delle origini. Vedi *Roll Away the Reel World: James Joyce and Cinema*, Cork, Cork University Press, 2010. Si veda anche ANNALISA VOLPONE, *Sound-image-action: James Joyce and the «moving pictures»* in VOLPONE, A., TORTORA, M. *Borders of Modernism*, Perugia, Morlacchi, 2019.

23 *Ibidem.* p.8.

comunicare mediante le immagini, il cinema si mostrava in grado di dialogare con altre forme artistiche ed espressive; Joyce assimila questa capacità e la ripresenta nei suoi romanzi, attraverso il suo stile. Quest'influenza è evidente in *Ulysses*:

Joyce would also have taken inspiration from cinema's capacity to absorb other art forms, both ancient and contemporary, from painting to mime to montage music, to appropriate techniques stretching from the media dell'arte to vaudeville and slapstick<sup>24</sup>.

Come accadeva per i primi film, che solitamente avevano per oggetto la vita quotidiana o storie facilmente riconducibili a un contesto culturale familiare, Joyce prende le mosse da un'opera classica molto nota e la ripropone in un romanzo, dalla struttura e dallo stile innovativi, che rappresenta una rivoluzione per il genere. Infatti, come osserva McCourt

The self-reflexivity of early cinema would find a parallel in Joyce's *Ulysses*, which is itself a re-telling of a predictable, well-known classic in a collage of unpredictable and innovative fictional languages and forms. As in cinema, Joyce's *Ulysses* would recast an age-old story in a technically surprising way that would challenge the established notions of time, for example, the synchronic panoramas presented in the dynamic city views to be found in the juxtapositions of the 'Wandering Rocks' episode<sup>25</sup>.

«Nausicaa» si contraddistingue per le molte allusioni al cinema – in alcuni momenti la narrazione sembra far

---

24 *Ibidem.*

25 *Ibidem.*

ricorso a inquadrature e transizioni di stampo marcatamente cinematografico – soprattutto per il riferimento al mutoscopio, che Joyce utilizza per dare forma al flusso di coscienza di Bloom. Il Mutoscopio, vale la pena ricordarlo, è un dispositivo azionato manualmente che contiene una serie di immagini che scorrono.

Uno dei passaggi più suggestivi dell'episodio riguarda il momento in cui si cambia il punto di vista della narrazione, passando da quello di Gerty a quello di Bloom mediante una vera e propria transizione cinematografica. Il riposizionamento del punto di vista avviene nel preciso momento in cui il narratore onnisciente rende noto che Gerty è affetta da zoppia. Non appena lo sguardo si posa sulle gambe di Gerty che lascia la spiaggia zoppicando, il narratore assume la prospettiva di Leopold Bloom; da questo punto della narrazione, fino alla conclusione dell'episodio, tutte le informazioni provengono direttamente dai pensieri di Bloom e gli avvenimenti vengono filtrati attraverso il suo sguardo.

She walked with a certain quiet dignity characteristic of  
her but with care and very  
slowly because Gerty MacDowell was . . .  
Tight boots ? No. she's lame ! O !  
Mr Bloom watched her as she limped away. Poor girl !  
That's why she's left on the  
shelf and the others did a sprint. Thought something  
was wrong by the cut of her jib.  
Jilted beauty. A defect is ten times worse in a woman  
(U 13.769-75).

Il passo, che riporta il cambio di punto di vista segnalato dall'ellissi, marca anche la divisione dell'episodio in due parti. Lo stile narrativo impiegato nel passaggio da Gerty a Bloom produce un effetto simile ad una transizione cinematografica; si può presupporre che in corrispondenza

dei punti di sospensione ci sia un *close-up*, un dettaglio delle gambe di Gerty, e che l'inquadratura coincida con lo sguardo di Bloom.

Quando egli scopre che Gerty è claudicante, il suo primo pensiero sembra esprimere empatia per la ragazza «Poor girl!», ma subito dopo ammette «Glad I didn't know it when she was on the show. Hot little devil all the same» (U 13.775-6). Questa affermazione suggerisce indubbiamente ciò che Gerty rappresenta per Leopold, il quale, evocando il momento in cui «she was on the show», rende chiara la figura feticizzata della donna che ha in mente. Infatti, per lui Gerty altro non è che una vivida immagine pornografica. Sicuramente, l'impegno che Gerty impiega per risultare attraente e il suo approccio seduttivo concorrono alla creazione di questa immagine. Un altro aspetto rilevante riguarda il fatto che Bloom non partecipi attivamente all'atto seduttivo; anche se Gerty (ingenuamente) crede che l'uomo stia contraccambiando i suoi sguardi maliziosi, quello di Bloom è un puro atto di voyeurismo<sup>26</sup>.

---

26 It is quite difficult to find academic studies regarding voyeurism. One of the rare historical researches about voyeurism derives from psychoanalytic theory, which suggests that voyeurism emerges from a failure to accept castration anxiety and also as a consequence of the failure to identify with the father. Castration anxiety finds its definition within the fear of emasculation, in both the literal and metaphorical meaning. More specifically, castration anxiety represents a devastating fear of damaging or losing the penis. This is one of Freud's earliest psychoanalytic theories. During the second half of the 19th century, Paris witnessed the origin of a new commercial innovation that is men frequenting brothels, paying to spy into keyholes. Nowadays the use of the term voyeur is related to anyone who likes to scrutinize the intimate lives of others, outside of a sexual context though. See DIEDERIK F. JANSSEN «*Voyeuristic Disorder*»: *Etymological and Historical Note* in «Archives of Sexual Behaviour», 2018, 47: 1307. <https://doi.org/10.1007/s10508-018-1199-2>.

Come osserva Katherine Mullin, «After Bloom has enjoyed Gerty MacDowell's high kicks on Sandymount Strand, he places the spectacle in a technologically novel context»<sup>27</sup>. Un'altra possibile interpretazione relativa alla drammatizzazione degli eventi secondo il punto di vista di Bloom scaturisce dall'allusione al Mutoscopio. Viene spontaneo associare l'immagine di Leopold che, guardando Gerty, muove meccanicamente la sua mano mentre si masturba, con quella dell'uomo che guarda nel visore del Mutoscopio, mentre con la mano gira la manovella del dispositivo. Altro indizio è offerto dai movimenti irregolari di Gerty. La ragazza alterna momenti di totale immobilità a gesti lenti o veloci, alludendo alla possibilità del controllo da parte dell'uomo sulla velocità delle immagini del Mutoscopio.

A dream of wellfilled hose. Where was that? Ah, yes  
Mutoscope pictures in Capel Street: for men only.  
Peeping Tom. Willy's hat and what the girls did with it.  
Do they snapshot those girls or is it all a fake? Lingerie  
does it. Felt for the curves inside her deshabelle (U  
13.794-6).

Menzionando il personaggio di «Peeping Tom»<sup>28</sup> e il «Willy's Hat»<sup>29</sup>, Joyce allude ad uno specifico tipo di

---

27 KATHERINE MULLIN, *James Joyce, Sexuality and Social Purity*, p. 144.

28 Secondo la definizione riportata nell'Oxford English Dictionary, l'espressione «Peeping Tom» si riferisce ad una persona che trae piacere sessuale dal guardare segretamente persone che si spogliano o impegnate in attività sessuali. Il termine che ha origine nella metà del diciottesimo secolo, deriva dal nome della persona che si dice abbia visto Lady Godiva cavalcare nuda per Coventry.

29 «What the Girls did with Willie's Hat», conosciuto anche come «Kicking Willie's Hat» è una pellicola del 1897 che

produzioni per Mutoscopio. Entrambi i film furono distribuiti dall'American Mutoscope Company tra il 1897 e il 1901; il Mutoscopio, come precursore (quasi dimenticato) del cinema, acquisì presto la spiacevole reputazione di distributore accessibile ed economico di pornografia. Come l'episodio di «Nausicaa», il Mutoscopio rappresentava un artefatto culturalmente inaccettabile, che venne criticato, censurato e soppresso dal Social Purity Movement. Quindi esso si può considerare come l'espedito che stabilisce la connessione tra la rappresentazione feticizzata della donna, la pornografia e la prostituzione. Quest'ultimo è un altro aspetto che caratterizza tanto «Nausicaa» quanto *Lolita*.

Il concetto di prostituzione è evocato a più livelli, uno ad esempio, si lega al fatto che per vedere le immagini erotiche delle ragazze nel Mutoscopio lo spettatore doveva pagare un biglietto. Inoltre, Gerty desidera contrarre un matrimonio che possa risolvere i suoi problemi finanziari; per realizzare il suo sogno di appartenere alla classe media, ella fa ricorso al suo corpo e alla sua immagine (costruita) metaforicamente prostituendosi.

Tutti gli aspetti osservati finora trovano un corrispettivo in *Lolita*. Le affinità tra Nabokov e il cinema emergono già agli inizi della sua produzione artistica, nella fase cosiddetta «russa» – per esempio la trama di *Kamera Obskura* (1932) ruota attorno alle dinamiche dell'industria cinematografica – ma l'influenza del cinema permane anche dopo il trasferimento negli Stati Uniti. Nel 1962, durante un'intervista alla BBC intitolata «How Do You Solve a Problem Like Lolita», Nabokov parla dell'importanza di immaginare piuttosto che formulare a parole; questo concetto viene poi ribadito successivamente in *Strong Opinions*:

---

mostra delle ragazze in abiti succinti calciare un cappello tenuto sospeso sopra le loro teste; alzando le gambe per cercare di colpire il cappello, veniva mostrata (deliberatamente) la biancheria intima. Cfr. KATHERINE MULLIN, op.cit.

I don't think in any language. I think in images. I don't believe that people think in languages. They don't move their lips when they think. It is only a certain type of illiterate person who moves his lips as he reads or ruminates. No, I think in images, and now and then a Russian phrase or an English phrase will form with the foam of the brainwave, but that's about all<sup>30</sup>.

La capacità di pensare per immagini, che Nabokov vanta, filtra attraverso stile narrativo dei suoi romanzi – tra cui *Lolita* – che spesso è stato paragonato a quello dei film<sup>31</sup>.

L'influenza del cinema in *Lolita* emerge su più livelli tra cui la costruzione delle scene – in alcuni casi è possibile percepire addirittura la loro tridimensionalità – e la caratterizzazione dei personaggi. Humbert Humbert, lo si è visto, sembra essere modellato sui tratti di un famoso attore cinematografico adorato da Lolita, la quale, a sua volta emula inconsciamente modelli dei personaggi che essa stessa potrebbe aver visto in un film. L'aspirazione della giovane protagonista, inoltre, è quella di diventare un'attrice, sogno che non si realizzerà mai, ma che condizionerà il corso degli eventi. Un ulteriore elemento, in simmetria con l'episodio «Nausicaa», e su cui vale la pena fare una riflessione più puntuale, è la chiara allusione ai *peep-show* fatta da Humbert Humbert.

Al fine di potersi stabilire definitivamente in casa di Lolita, per averla a sua completa disposizione, Humbert decide di sposare la signora Charlotte Haze. Non nutrendo però attrazione fisica nei confronti di donne in età matura, il protagonista manifesta preoccupazione riguardo l'aspetto sessuale della relazione con Charlotte. L'idea di Humbert è dunque quella di stimolare la sua immaginazione per

---

30 VLADIMIR NABOKOV, *Strong Opinions*, p.37.

31 Cfr. PÉTER TAMÁS, *The Attraction of Montages: Cinematic Writing Style in Nabokov's Lolita* in «Nabokov's Online Journal», vol. X-XI, 2016-2017.

provocarsi l'eccitazione necessaria al rapporto sessuale con la donna. Egli fa dunque ricorso alle immagini erotiche dei *raree-show*, antesignano dei *peep-show*.

Again and again resourceful Humbert evoked Charlotte as seen in the raree-show of a manly imagination. She was well groomed and shapely, this I could say for her, and she was my Lolita's big sister—this notion, perhaps, I could keep up if only I did not visualize too realistically her heavy hips, round knees, ripe bust, the coarse pink skin of her neck ("coarse" by comparison with silk and honey) and all the rest of that sorry and dull thing: a handsome woman (AL 72).

Oltre a condividere con Bloom l'aspetto del voyeurismo – Humbert è costantemente posizionato in modo da poter spiare a distanza Lolita – anche lui sembra rievocare la figura della donna attraverso *frame* cinematografici; l'immagine che riesce a visualizzare («visualize too realistically»), appare come articolata in frammenti o scomposta in parti: «her heavy lips», «round knees», «ripe bust», «the coarse pink skin of her neck». Anche in questo caso, come in «Nausicaa», l'aspettativa creata dall'immaginazione dell'uomo viene bruscamente tradita dai difetti della donna nella realtà. Inoltre, è interessante notare le affinità con l'episodio di «Calypso», in cui le immagini di Molly e Milly, per via della somiglianza tra madre e figlia, si sovrappongono fino a confondersi nella mente di Bloom.

Il riferimento al cinema erotico delle origini continua successivamente quando Humbert ritrova un album di fotografie di Charlotte Haze vecchio di trent'anni.

I had my wife unearth from under a collection of shoes (Mr. Haze had a passion for them, it appears) a thirty-year-old album, so that I might see how Lotte had looked as a child; and even though the light was wrong and the

dresses graceless, I was able to make out a dim first version of Lolita's outline, legs, cheekbones, bobbed nose. Lottelita, Lolitchen. So I tom-peeped across the hedges of years, into wan little windows. And when, by means of pitifully ardent, naïvely lascivious caresses, she of the noble nipple and massive thigh prepared me for the performance of my nightly duty, it was still a nymph-et's scent that in despair I tried to pick up, as I bayed through the undergrowth of dark decaying forests (AL).

Le analogie con l'episodio di *Ulysses* si fanno ancora più stringenti e le figure di Humbert e Bloom sembrano sovrapporsi ulteriormente. Seppur non menzionato direttamente, anche in questo caso si può pensare al Mutoscopio con riferimento alla serie di fotografie contenute nelle pagine dell'album che vengono girate manualmente da Humbert che le guarda per provocarsi l'eccitazione. L'allusione ai *peep-show* nella frase «I tom-peeped» rafforza questo aspetto. Scorrendo le fotografie Humbert vede una giovanissima Charlotte che gli ricorda Lolita. Il modo in cui viene descritta la ragazza, rievoca la figura di Gerty MacDowell; il parallelismo è anche sostenuto dal dettaglio della collezione di scarpe di Charlotte «Mr. Haze had a passion for them, it appears», che lascia sottintendere che, come Gerty, anche la signora Haze ha la passione per la moda.

È opportuno fare un'ultima breve osservazione riguardando un altro elemento che lega la figura di Lolita a quella di Gerty. Come visto nella parte dedicata a «Nausicaa» il tema della prostituzione emerge in relazione al Mutoscopio; l'uomo paga per il piacere procurato dalla vista della donna che si spoglia. Contestualmente, è possibile ritrovare il tema della prostituzione prendendo in considerazione diversi aspetti in *Lolita*. Nel corso della narrazione Humbert si riferisce continuamente alle (troppo) giovani prostitute sempre presenti nei suoi ricordi: «and I was struck by a ghastly recollection—the evoked image not of Monique,

but of another young prostitute in a bell-house, ages ago» (AL 204). La protagonista è a sua volta coinvolta in diverse relazioni in cui c'è anche Dick, – non a caso un nome che ha una forte connotazione sessuale – che diventerà suo marito, ma soprattutto Claire Quilty, *doppelgänger* di Humbert coinvolto in produzioni pedo-pornografiche. Più interessante è, comunque, il fatto che Humbert sin dall'inizio debba pagare per poter stare vicino a Dolores. Non solo paga un affitto alla signora Haze per poter alloggiare in casa con lei e per stare vicino alla piccola Lolita, ma successivamente si trova nella situazione di dover regalare a Lolita qualche moneta in cambio delle sue effusioni. Il denaro crea un legame indissolubile tra i due protagonisti; anni dopo l'allontanamento da Humbert Humbert, e dopo aver seguito il proprio percorso di vita, molto diverso dalle aspettative giovanili, Lolita, ora madre di un figlio, a causa di gravi difficoltà economiche sarà costretta a ricorrere all'aiuto finanziario dell'uomo. Lo stesso aiuto finanziario che pur un attimo Gerty immagina di ricevere da Bloom.

*Annalisa Volpone*

TRA POESIA E PROSA: IL MODERNISMO  
JOYCIANO DI SYLVIA PLATH

*Leggendo Joyce*

Sylvia Plath pubblica il suo unico romanzo *The Bell Jar* (*La campana di vetro*, Mondadori 1968, 2016) il quattordici gennaio del 1963. Per certi versi questo è un testo che si pone a conclusione della sua carriera di scrittrice, come si vedrà, non soltanto per via del suicidio avvenuto l'undici febbraio, a poco meno di un mese dalla sua pubblicazione. *The Bell Jar* è la storia di un percorso semi-autobiografico, di una sensibilità direbbe Woolf, dell'approccio con la dimensione creativa e immaginifica dell'esistenza, della ricerca spasmodica di un riparo dall'abisso della depressione e dal vuoto generato dalla perdita di senso. Si può dire che *In the Bell Jar* convergano le storie che Plath ha cominciato a comporre sin da bambina, idee poste a margine di una lettura o appunti per un'opera ancora tutta da pensare. Il romanzo presenta anche un tentativo di riscrittura di alcuni racconti pubblicati nel 1952<sup>1</sup>. Affascinata tanto dalla poesia quanto dalla prosa, Plath immagina di poter essere annoverata un giorno, contemporaneamente, tra «the poetesses, the authoresses»<sup>2</sup> che ammira maggiormente, in cui con «authoresses» sembra indicare le

---

1 LINDA WAGNER-MARTIN, *Sylvia Plath. A Literary Life*, Basingstoke, Macmillan Press, 1999. Si veda anche della stessa autrice: *Sylvia Plath: a Biography*, New York, Simon & Schuster, 1988, pp. 60-61.

2 *The Unabridged Journals of Sylvia Plath 1950-1962*, Edited by KAREN V. KUKIL, New York, Anchor Books, 2000, p. 327.

scrittrici. Questi due ruoli, quello di poetessa e di scrittrice, sono per lei interscambiabili e complementari, anche se la prosa le conferisce maggiore libertà espressiva e le consente di fare un uso del tempo molto diverso da quello possibile con la poesia: «a poem every ten days. Prose sustains me. I can mess it, mush it, rewrite it, pick it up any times – rhythms are slacker, more variable, it doesn't die so soon»<sup>3</sup>. Secondo Plath una poesia è da considerarsi una celebrazione dell'istante, quello che ella definisce «the moment's monument»<sup>4</sup>, mentre un romanzo si muove lungo uno spazio e un tempo più ampi e può indugiare maggiormente sullo sviluppo di un personaggio. Nel corso degli anni si delinea sempre più chiaramente nella sua poetica la necessità di trovare una sintesi tra questi due ruoli, non dedicarsi cioè ora all'uno ora all'altro, ma fondere l'uno nell'altro, trovare uno spazio espressivo nuovo, diverso, ulteriore, che possa contenere e perfino superare le peculiarità di ciascuno.

Questa sintesi tanto agognata non sarà mai pienamente raggiunta, come suggerisce l'uso dello pseudonimo Victoria Lucas, con cui firma il romanzo, che non marca soltanto un distacco autoriale necessario, considerato che *The Bell Jar* presenta dei facilmente riconoscibili riferimenti a fatti e persone della sua vita privata, ma anche il segno di una tensione tra due dimensioni della stessa creatività che Plath non riesce a riconciliare per sé, ma che vede mirabilmente amalgamati, perché carne della stessa carne, in Joyce. Plath si sente molto vicina a certi aspetti stilistico-formali del modernismo e questo risulta subito chiaro nel modo in cui tratteggia il personaggio di Esther Greenwood, la protagonista di *The Bell Jar* e suo alter ego; per raccontare i suoi stati d'animo, Plath ci presenta Ester «da dentro», dalla dimensione non ancora verbalizzata

---

3 *Ivi*, p. 315.

4 *Ivi*, p. 268.

della coscienza, in un indifferenziato di emozione e ragione che evoca il concetto di «cora» di Kristeva. Per riuscirci si avvale di tecniche a lungo ammirate, si rifà a quell'indagine della coscienza che è la cifra del modernismo: pagine di romanzi e poesie accuratamente studiati, che torna a commentare e a sottolineare a più riprese lungo il suo percorso artistico. Come testimonia la sua biblioteca personale, è a Woolf, D. H. Lawrence, T.S. Eliot, Kafka e Proust che Plath guarda per costruire i suoi personaggi, per provare a infondere loro un realismo che non li cristallizzi in un *tableau vivant*, sempre uguale a sé stesso, ma che li renda la voce più autentica dell'umano, l'esplosione di un flusso incessante di sensazioni e pensieri che talvolta eludono la sorveglianza della ragione<sup>5</sup>. La ragione regola, e nel regolare esclude, allontana, emargina, si frappone all'elaborazione delle sensazioni, alle pulsioni del corpo, ai pensieri che queste sollecitano. Nella realtà di Esther Greenwood tutto questo ha anche molto a che vedere con il conflitto interiore determinato dall'urgenza di seguire la propria creatività e talento artistico che s'infrange contro il desiderio di corrispondere alla perfezione (e forse anche oltre) al modello di moglie e di madre elaborato negli anni Cinquanta. È l'indecidibile che inchioda Esther alla sua condizione. Ella prova a superare questo tormento interiore attraverso la letteratura, concentrandosi sulla sua tesi di laurea, sullo studio del doppio e dell'impossibile riconciliazione delle diverse istanze del proprio sé, che poi confluisce, come si vedrà, nello studio di *Finnegans Wake*, in cui Joyce presenta la atavica lotta fraticida tra Shem e Shaun e tutte le loro trasformazioni e varianti intorno

---

5 Nella sua biblioteca personale, che Plath comincia a mettere insieme sin dai tempi dello Smith College, vi sono tutte le opere principali di questi autori e anche diversi testi critici e antologie che a loro fanno riferimento. Per ulteriori approfondimenti si veda *SylviaPlathLibrary*, «The LibraryThing», <https://www.librarything.com/profile/SylviaPlathLibrary>.

alla diade creatività/ragione, per semplificare al limite del banale.

È Joyce che più di chiunque altro le mostra quello che è possibile fare quando le parole si trasformano in una musica che produce senso, quando la poesia narra e rigenera il romanzo modificandone la struttura costituiva per sempre, pur contemplando nel suo sistema un processo inverso – notoriamente la «conclusione» del *Wake* si aggancia al suo inizio, cosicché il romanzo si configura come una sorta di striscia di Möbius –, perché ogni ritorno produce un'ulteriore trasformazione che avviene dal suo interno come per partenogenesi, e che non riguarda solo *Finnegans Wake*, ma la funzione del romanzo in quanto genere.

Joyce è per Plath un riferimento costante, l'ammirazione nei suoi confronti è ampiamente documentata sia nelle lettere che nei diari. La lettura delle sue opere l'accompagna lungo tutto il suo percorso poetico e si fa decisiva negli anni della sua formazione e della sua maturazione artistica tra il 1955 e il 1958. Il 1955, infatti, è l'anno in cui riceve il BA dallo Smith College (Newhampton, Mass.), lo stesso college cui farà ritorno come docente di letteratura inglese nell'anno accademico 1957-58. In mezzo c'è il conseguimento nel 1957 di un prestigiosissimo MA presso il Newnham College di Cambridge (Regno Unito), come vincitrice di una borsa Fulbright, e il matrimonio con il poeta più talentuoso della sua generazione, Ted Hughes. Negli anni trascorsi allo Smith College, sia come studentessa che come docente, nella biblioteca personale di Plath sono presenti testi che legge e annota con grande attenzione: *Chamber Music* (New York, Columbia University Press, 1954), *Dubliners* (New York, The Modern Library s.d.), *A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York, New American Library, 1948), *Ulysses*, l'edizione con la prefazione di Morris L. Ernst e il verdetto della Corte Distrettuale degli Stati Uniti emesso dal Giudice John M. Woolsey (New York, The Modern Library, 1946),

*Finnegans Wake* (London, Faber & Faber, 1950). Da un punto di vista critico figurano HARRY LEVIN, *The Portable James Joyce* (New York, Viking Press, 1955), STUART GILBERT, *Ulysses: A Study*, (London, Vintage Books, 1955), KAIN RICHARD MORGAN, *Fabulous Voyager. James Joyce's Ulysses. With Plates and a map* (edizione sconosciuta), L.A. G. STRONG, *The Sacred River: An Approach to James Joyce* (London, Methuen & Company, 1949), W. Y. TINDALL, *James Joyce: His way of Interpreting the Modern World*, (New York, Charles Scribner's Sons 1950), JOSEPH CAMPBELL, HENRY MORTON ROBINSON, *A Skeleton Key to Finnegans Wake* (New York, Harcourt, Brace & Co., 1944)<sup>6</sup>.

In *James Joyce a Critical Introduction* (1941), Harry Levin propone una lettura della fase poetica di Joyce come preparatoria alla composizione dei suoi romanzi maggiori: «His real contribution is to bring the fuller resources of poetry to fiction»<sup>7</sup>. Questa è stata per molto tempo una visione condivisa da buona parte della critica; nei commenti e nelle riflessioni che leggiamo sui suoi diari e sulle sue lettere, Plath dimostra invece di avere un'opinione molto diversa, ritenendo Joyce un grande poeta e ravvisando una dimensione poetica permanente nei suoi testi in prosa. Insomma per Plath non c'è una differenza tra il Joyce poeta e il Joyce narratore.

Nei diari, Plath descrive il *Portrait of the Artist as a Young Man* come «word-encanting, descanting»<sup>8</sup>.

---

6 Per ulteriori approfondimenti sulla biblioteca di Sylvia Plath, si veda il database *SylviaPlathLibrary*, «LibraryThing», <https://www.librarything.com/catalog/SylviaPlathLibrary&collection=-1&deepsearch=James+Joyce>.

7 Cit. in MARC C. CONNER, *The Poetry of James Joyce Reconsidered*, Edited by ID., Gainesville, University of Florida Press, 2012, p. 1.

8 *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, Edited by KUKIL, cit., p. 321.

L'espressione «*encanting*», oltre a porsi in opposizione a «*descanting*», evoca il carattere incantatorio, quasi magico, della parola che Plath individua nella «prosa poetica» del *Portrait* e richiama l'immagine del *file*, del poeta-mago appartenente alla tradizione classica irlandese, che è stato spesso associato a Joyce<sup>9</sup>. Nella polifonia medievale il «discanto» indica la «tendenza al moto contrario tra le voci in concerto e alla regolare collocazione della voce aggiunta, non più al di sotto, bensì al di sopra del canto dato»<sup>10</sup>. Plath intuisce la marcatura polifonica del modernismo joyciano già a partire dagli sperimentalismi del *Portrait*, quando alle voci dei personaggi si affianca, come una sorta di controcanto, quella di Stephen. Joyce si concentra sulla voce della sua coscienza, su quei suoni che non trovano espressione negli spazi della realtà condivisa dai personaggi, ma solo in quella condivisa con il lettore, una dimensione narrativa che interessa molto la Plath di *The Bell Jar*.

La profonda ammirazione di Plath per la scrittura poetica di Joyce, così intrinsecamente musicale, è particolarmente evidente in *Chamber Music* (1907), in cui già dal titolo si allude all'importante ruolo che la musica riveste nell'opera. Il sei marzo del 1956, riflettendo sulla poesia numero trentasei «I hear an army», posta a chiusura del canzoniere, Plath scrive:

And I think of that magnificent poem by James Joyce  
 “I hear an army charging upon the land”... and the final  
 irrevocable lines which after that dynamic thunder of  
 horses and whirling laughter and long green hair coming

---

9 Cfr. GEORGE CINCLAIR GIBSON, *Wake Rites: The Ancient Irish Rituals of Finnegans Wake*, Gainesville, University of Florida Press, 2005.

10 Cfr. «Discanto», <https://www.treccani.it/vocabolario/discanto/>.

out of the sea, there is the simple series of words with  
all the anguish in the words:  
“My heart have you no wisdom thus to despair?  
My love, my love, my love, why have you left me  
alone?”

If I were a man, I could write a novel about this; being  
a woman, why must I only cry and freeze, cry and  
freeze?<sup>11</sup>

Composta intorno al 1904, la poesia è essenzialmente una riscrittura del testo di Yeats «He Bids his Beloved Be at Peace» per la raccolta *The Wind Among the Reeds*; Ezra Pound la definisce «a technical and emotional masterpiece»<sup>12</sup>, e nel 1913 scrive a Joyce chiedendogli: «Have you anything more that stands up objective as your ‘I hear an army’?», in contrasto con l’idea, che in parte ancora oggi persiste nella critica, che il Joyce poeta sia meno capace di sperimentare e di trasformare linguaggio e modalità espressive, Pound riconosce nella poesia una marcatura decisamente modernista («markedly modern stuff») coerente con il progetto poetico della sua antologia imagista<sup>13</sup>. Nel 1914 infatti «I hear an army» appare in *Des Imagistes*<sup>14</sup>.

---

11 *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, Edited by KUKIL, cit., p. 223.

12 Cfr. RICHARD ELLMANN, *James Joyce*, Rev. Ed., Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 391.

13 Cfr. EZRA POUND, JAMES JOYCE, *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound’s Essay on Joyce*, Edited by FORREST READ, New York, New Directions, 1967, II, p. 328.

14 Pound in seguito, riflettendo sulla poesia, ebbe a dire che ciò che più lo aveva colpito era «the definiteness of the visual image it presents [which] had an affinity with the aims of the then nascent Imagist group». Cit. in CONNER, *The Poetry of James Joyce Reconsidered*, cit., p. 28.

Nella pagina del diario a cui si è fatto riferimento Plath cita quelle che ella definisce come le «final irrevocable lines» e cioè: «My love, my love, my love, why have you left me alone?» Questi versi la inducono a riflettere sui limiti che il suo essere donna può imporre nell'espressione artistica, limiti non endogeni, ma esogeni, stabiliti da una visione patriarcale della società: «If I were a man, I could write a novel about this; being a woman, why must I only cry and freeze, cry and freeze?»<sup>15</sup>.

È singolare che ella s'interroghi sulla sua capacità di scrivere un romanzo leggendo non il Joyce romanziere, ma il Joyce poeta, a ribadire ulteriormente che dal suo punto di vista non vi è alcuna differenza tra prosa e poesia, anche se poi in *The Bell Jar* Plath cita direttamente *Finnegans Wake* e non «I hear an army». Eppure questi due testi non sono così lontani tra loro come in apparenza potrebbero sembrare, forse Plath ha intuito una continuità espressiva e tematica che la critica joyciana ha cominciato ad indagare solo recentemente. Marc C. Conner nel suo capitolo *Joyce's Poetics of Knowledge*, commentando la stanza finale di «I hear an army», osserva che:

The poem's final stanza shows the army in all its potency, emerging "out of the sea" as if [...] the poet has come to an "end" of the final page of the *Wake* and has now turned back to its beginning, as the old waters of the sea are quickened in the riverrun of youth and rebirth to "run shouting to the shore". It seems that the poet has gained his voice, his poetic vocation, by the end (again recalling the near-final line of *Finnegans Wake*: "The keys to. Given!")<sup>16</sup>.

---

15 *Ivi*, p. 286.

16 *Ivi*, p. 165.

Val la pena notare che in *The Bell Jar* Plath cita proprio alcune righe della prima pagina del *Wake*, come idealmente a unire la poesia che così tanto l'ha ispirata e che si colloca agli esordi della carriera artistica di Joyce con il testo che invece la conclude, sul quale Plath torna a riflettere a più riprese, oltre che in *The Bell Jar*.

Ma l'interrogativo su citato, che di fatto è una domanda retorica, esprime il profondo senso di frustrazione di una scrittrice talentuosa di fronte alle limitatissime possibilità di affermarsi in un contesto, come quello dell'America degli anni Cinquanta, in cui i grandi esempi letterari sono solo maschili. Plath non mette in dubbio le sue capacità di scrivere un romanzo che abbia la potenza del verso joyciano, pur provando un certo timore reverenziale nei suoi confronti, ma la possibilità di poterlo davvero realizzare, essendo una donna. Ella si sente costretta ad adeguarsi a un modello di femminile a cui è concesso di esprimersi di fronte all'evento dell'amore, o ad altri momenti che segnano l'esistenza di una persona, soltanto «piangendo e restando immobili»: saranno altri (uomini) a raccontare nel profondo i sentimenti che certe esperienze suscitano. *The Bell Jar* è quindi anche testimonianza di questo dilemma personale e professionale che resta uno dei perni intorno ai quali si articola tutta la produzione poetica di Plath. Un logoramento interiore che sfocia nella crisi esistenziale vissuta da Esther Greenwood e che la porterà ai diversi tentativi di suicidio.

#### *The Bell Jar: ritratto dell'artista suicida*

Esther Greenwood è una studentessa universitaria di Boston che vince una borsa di studio per uno stage presso la rivista femminile *Ladies' Day* di New York come *guest editor*, il che per una giovane donna decisa a diventare una scrittrice e/o una poetessa dovrebbe rappresentare l'opportunità della vita. Eppure tutto quello che Esther prova è

una profonda sensazione di vuoto che la soffoca, le sembra che tutti gli avvenimenti che costellano la sua esistenza siano segnati da un senso di colpa ineludibile e aggravino ulteriormente un disagio profondo e inconfessabile. Esther intreccia relazioni amorose, desidera solo liberarsi della sua verginità, ritenuta un inutile fardello, ma i risultati sono disastrosi, rischia addirittura di essere violentata da un partner occasionale. Il trauma di certe esperienze la induce a pensare che forse sarebbe più facile arrendersi e corrispondere in tutto e per tutto a ciò che gli altri si aspettano che lei sia: una moglie e una madre. Il suo fidanzato «ufficiale» Buddy Willard incarna tutte le caratteristiche di colui che, almeno apparentemente, potrebbe essere un marito ideale: giovane studente di Yale, futuro medico, ambizioso abbastanza per costruirsi una brillante carriera. Tuttavia Buddy si rivela incapace di comprendere il desiderio (o forse sarebbe meglio dire l'urgenza) di Esther di scrivere e soprattutto di fare della sua scrittura una professione. Terminato lo stage e avendo fatto rientro a Boston, Esther apprende di non essere stata ammessa al corso estivo di scrittura, il che la getta ancora di più in uno stato depressivo, aggravato dal fatto che è costretta a trascorrere il resto dell'estate con la sua amata/odiata madre. Così quel senso di vuoto che l'aveva strangolata a New York si ripresenta e diventa se possibile ancora più intenso, fino a quando Esther non smette di lavarsi, dormire, leggere, scrivere, lasciandosi morire lentamente. Giungono poi i tentativi di suicidio che la portano al ricovero presso un ospedale psichiatrico dove viene «curata» a base di elettroshock. Si fa avanti la celebre romanziera Philomena Guinea, che aveva provveduto alle spese della sua educazione al college, e che ora le offre l'opportunità di un ricovero presso una struttura psichiatrica innovativa in cui sapranno meglio trattare il suo caso. Il romanzo si chiude con la scena in cui Esther si presenta al cospetto della commissione di medici riuniti per giudicare le sue condizioni mentali e valutare se

sia il caso di dimetterla o optare per un ulteriore periodo di internamento. Esther, e il romanzo con lei, si fermano qui, letteralmente sull'attraversamento della soglia tra la vita e la morte.

Gli eventi che puntellano la storia di Esther sono tratti da avvenimenti realmente vissuti (Plath come Joyce attinge alle proprie esperienze per dare forma ai personaggi del romanzo), per cui il difficile rapporto con la madre Aurelia, espressione di un tipo di domesticità e di un modello femminile che ella trova al contempo attraente e ripugnante, s'infiltra nella parabola esistenziale di Esther<sup>17</sup>. Allo stesso modo il giovane Dick Norton, lo studente di medicina con cui nel 1952 Plath intreccia una relazione, la ispira nella costruzione del personaggio di Buddy Willard. Anche il lavoro da stagista presso la redazione della rivista di moda *Mademoiselle* di New York è evocato nella prima parte del romanzo, quando Esther vince una borsa di studio per uno tirocinio al *Ladies' Day* sempre a New York.

Il primo e più immediato livello di confronto tra Plath e Joyce coinvolge Esther e Stephen Dedalus<sup>18</sup>. In *Ulysses* troviamo Stephen costretto a rientrare a Dublino per via della madre morente, dopo un periodo di studi trascorso a Parigi. Il suo rifiuto di inginocchiarsi e di pregare al capezzale della madre gli ha generato un senso di colpa

---

17 Gli effetti di questa dolorosa relazione sono evidenti anche nell'atteggiamento ambivalente di Plath rispetto al suo ruolo di madre e di moglie che si prende cura del marito cucinando per lui, trasformandosi così nella perfetta incarnazione dell'ideale femminile degli anni Cinquanta. Si veda, in questo senso, le annotazioni di Plath sui piatti preferiti di Hughes nella sua copia del volume di JULIA CHILD, *Mastering the French Art of Cooking* (1961), all'epoca considerato la bibbia della cucina.

18 Per alcune riflessioni preliminari sull'influenza di Joyce su Plath si veda JAMES GORLEY, *The Same Anew: James Joyce's Modernism and its Influence on Sylvia Plath's The Bell Jar*, «College Literature», vol. 45.4, 2018, pp. 695-723.

insormontabile. A ciò si aggiungano anche le frustrazioni per non essere ancora diventato l'artista che sognava di essere. Nell'episodio di Proteus lo vediamo intento a scribacchiare alcuni versi sul lembo di una delle pagine dell'articolo di Mr. Deasy, più avanti egli immagina di poter scrivere un libro per ogni lettera dell'alfabeto. Nello scrivere alterna poesia a prosa, senza ottenere risultati particolarmente significativi in nessuno di questi ambiti. Nel romanzo di Plath, la Parigi di Stephen si trasforma nella New York di Esther, anche lei affronta la trasferta con grandi aspettative, destinate, però, a fallire tragicamente. A New York persino scrivere rappresenta un'impresa impossibile. Tornata a Boston, come Stephen, Esther deve confrontarsi con una madre che le genera continui sensi di colpa e che le ricorda con ogni gesto o parola la sua inadeguatezza: da qui i molteplici tentativi di suicidio. Entrambe le vite di questi giovani, che hanno più o meno la stessa età, sono destinate a rimanere in sospeso senza mai trovare compimento.

Ad attrarre Plath a Joyce non è solo una certa affinità tematica che ella ravvisa nelle sue opere, o, come si è detto, una fascinazione per il personaggio di Stephen Dedalus, i cui tratti essenziali riverberano in Esther Greenwood, sono gli aspetti più arditi della sua estetica, soprattutto gli sperimentalismi linguistici e la complessità narrativa di *Finnegans Wake*. Quando Plath comincia a interessarsene, *Finnegans Wake* è ancora un'opera intorno alla quale la critica nutre qualche perplessità: non sa dire se si tratti di un capolavoro ancora tutto da scoprire oppure il fallimento di un artista altrimenti straordinario. Come si è visto dalla breve ricognizione bibliografica della biblioteca «joyciana» di Plath, per la riflessione critica intorno a *Finnegans Wake* ella si avvale dei (pochi) studi allora disponibili, le sue conoscenze del *Wake* si basano soprattutto sullo *Skeleton Key* di Campbell e Robinson, che allora

rappresentava il primo pioneristico tentativo di studio sistematico del romanzo.

Attraverso le considerazioni di Esther Greenwood su *Finnegans Wake*, Plath approfondisce in maniera più concreta le sue intuizioni sul romanzo, manifestando una certa autonomia rispetto alle letture critiche che l'accademia poteva offrire. È come se ella idealmente proseguisse il percorso iniziato nella sua tesi di laurea, intitolata *A Study of the Double in Two of Dostoevsky's Novels*, supervisionata da George Gibian e consegnata per la valutazione il quindici gennaio del 1955. In una bozza preliminare della tesi, Plath aveva pianificato di includere esempi da *Finnegans Wake* e soprattutto del rapporto conflittuale tra i gemelli Shem e Shaun. Questi, infatti, non solo possono essere considerati l'uno il doppio dell'altro, ma, combinandosi tra loro come molecole in una condizione di entropia, sembrano dare vita a una sorta di organismo composito che si comporta anche come il doppio perturbante del padre HCE.

In the middle of the summer, I will begin reading Joyce, so that I'll have a bulk read in time to begin thinking about the writing of my thesis chapters, right at the beginning of the fall<sup>19</sup>.

Plath riconosce proprio nel dualismo dicotomico tra i fratelli uno dei punti nodali del romanzo, è intorno allo scambio binario dell'uno che si sdoppia e del doppio che si ricompone nell'uno che la *fabula* del *Wake* si dispiega, questioni che avrebbero poi trovato un riscontro nella critica successiva: si pensi alla lettura offerta da David Hayman in *The "Wake" in Transit* dei primi anni Novanta.

---

19 *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, Edited by KUKIL, cit., p 545.

In diverse occasioni anche Esther riferisce la sua intenzione di voler scrivere una tesi di laurea su *Finnegans Wake* e sulla rappresentazione del doppio nei gemelli Shem e Shaun:

I would spend my whole time writing on some obscure theme in the works of James Joyce. I hadn't picked out my theme yet, because I hadn't got round to reading *Finnegans Wake*, but my professor was very excited about my thesis and had promised to give me some leads on images about twins<sup>20</sup>.

Significativamente Esther pensa alla sua tesi durante una delle ennesime notti in cui non è riuscita a prendere sonno, in cui nemmeno le pillole prescritte dal suo psichiatra hanno sortito l'effetto desiderato:

I crawled between the mattress and the padded bedstead and let the mattress fall across me like a tombstone. It felt dark and safe under there, but the mattress was not heavy enough. It needed about a ton more weight to make me sleep<sup>21</sup>.

Lo scivolare di Esther tra il materasso e la spalliera del letto evoca la caduta del muratore Tim Finnegan dalla scala che lo sorregge. La notte di Esther è presagio di morte, il materasso si trasforma in una pietra tombale, che però non si dimostra abbastanza pesante per farla addormentare del tutto. In questa condizione ipnagogica, di transizione da veglia a sonno, Esther comincia a leggere *Finnegans Wake*, e le molteplici proiezioni di HCE che muoiono di notte per poi risorgere di giorno. Ormai allo stremo per le tante notti senza sonno, ella si trasforma nell'incarnazione

---

20 PLATH, *The Bell Jar*, cit., p. 130.

21 *Ibidem*.

più perfetta del lettore ideale di Joyce, il quale nelle sue aspettative doveva soffrire appunto di un'insonnia perenne.

Di fronte alla sfida di leggere un testo tanto impegnativo, Esther reagisce prima con il corpo e poi con la mente, l'imponenza fisica di quel libro, le provoca una fitta allo stomaco («the thick book made an unpleasant dent in my stomach»)²², e poi comincia la lettura, il celebre attacco, il «riverrun» coleridgiano che, mentre dà inizio al viaggio a ritroso nella semantica del testo, ne disvela i tratti poetici. Plath incorpora intertestualmente tutto questo nel romanzo:

*riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs....*

The thick book made an unpleasant dent in my stomach.  
*riverrun, past Eve and Adam's...*

I thought the small letter at the start might mean that nothing ever really began all new, with a capital, but that it just flowed on from what came before. Eve and Adam's was Adam and Eve, of course, but it probably signified something else as well.

Maybe it was a pub in Dublin.

My eyes sank through an alphabet soup of letters to the long word in the middle of the page.

*bababadalgharaghtakarnrninarronnkonnbronntonner-  
ronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohooorde-  
nenthurnuk!*

I counted the letters. There were exactly a hundred of them. I thought this must be important.

Why should there be a hundred letters?

Haltingly, I tried the word aloud.

It sounded like a heavy wooden object falling down-stairs, boomp boomp boomp, step after step. Lifting the

pages of the book, I let them fan slowly by my eyes. Words, dimly familiar but twisted all awry, like faces in a funhouse mirror, fled past, leaving no impression on the glassy surface of my brain.

I squinted at the page.

The letters grew barbs and rams' horns. I watched them separate, each from the other, and jiggle up and down in a silly way. Then they associated themselves in fantastic, untranslatable shapes, like Arabic or Chinese.

I decided to junk my thesis<sup>23</sup>.

Ma è la voce del tuono («the voice of the thunder») che più affascina Esther, «My eyes sank through an alphabet soup of letters to the long word in the middle of the page»<sup>24</sup>, anche in questo caso la reazione intellettuale è preceduta da quella fisica, sono gli occhi che per primi affondano nella «broda delle lettere». Esther nota che questa lunga parola è costituita da cento lettere e che queste devono avere un qualche significato nascosto. Prova a leggere le parole ad alta voce, suggerendo un *modus legendi* ormai riconosciuto come il più efficace per la comprensione del romanzo: solo valorizzando la sua spiccata oralità il testo si fa davvero leggibile.

La riflessione di Esther sul *Wake* ha luogo nel decimo capitolo del romanzo, che racconta una delle fasi più difficili e dolorose della sua malattia mentale. Mentre la sua borsa di studio a New York volge al termine e deve decidere della sua vita, quale carriera intende perseguire, comprende che non riesce a scegliere nulla, non sa cosa sia meglio per lei e questo le provoca una crisi profondissima. Si sente distaccata e lontana da tutto, persino da quel contesto mondano della New York della moda al quale a un certo punto ha creduto di appartenere. Rifiuta di aderire a un «patto sociale» non scritto che vuole la sua rinuncia

---

23 *Ibidem.*

24 *Ibidem.*

a qualsiasi ambizione personale o al suo talento di scrittrice per diventare una moglie devota e una madre affettuosa. Ma al contempo le sembra impossibile essere tutto: moglie, madre, poetessa e scrittrice. Esther resta ferma al confine della vita e delle sue molteplici promesse, incapace di procedere oltre. In questo senso, il suo tentativo di leggere il *Wake*, e di compiere la (im)possibile scelta ermeneutica di assegnare un significato a ogni passo, a ogni pagina, appare come una grottesca rappresentazione della propria condizione esistenziale. In una scena che ricorda *Wuthering Heights*, quando in apertura del romanzo un Lockwood insonne cerca di decodificare le lettere incise sul davanzale, in preda a una sorta di allucinazione Esther si accorge che:

The letters grew barbs and rams' horns. I watched them separate, each from the other, and jiggle up and down in a silly way. Then they associated themselves in fantastic, untranslatable shapes, like Arabic or Chinese<sup>25</sup>.

Quelle lettere danno vita a delle forme misteriose e intraducibili, rivelano una frattura ontologica tra autore e lettore, che tanto Esther quanto Plath provano a risolvere, mentre sentono la necessità di prendere parte a un processo creativo che non è mai offerto come definitivo, se paradossalmente si attua nello spazio asintotico tra essere e non essere. Quelle lettere pulsanti evocano la nozione di codice ermeneutico che Barthes espone in *S/Z*<sup>26</sup>. Una volta che il codice ermeneutico è disvelato, il senso assegnato

---

25 *Ivi*, pp. 131-132.

26 Secondo Barthes il «codice ermeneutico» è uno dei cinque diversi tipi di elementi semiotici che si possono trovare in un testo. Più precisamente il codice ermeneutico si riferisce ad ogni aspetto del testo che solleva questioni nel lettore presentandosi come oscuro e inesplicito. Si veda *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973, 2007.

diventa irreversibile, il codice arresta il movimento: non sceglierlo significa rimanere per sempre nell'indecidibile, ostaggio del regno della possibilità, alle soglie dell'evento creativo.

Questo è il dilemma con cui si confrontano sia Esther che Plath. La lettura del *Wake* rende icasticamente visibile l'impasse creativo al quale entrambe giungono: «my writing, my desire to be many lives» – scrive Plath nel suo diario del 28 luglio 1950<sup>27</sup> – la frustrazione per l'impossibilità di vivere molte vite nello stesso tempo contrasta con la necessità di sceglierne una e viverla appieno. Questa condizione si collega anche all'argomento della tesi di Esther che, lo si è detto, coincide con quello di Plath, il doppio, l'idea cioè che la vita possa essere compresa soltanto come molteplice e plurale:

I can never read all the books I want; I can never be all the people I want and live all the lives I want. I can never train myself in all the skills I want. And why do I want? I want to live and feel all the shades, tones, and variations of mental and physical experience possible in my life. And I am horribly limited. [...] Perhaps you could trace my feeling back to my distaste at having to choose between alternatives. Perhaps that's why I want to be everyone - so no one can blame me for being I. So I won't have to take the responsibility for my own character development and philosophy<sup>28</sup>.

Considerazioni come questa ricorrono spesso nei diari e nelle lettere, sono alla base del suo processo creativo e della necessità di ritornare al proprio sé, di recuperare la

---

27 *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, Edited by KUKIL, cit., p. 22. Plath è ossessionata dall'idea di incarnare più vite, di vivere più vite nello stesso tempo: «millions of lives to assimilate before breakfast tomorrow» (p. 26).

28 *Ivi*, pp. 43-44.

propria singolarità senza abbandonare del tutto la molteplicità, insomma di diventare quello che Joyce nel *Wake* ha definito «twone» (I. 1.3.12)<sup>29</sup>. Questa frammentazione psicologica conduce Esther a un punto di rottura, le cui conseguenze sono quelle dell'ospedale psichiatrico e della terapia a base di elettroshock.

In questa fase della sua vita Esther non sa ancora se vuole diventare una scrittrice o una poetessa, come ammette nella sua prima conversazione con Jay Cee, la sua supervisora presso la rivista *Mademoiselle*. Alle domande di Jay Cee sul suo futuro, ella risponde che ha deciso di leggere Joyce e di concentrarsi su qualche elemento oscuro delle sue opere. Al punto in cui Esther è, studiare la complessità di Joyce (che vale a dire studiare Joyce *tout court*) sembra essere l'unica ancora di salvezza rispetto a una vita frivola e insignificante, come quella che il lavoro presso la rivista femminile le avrebbe potuto assicurare.

Ma quella complessità, tuttavia, non la salva, anzi a un certo punto la inghiotte; così in un momento di sconforto decide di buttar via la sua tesi («junk her thesis») e di scegliere qualcosa di più semplice, di meno complesso appunto, perseguendo la carriera dell'«ordinary English mayor»<sup>30</sup>. Perché questo cambio di corso di studi si possa compiere, Esther deve seguire un modulo di letteratura romantica, quindi studiare Coleridge e dunque in un certo senso tornare nuovamente a Joyce. È come se il testo apparentemente indecidibile con cui si sta confrontando – in particolare l'attacco del *Wake* – costituisca la materializzazione del suo dilemma autoriale e creativo, essere una scrittrice o una poetessa, come se su quella decisione si basasse l'integrità del suo essere tutto («twone»).

---

29 Si noti che all'orecchio di un lettore italiano «twone» suona come «tuon», «tuono», il che ci riporta alla voce del tuono citata da Esther e incorporata da Plath nel romanzo.

30 PLATH, *The Bell Jar*, cit., p. 132.

È in questa prospettiva che leggo l'ossessione di Esther per il tema del doppio, specialmente in relazione a Shem e Shaun. Altrove ho discusso la funzione dei gemelli e le loro molteplici forme di antagonismo nel *Wake* in termini di lateralizzazione cerebrale, per cui Shem e Shaun sarebbero riconducibili ai due emisferi cerebrali, capaci di eseguire funzioni diverse e spesso in conflitto tra loro<sup>31</sup>. Un analogo uso del doppio può essere ravvisato in *The Bell Jar*, nel quale i mutamenti nella psiche di Esther producono molteplici rappresentazioni di questo personaggio, in una schizofrenia narrativa che non si risolve nemmeno alla fine, quando restiamo con lei sulla soglia del possibile.

Questa spasmodica ricerca di sé, della propria voce direbbe Woolf, è anche suggerita dall'anaforico: «I am, I am, I am», o «Ich, Ich, Ich, Ich» – come un io che si frammenta in molteplici soggettività – che evoca continuamente sia nelle sue poesie che nei testi in prosa. Qui di nuovo si produce una sorta di eco joyciana, è infatti impossibile non pensare a Leopold Bloom quando a conclusione dell'episodio di Nausicaa, scrive nella sabbia «I [...] AM. A.»<sup>32</sup>.

Il problema che assilla Plath riguarda il modo attraverso il quale poter «trasfigurare» se stessa e descrivere l'atto creativo mentre questo avviene, e di nuovo le torna in mente Stephen, quando il 3 febbraio del 1958 annota:

how to present, vividly, the act of creation which takes place? I snort out onto white waiting fingers a greeny clot of snot, transparent eggwhite-set with a red

---

31 Cfr. ANNALISA VOLPONE, *[The] Buzz in His Braintree, the Tic of His Conscience: Consciousness, Language and the Brain in Finnegans Wake in Cognitive Joyce*, Edited by SYLVAIN BELLUC & VALÉRIE BÉNÉJAM, Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 229-249.

32 JO GILL, *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 84-85.

veinburst of blood, wipe it behind the bedpost head. No  
Stephen I<sup>33</sup>.

Plath cerca di comprendere come Joyce possa penetrare e rappresentare la vita in tutte le sue forme attraverso l'incanto e il discanto della parola; nello stesso tempo, già a livello di diario, la scrittura joyciana s'innesta nella sua, per un attimo Sylvia e Stephen si sovrappongono nell'immagine del «greeny cloth of snot» (che evoca l'episodio di Proteus in cui Stephen si mette le dita nel naso e poi le pulisce su una roccia, «He laid the dry snot picked from his nostril on a ledge of rock, carefully»<sup>34</sup>, ma anche lo «snot-green sea» in Telemachus<sup>35</sup>), per poi separarsi di nuovo «No Stephen I».

Trovo la scena finale di *The Bell Jar* cruciale circa le questioni che ho discusso in questo saggio. La necessità di Plath di scegliere tra uno e molteplice, tra Esther e Stephen, tra prosa e poesia ha a che fare con una domanda di realtà, con gli strumenti di cui lo scrittore si dovrebbe dotare per raccontare qualcosa che continuamente sfugge al fuoco della sua lente. Così alla fine del romanzo, quando Esther sta per oltrepassare la soglia al di qua della quale c'è la stanza con gli psichiatri che hanno esaminato le sue cartelle mediche per poter certificare una riconquistata sanità (integrità?) mentale, i passi che compie hanno una portata che non si può non definire ontologica. Oltre quella soglia c'è la libertà, la vita nel suo flusso incessante; quello che è in gioco non sono soltanto le condizioni psichiche di Esther, ma la possibilità di diventare una poetessa, di trasfigurare la realtà per comprenderne la sua essenza più profonda.

---

33 *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, Edited by KUKIL, cit., p. 321.

34 James Joyce, *Ulysses*. Gabler Edition, New York, Vintage, 1986, 3.500-01.

35 *Ivi*, 4.78.

Plath si congeda dal lettore con il dubbio che se Esther davvero riesce a compiere quel passo (e se lo fa ciò avviene fuori dal testo, in uno spazio altro) allora avrà una storia da raccontare con il linguaggio della ragione o, per citare Blake, con il linguaggio dell'inganno, che non può essere quello del poeta. Esther probabilmente resterà in vita, la scrittrice che vuole diventare vivrà, ma senza le parole della poetessa, che giunti a questo punto deve inevitabilmente morire.

Pausing, for a brief breath, on the threshold, I saw the silver-haired doctor who had told me about the rivers and the Pilgrims on my first day, and the pocked, cadaverous face of Miss Huey, and eyes I thought I had recognized over white masks. The eyes and the faces all turned themselves toward me, and guiding myself by them, as by a magical thread, I stepped into the room<sup>36</sup>.

Il 5 maggio 1958, Plath torna a commentare il *Wake*, questa volta in riferimento allo spettacolo teatrale di Denis Johnston:

the riverrun opening, the 'tell me of Anna Livia', the stone & the elm scene at the river with the washerwomen, the Mookse & the Cripes [sic], the Ondt and the Gracehoper. Some scenes did make me shiver, the words carried all the creak, too-loud records & cricked neck before them – but the rest of it was trying to catch the mumblety-peg jabber of cosmic doubleacrostic in the heart of a thunderstorm<sup>37</sup>.

L'attenzione alla musicalità della performance ancora una volta rivela il suo interesse e meraviglia per la lingua

---

36 PLATH, *The Bell Jar*, cit., p. 257.

37 *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, Edited by KUKIL, cit., p. 378.

di Joyce, che la coinvolge in primo luogo come poetessa. Forse Joyce è così imprescindibile per Plath perché è stato in grado di trovare il perfetto equilibrio tra realtà e immaginazione, tra banalità e sostanza, e soprattutto ha reso possibile poetare attraverso la prosa.

Nel terzo capitolo del terzo libro del romanzo Joyce ci pone di fronte al dilemma di un autore che si rapporta alla sua opera con le stesse possibilità di interazione e comprensione di un qualsiasi altro lettore. La scrittura che si materializza sotto i nostri occhi è il risultato di due azioni: la creazione di senso e la ricomposizione di quelle tracce di senso che il testo reca in sé e che ne rivelano la dimensione escatologica:

The prouts who will invent a writing there ultimately is the poeta, still more learned, who discovered the raiding there originally. That's the point of eschatology our book of kills reaches for now in soandso many counterpoint words<sup>38</sup>.

Come ha osservato Rabaté, commentando questo passo:

Proust and Father Mahony, alias Father Prout, the professionals and forgers of literature are fused in this poeta [...], a writer of masculine gender and feminine form who embodies the agency of a neutral poiesis. A poiesis creates a music of its own through these 'counterpoint words'<sup>39</sup>.

È significativo che la figura del poeta a cui Joyce assegna l'unico vero atto creativo (che è però già una

---

38 James Joyce, *Finnegans Wake*, London, Faber & Faber, 1939, 1975, p. 482.32, corsivi miei.

39 JEAN-MICHEL RABATÉ, *Joyce upon the Void: the Genesis of Doubt*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1991, p.112.

riscrittura) si avvicini all'androgino di Coleridge e anche, forse in maniera più articolata e dialogante, alla «androgynous mind» di Woolf. Certo è che nel superamento che Plath sembra auspicare tra poeta e scrittore vi è anche il superamento del genere, del conflitto tra maschile e femminile che ella mette in scena in poesie come *Pursuit*, in cui l'antagonismo con Ted Hughes si trasforma in una caccia spietata tra predatore e preda. Questa «neutral poiesis» in Plath equivale alla dimensione di *trance*, a quell'incanto che si genera quando cessa l'inseguimento tra predatore e preda, e la mente dell'uno si dissolve in quella dell'altra. E ancora le parole in contrappunto evocate da Rabaté ricordano il «discanto» che Plath riconosce nello stile di Joyce e che riprende in *The Bell Jar* nella notte insonne di Esther: il suono della sua lingua è una musica contrappuntistica che come il tuono in apertura del *Wake* si rinfrange contro la barriera delle lingue del mondo, e disperdendosi dà origine al flusso della scrittura che solo quando l'autore si fa poeta è possibile (ri)creare.

In «The Morning Song», il componimento che apre *Ariel*, Plath descrive così l'attività del poeta:

[...] And now you try  
Your handful of notes; The clear vowels rise like  
balloons<sup>40</sup>.

La poiesi è musica le cui note (musicali e/o verbali, non c'è differenza alcuna) danno forma alle vocali più limpide che come palloncini s'innalzano in cielo, diffondendo una melodia che supera il rumore del tuono e ferma il tempo nel suo incanto.

---

40 SYLVIA PLATH, «Morning Song», *Ariel*, London, Faber & Faber, 1965, p. 3.

## INDICE DEI NOMI\*

- Abadía Martín 164  
Adorno Theodor W. 47 e n, 106 e n, 183  
Agostino 31, 32n, 55  
Aldington Richard 177n  
Alfano Giancarlo 52n  
Allen Thomas 58n  
Alonso Dámaso 149, 153  
Amato Antonella 49n  
Arbasino Alberto 179  
Arcuri Carlo 19n  
Asor Rosa Alberto 22n  
Assman Dietrich 57n  
Attridge Derek 17n, 110n
- Baccarani Elisabetta 52n  
Bacon Francis 100, 101n  
Bain Alexander 23  
Ballesteros González Antonio 168n  
Baños Ruiz Sagrario 156n  
Banti Anna 99n  
Banville John 12, 129 e n  
Barbieri Giuseppe 51n  
Barilli Renato 22n, 34 e n, 177 e n

---

\* a cura di Francesco Lupatelli.

- Baroja Pío 167 e n  
Barral Carlos 159  
Barral Malcolm Otero 165n  
Barry Kevin 138, 139, 141, 142  
Bartezzaghi Stefano 37  
Barth John 102 e n  
Barthes Roland 77 e n, 78n, 75 e n, 261 e n  
Bassani Giorgio 58n, 76  
Bassetti Edoardo 99n  
Bathrick David 111n  
Battersby Eileen 166  
Battistini Andrea 83n, 98 e n  
Baudrillard Jean 18 e n  
Bowers Fredson 38n  
Becerra Carmen 156n  
Beckett Samuel 20, 131n, 162, 166, 167, 177n, 181, 182 e n, 183, 195  
Beer Gillian 35n  
Beja Morris 58n, 85n  
Belluc Sylvain 264n  
Belpoliti Marco 48n  
Bénéjam Valérie 264n  
Benjamin Walter 62 e n  
Bennett Arnold 85  
Benstock Bernard 113n  
Berardinelli Alfonso 172 e n  
Bergman Hjalmar 71 e n  
Bergson Henri 19, 23

Bernard Teulon-Nouailles 211n  
Bersani Mauro 51 e n  
Binswanger Ludwig 94 e n  
Blake William 266  
Blumenberg Hans 18 e n  
Bodei Remo 18n  
Boitani Piero 32n  
Bolaño Roberto 67  
Bolchi Elisa 107n  
Boldrini Lucia 29n  
Böll Heinrich 69, 77, 78  
Bonsanti Alessandro 59n  
Borges Jorge Luis 29, 31 e n, 147, 148n  
Borvitz Sieglinde 63n  
Bosinelli Bollettieri Rosa Maria 17n  
Bottiroli Giovanni 26 e n  
Bowie Malcolm 42n  
Bowker Gordon 217n, 218n  
Briganti Chiara 6 57n  
Broch Hermann 75 e n  
Brown Richard 42, 118n  
Brugnolo Stefano 44n  
Brunel Pierre 191n  
Bruno Giordano 26, 177  
Budgen Frank 65n, 109 e n, 117n, 124n  
Burns Anna 138, 139, 141, 142  
Burroughs William 20

Butor Michel 11, 77 e n, 169, 177, 178, 180n, 183 e n, 184 e n, 185 e n, 186 e n, 187, 188, 189 e n, 190 e n, 191 e n, 192 e n, 193 e n, 194 e n, 195 e n, 196 e n, 197 e n, 198 e n, 199 e n, 200 e n, 201n, 202n, 203 e n, 204, 205 e n, 206, 207n, 208 e n, 209, 211n, 212n, 213n, 214

Cabrera Guillermo 161

Cabrera Vicente 158

Cahill Susan 137, 138n

Čajkovskij Pëtr Il'ič 180, 185

Calabrese Omar 172 e n, 174n

Calle-Gruber Mireille 191n

Calvino Italo 59n, 76

Campbell Joseph 31n, 249, 256

Campione Francesco 170n

Canani Marco 85n

Cano José Luis 154 e n

Caputo Francesca 51n

Carpentier Martha 57n

Castle Gregory 46n

Cavalli Alessandro 25n

Cela Camilo José 157

Celati Gianni 52 e n

Chacel Rosa 153 e n

Charbonnier Georges 192n, 197n, 209n

Cinclair Gibson George 250n

Coetzee John M. 45 e n, 46 e n

Cohn Dorrit 63n

- Coleridge Samuel Taylor 263, 268  
Comparini Alberto 10, 57n  
Conner Marc C. 249n, 251n, 252  
Conrad Joseph 45  
Conte Amedeo G. 21n  
Cooley H. Charles 234n  
Cortázar Julio 147, 148n, 161  
Cossío Pablo p. 157  
Covington Elizabeth 57n  
Crater Theresa 105 e n  
Cunningham Michael 52, 78, 79, 106  
Curran Costantin 88  
Currie Mark 60 e n  
Cusano Niccolò 177
- D'Annunzio Gabriele 98  
Dalsgaard Hinger Z. 54n  
Davies John 205n  
De Cristofaro Francesco 52n  
de la Barrera José Luis Venegas Caro 155  
De Lauretis Teresa 103 e n, 104 e n  
De Lorenzis A. 19n  
De Luca Massimo 77  
De Rogatis Tiziana 49n  
de Toro Santos Antonio Raúl 149n, 152n, 153  
de Toro Santos Suso 164  
Deane Seamus 110n

- Debenedetti Giacomo 26  
 Dei Fabio 96n  
 del Valle-Inclán Ramón 149 e n, 150 e n  
 Deleuze Gilles 19 e n, 20, 37, 100, 101n  
 DeLillo Don 67, 73, 74n, 78, 79  
 Delmont Léon 202, 203, 207, 208  
 Desideri Laura 99n  
 Döblin Alfred 111n, 121  
 Donado Alfonso 148  
 Dos Passos John 121  
 Dubino Jeanne 107n  
 Duffy Jean 5 191n  
 Dujardin Édouard Émile 24, 63 e n, 64, 65n, 66, 67, 174  
 Dumbria Martiño 152  
 Dupuy Sullivan Françoise 213n  
 Durand Gilbert 30n  
 Duras Marguerite 77 e n
- Eco Umberto 15n, 16 e n, 17n, 20, 24n, 33, 35n, 89n, 99 e  
 n, 103n, 162, 176n, 186 e n  
 Egger Victor 23 e n, 24  
 Eino Mairioniemi Toimittanut 57n  
 Einstein Albert 21 e n, 26, 53, 173  
 Eliot T. S. 47, 48n, 118 n p. 48, 96 e n, 114n, 167, 173 e  
 n, 247  
 Ellmann Richard 27n, 58n, 65n, 67n, 116n, 117n, 167,  
 176n, 251n  
 Emanuelli Enrico 59n, 67n

- Ercolino Stefano 18n, 52 e n  
Eriksson Sonia 157  
Ernst Morris L. 248  
Escher Maurits Cornelis 26  
Esclasans i Folch Agustí 151  
Espejo-Saavedra Santa Engracia Luis A. 159n
- Farronato Cristina 17n  
Felski Rita 60n  
Fernández Vicente Olga 167n  
Fernández-Sánchez José Francisco 165  
Ficara Giorgio 48 e n  
Ficino Marsilio 34 e n  
Fielding Joseph 173, 174  
Fisher Philip 112n, 124 e n  
Flaubert Gustave 173, 218  
Fogarty Anne 59n  
Ford Madox Ford 55, 56n  
Forest Philippe 46 e n  
Foster Russell 68 e n  
Foucault Michel 178 e n  
Frankel Margherita 180n  
Franzen Jonathan 52  
Frazer James George 96 e n, 97  
Fredrickson Barbara L. 228n, 230n  
Freud Sigmund 21, 22n, 41, 42 e n, 238n  
Fry Roger 104 e n

- Frye Northrop 181 e n, 186  
 Fuentes Carlos 161  
 Fusini Nadia 86n, 107n
- Gabler Hans Walter 39n, 66n, 265n  
 Gadda Carlo Emilio 48, 50 e n, 51 e n, 71n, 179  
 Galsworthy John 85  
 Garavini Fausta 99n  
 García Hortelano Juan 159, 160 e n  
 García Tortosa Francisco 149n  
 Gardiner Michael 60n, 61  
 Garriga Vela José Antonio 165n  
 Geffer Wondrich Roberta 133 e n  
 Genette Gérard 111n  
 Gentile Emilio 92n  
 Gentili Alessandro 22n  
 Geyh Paula E. 110n  
 Gibian George 257  
 Gifford Don 24n  
 Gilbert Stuart 58n, 67n, 88n, 249  
 Gill Jo 264n  
 Gillespie Michael Patrick 20n  
 Gimferrer Pedro 160  
 Giuliani Alfredo 177  
 Giuliano l'Apostata 208  
 Gleick James 20n, 21n  
 Goethe Johann Wolfgang 47, 49n, 131

- Goffman Ervin 230 e n  
Gold John R. 140n  
Goldring Douglas 148  
Goring Paul 104n  
Gorley James 255n  
Goytisoló Juan 160, 161 e n  
Goytisoló Luis 163 e n, 168  
Gozzi Francesco 88n, 102n  
Grass Günter 50n  
Grimm Reinhold 180 e n, 183 e n  
Guattari Felix 19 e n, 20, 37  
Guelbenzu José María 160 e n  
Guidorizzi Giulio 30n, 31n  
Gullón Ricardo 158  
Gumbrecht Hans Ulrich 56 e n, 75n
- Hamilton J.C. 201n  
Harding Desmond 111n, 113n, 115n, 125n  
Harmon Maurice 85n  
Hart Clive 116n, 117n, 120n, 121n, 124n, 125n, 176n  
Hayles N. Katherine 20n  
Hayman David 116n, 257  
Heaney Seamus 131, 132 e n, 133 e n, 144  
Heffernan James A. W. 85n  
Hegglund Jon 37n, 113n  
Heidegger Martin 55, 73n  
Heilmann Luigi 52

Henke Suzette 85 e n  
Herman Luc 54n  
Herring Phillip 85n  
Highmore Ben 60n, 61  
Hildesheimer Wolfgang 67n  
Hirsch Marianne 192 e n  
Hogarth William 35n  
Hughes Ted 248, 255n, 268  
Hugo Victor 64 e n, 65, 73, 76  
Hutcheon Linda 179n  
Huysen Andreas 111n

Ibsen Henrik 150, 167  
Iribarren Teresa 151  
Isella Dante 50n, 51, 71  
Izzo Carlo 52

Jackson Kevin 62n  
James William 23  
Jameson Fredric 73 e n, 74, 92 e n, 93 e n, 94  
Jameson Storm 75  
Janssen Diederik F. 238n  
Jedlowski Paolo 122n, 123n  
Jeep Johannes 42  
Jiménez Juan Ramón 154-156  
Jolas Eugène 36n  
Jousse Marcel 24 e n, 25n

- Joyce Stanislaus 88, 89n  
Juaristi Jon 164 e n, 165  
Jullien Dominique 197n, 198n, 208  
Jung Carl Gustav 31n
- Kafka Franz 7, 45, 46, 178, 179, 183, 184, 247  
Kain Richard Morgan 249  
Kearns Gerry 113n, 119n  
Kellman Steven 57n, 73n  
Kermode Frank 48n, 79 e n, 114n, 173n  
Kern Stephen 63 e n, 81n  
Kezan Erik 53n, 54  
Kiberd Declan 66n  
Kreitzman Leon 68 e n  
Kuberski Philip 15 e n  
Kubinyi Laura 195n  
Kukil Karen V. 245n, 249n, 251n, 257n, 262n, 265n, 266n
- La Capria Raffaele 57n, 59n, 76, 77  
Lago Eduardo 165n  
Lang Fritz 139n  
Larbaud Valéry 24, 65  
Lavagetto Mario 22 e n, 42n  
Lavin Irving 94n  
Lawrence D. H. 247  
Laws Christopher 219n  
Lázaro Alberto 148n, 154n, 161n

- Lee Bartky Sandra 228, 229n  
Leghissa Giovanni 96n  
Lenin Vladimir 53  
Lernout Geert 58n, 148n  
Lessing Doris 20  
Levenson Michael 62n  
Levi Primo 48 e n  
Levin Harry 13n, 249  
Liddel Henry George 16n  
Limentani Edgardo 77  
Llona Victor 175n  
Lockhart Ross 74n  
Lorenz Edward 21 e n,  
Lowry Malcolm 75  
Lukács György 47, 93n  
Luperini Romano 43, 44n  
Lyotard Jean-François 32 e n, 103
- M. Casey Brenna 135  
Mackey Peter Francis 20 e n, 36n  
Maimonide Mosé 208  
Mallafre Joaquím 151  
Manera Enrico 96n  
Mann Thomas 59, 66 e n, 100  
Mansfield Katherine 86 e n  
Manzoni Alessandro 48  
Marchetti Leo 121n, 124n

- Marcos Giralt Torrente 165n  
Marenco Franco 17n  
Marengo Vaglio Carla 17n, 24n, 25n, 27n, 36n, 37, 39n,  
47n, 51n  
Marichalar Antonio 148  
Marquez Gabriel Garcia 76  
Martens Lorna 196n  
Martignoni Clelia 71n  
Martin Meisel 20n, 29n,  
Martín-Santos Luis 158 e n, 159-161, 168  
Martineau Artis 74n  
Martínez Menchén Antonio 159 e n  
Martínez Sariego Mónica María 163n  
Masoliver Ródenas Juan Antonio 163n  
Massin Jean 64n  
Matzerath Oskar 50  
Mazzoni Guido 91, 92n  
McBride Eimear 138, 139, 140, 142  
McCabe Colin 137  
McCormack Mike 138, 140, 142  
McCourt John 235n, 236  
McCrea Barry 130, 131n  
McEwan Ian 78, 106 e n  
McHale Brian 52n, 63  
McLain Evelyn 26n, 39n, 44n  
McWilliams Dean 199n  
Meisel Martin 20n, 29n, 35n  
Melchior Claus 39n

- Melchiori Giorgio 27n, 36n, 39n, 118n, 172 e n, 173, 174, 177 e n
- Melville Herman 67
- Ménaché Michel 189n
- Menchén Martínez 159 e n
- Mendiola Alvaro 160
- Mendoza Claudio 163
- Meneghello Luigi 51 e n
- Menéndez Otero Carlos 167n
- Menetti Elisabetta 52n
- Mercator Gerardus 26
- Michael Ugarte 161 e n
- Miconi Andrea 52n
- Millàs-Raurell Josep 150, 151
- Monge Emiliano 165
- Montale Eugenio 15 e n, 47 e n, 49n
- Morales Ladrón Marisol 148n, 149n, 155, 157, 159, 163, 164 e n
- Morales Lomas Francisco 159n
- Moresco Antonio 48, 49n
- Moretti Franco 18n, 24n, 37n, 52n, 112n, 118 e n, 125n
- Morisi Ève 64n
- Morto da Feltre 170
- Mosse George L. 94n
- Most Glenn 30n
- Mullin Katherine 235n, 239 e n, 240
- Mulvey Laura 233
- Musatti Cesare 22n

Musil Robert 7, 23 e n, 34n

Nabokov Vladimir 37, 38 e n, 217 e n, 218 e n, 219n, 220  
e n, 227n, 231, 240, 241 e n

Nietzsche Friederich 19, 20n, 98

Norris David 85n

Novillo-Corvalán Patricia 148n

Núñez Alonso Alejandro 157

Orlando Francesco 22 e n

Orlando Liliana 71n

Ortega y Gasset José 148

Orwell George 139n

Otero Pedrayo Ramón 152, 153n

Palley Julián 158

Pasolini Pier Paolo 179

Paulino José 156n

Penrose Roger 33n

Perec Georges 70 e n

Pérez de Ayala Ramón 167, 168 e n

Perutz Leo 71

Petrucchi Lucio 25n

Petruciani Stefano 47n

Phillips Siobhan 61

Pike Burton 110n

Pinder Wilhelm 100 e n

Pinget Robert 77

Pinotti Giorgio 50n

Plath Sylvia 245 e n, 246, 247 e n, 248, 249 e n, 250, 251n,  
252, 253, 255 e n, 256, 257 e n, 258n, 259, 261, 262 e n,  
263n, 264 e n, 265 e n, 266 e n, 267, 268 e n

Platone 34n, 41

Poincaré Henri 21 e n, 29

Ponzi Mario 63n

Pound Ezra 251 e n

Proust Marcel 22 e n, 23, 29n, 34n, 42n, 59n, 99, 131, 167,  
178, 218, 247, 267

Pynchon Thomas 53 e n, 54 e n

Queneau Raymond 161

Rabaté Jean-Michel 29 e n, 62n, 267 e n, 268

Raimondi Ezio 174n

Randall Bryony 23n, 57n, 61 e n, 62n, 66 e n

Rathé Alice 170n, 173n

Rauty Raffaele 121n

Read Forrest 251n

Reigosa Carlos G. 156n

Ricci Corrado 169n

Rice Thomas Jackson 20 e n, 21n, 35 e n

Richardson Jonathan 35n

Ricœur Paul 59 e n, 60 e n, 66

Ríos Julian 163

Risco Vicente 152, 168

Risley William R. 149

- Risso Erminio 15n, 52n  
Rivas Manuel 164  
Robatto Matilde 161  
Robbe-Grillet Alain 20, 77 e n, 78, 177, 178, 184 e n, 185  
Roberts John 60n, 61  
Roberts T. 228 e n, 229, 230n, 231  
Robinson Henry Morton 249n, 256  
Rodondi Raffaella 50n  
Rooney Sally 134 e n, 135 e n, 136, 137  
Roscioni Gian Carlo 50 e n, 51 e n  
Rubenstein Micheal 120 e n  
Rulfo Juan 147, 148n  
Russell Bertrand 29, 68 e n
- Salas Subirat José 154  
Sanguineti Edoardo 16 e n, 51, 52 e n, 169, 177, 178, 179  
e n, 180n, 181 e n, 182 e n, 183, 185, 188  
Santschi Madeleine 191n  
Saracino Alessandra 139n  
Sarraute Nathalie 77  
Scheffel Michael 58n  
Scherpe Klause 111n  
Schnier Hans 69  
Schweppenhäuse Hermann 62n  
Scott Robert 16n  
Seagel Don 185  
Seidman Robert 64n  
Seltzer Alvin J. 20n

- Senn Fritz 130 e n  
Sheringham Michael 60n, 61  
Sherry Vincent 62n  
Simmel Georg 25n, 122 e n  
Simon Claude 177  
Skimao Christian 211n  
Sol Rodríguez Josep 151  
Soler Antonio 165n  
Soler Jordi 165n  
Solzhenitsyn Alexander 76  
Spain John 167n  
Steppe Wolfhard 39n  
Sterne Laurence 36 e n, 63 e n, 173, 174  
Stevenson Randall 23n  
Stevenson Robert Luis 218  
Strong L.A. G. 249  
Struebig Patricia 202n  
Stuart Gilbert 58n, 66n, 88n, 249n  
Sullam Sara 85n  
Svevo Italo 22 e n, 45  
Swartzlander Susan 53n  
Sweelinck Jans Pieter 42  
Swinerton Frank 67n  
Szczepanik Lidia 30n, 33n  
  
Tamás Péter 241n  
Taroni Paolo 58n, 73n

- Terrinoni Enrico 18n, 30n  
Thiher Allen 29n  
Thomas Dylan 183  
Tiedemann Rolf 62n  
Tindall W. Y. 249  
Tirinzani De Medici Carlo 100n  
Tolstoj Lev 67  
Tommaso d'Aquino 33  
Tonelli Guido 31n  
Toracca Tiziano 71n  
Tordella Piera G. 35n  
Torrente Ballester Gonzalo 156 e n, 157, 165  
Tortora Massimiliano 25n, 34n, 71n, 76n, 102n, 235n  
Tortosa Francisco García 149n  
Troncoso Durán Dolores 160 e n  
Trotsky Leon 53  
Turnaturi Gabriella 109n  
Tusquets Esther 162, 163n, 168
- Umbral Francisco 160
- Valverde José María 162  
Van Boheemen Christine 17n  
Van Mierlo Wim 57n, 148n  
Varchi Benedetto 170  
Vargas Llosa Mario 161  
Vasari Giorgio 169 e n, 170 e n, 171, 173

- Vercellone Federico 18n, 32n  
 Vico Giambattista 155  
 Vila-Matas Enrique 165 e n, 166 e n, 168  
 Virgilio 75  
 Volpone Annalisa 25n, 33n, 46n, 49n, 71n, 102n, 217n,  
 235n, 264n  
 von Herrmann Friedrich-Wilhelm 73n
- Wagner-Martin Linda 245n  
 Wall William 138, 143, 144 e n  
 Wawrzycka Jolanta 58n  
 Weixler Antonius 58n  
 Wells H. G. 85  
 Wenaus Andrew 17n  
 Weningen Robert 58n  
 Werner Lukas 58n  
 White Hayden 93 e n  
 White Michael 184n  
 Williams Raymond 119 e n  
 Wirth Louis 121n, 124 e n  
 Witt Susan 198, 199n  
 Wittgenstein Ludwig 21 e n  
 Wolf Christa 72  
 Woolf Virginia 22n, 34n, 59, 61, 75 e n, 79, 82 e n, 84 e n,  
 85 e n, 86 e n, 87, 89, 98, 100, 101, 103-106, 107n, 121,  
 162, 167, 245, 247, 264, 268  
 Woolsey John M. 248

Yared Aida 28n

Yeats William Butler 81 e n, 83, 87 e n, 167, 251

Yourcenar Marguerite 75

Zahareas Anthony 149 e n

Zampa Giorgio 15n, 47n

Zapico Alfonso 166, 167 e n, 168

Zatti Sergio 17 e n

Zavaleta Carlos Eduardo 148n

Zola Emile 91 e n

Riflettere sulla “funzione Joyce” nel romanzo occidentale significa riflettere sul romanzo *tout court*. Joyce è al contempo un punto di arrivo e di partenza, uno snodo imprescindibile con cui è necessario fare i conti che lo si voglia o meno. Con Joyce, cioè, non cambia irreversibilmente solo il romanzo, ma anche il modo in cui l’esperienza umana può essere rappresentata e quindi narrata. Nell’osservare il fenomeno attraverso alcune letterature nazionali (francese, spagnola, irlandese e americana) e nel tentare di isolare l’intorno teorico-formale di questa “funzione”, i saggi qui raccolti rendono testimonianza di come gli scrittori “post-Joyce” si siano misurati con questa eredità talvolta percepita come impossibile, altre volte come stimolante, spesso come castrante, ma anche, sorprendentemente, come liberatoria. Questa molteplicità di prospettive, che non ambisce certo a “risolvere” la funzione, invita a riflettere sulla portata epocale della trasformazione/rigenerazione operata da Joyce nella narrativa occidentale.

**Massimiliano Tortora** insegna Letteratura Italiana Contemporanea alla Sapienza di Roma. Si è occupato di modernismo italiano sia nella sua complessità (*Il modernismo italiano*, 2018), sia con attenzione ad alcuni singoli autori (Svevo, Montale, Tozzi, Ungaretti). È direttore responsabile di «Allegoria» e condirettore de «L’Ellisse. Studi storici di letteratura Italiana».

**Annalisa Volpone** insegna Letteratura Inglese all’Università degli Studi di Perugia. Ha pubblicato diffusamente sul modernismo (*Il romanzo modernista europeo*, 2019), con particolare attenzione a Joyce, a cui ha dedicato diversi contributi anche monografici. Si occupa di rapporti tra letteratura e scienza (in particolare nelle opere di William Blake) e di postumano (M. Shelley, K. Ishiguro, J. Winterson).

In copertina: Wassily Kandinsky, *Sky Blue* (1940), via Wikimedia Commons.

www.ledizioni.it

