Lo stupore della “presenza”: l’io dipendente in“Ulysses” e “Lady Chatterley’s Lover”.

Un breve viaggio alla cerca delle origini "religiose"del personaggio

Cristina Longobardi

Indice

p. 3 Cap. I: *L'Odissea dei tempi moderni: il capolavoro di James Joyce.*

p. 9 Cap. II: *Le peregrinazioni del moderno Ulisse nella città di Dublino: Leopold Bloom e Stephen Dedalus a confronto.*

p. 17 Cap. III: *Ulysses: i temi ed i linguaggi*.

p. 38 Cap. IV: *Il mongolo interiore: strumento di scoperta della coscienza..*

p. 50 Cap. V: *Molly Bloom prigioniera della libertà. L'archetipo femminile della tenacia.*

p. 55 Cap. VI: *J. Joyce e H. D. Lawrence a confronto: scoprire un alter ego nella diversità del mondo.*

p. 70 Cap. VII: *"Ulysses" by James Joyce.*

p. 76 Bibliografia

“ E’ l’epopea di due razze (Israele- Irlanda) e nel medesimo tempo il ciclo del corpo umano ed anche la storiella di una giornata (vita). La figura dell’Ulisse mi ha sempre affascinato sin da ragazzo. Cominciai a scrivere una novella per Dubliners 15 anni fa ma smisi. E’ una specie di enciclopedia, anche. La mia intenzione è di rendere il mito sub specie temporis nostri; non soltanto ma permettendo che ogni avventura (cioè ogni ora, ogni organo, ogni arto connessi e immedesimati nello schema somatico del tutto) condizionasse anzi creasse la propria tecnica. Ogni avventura è per così dire una persona benché composta di persone- come favella l’Aquinate degli angelici eserciti.”

CAPITOLO I

L'Odissea dei tempi moderni: il capolavoro di James Joyce.

Ulysses è un punto d'arrivo non solo nell'attività creativa di Joyce, ma nell'evoluzione della letteratura occidentale. Al pari del *Waste Land* di Eliot, pubblicato nello stesso anno 1922, e più ancora della *Recherche* proustiana, segna la consumazione definitiva dell'esperienza decadente e simbolista, e perciò anche di quella romantica e post- romantica, sfociata nel decadentismo. Decadentismo e simbolismo avevano messo in crisi la forma letteraria più caratterizzante della tradizione inglese nei due secoli precedenti: il romanzo, con la sua fondamentale istanza realistica sia sul piano figurativo che su quello psicologico. Proprio il romanzo fu per Joyce lo strumento che gli permise di costruire la storia del presente cogliendone, come sottolinea la studiosa Carla Marengo Vaglio, la densità significativa, lo spirito, la voce. L' Occidente e la sua cultura, le forme di conoscenza che aveva promosso e promuoveva furono per Joyce sintetizzate in *Ulysses* .
La personale considerazione e spiegazione che James Joyce dà del proprio lavoro pone chiaramente in evidenza il fatto che il testo è "summa, enciclopedica, sincronia perenne di forme e di stili" che non ha pretese, inoltre, di totalità ed organicità; esso propone perciò con la propria artificialità e carattere intricato non solo lo sforzo nel compierlo ma anche quel viaggio d'esplorazione del reale che implicitamente vuole essere. Successive definizioni, contemporaneamente dettagliate e sintetiche, sono quelle che Joyce forniva all'amico Frank Budget nel 1918, data che segna la stesura di appena un quarto del suo libro; si tratta di definizioni secondo le quali l'*Ulysses* sarebbe "un'Odissea moderna" e "l'epica del corpo umano" .
La prima definizione intende porre in evidenza la particolare dimensione eroicomica del romanzo, quella dimensione di cui Joyce si serve perché gli consente di contenere la tendenza all'evasione metafisica (propria della corrente simbolista) e di ricondurre la forma

espressiva in un ambito esclusivamente umano. In questo modo Joyce concilia nel suo capolavoro l'antinomia fondamentale tra realismo e simbolismo, un'antinomia che comprometteva l'esistenza stessa del genere "romanzo" verso la fine dell'Ottocento[9].
È opinione pressoché condivisa tra gli studiosi che la seconda definizione chiarisce in toto il significato dell'opera.
L'autorevole studio di Giorgio Melchiori, infatti, non nega che tale precisazione sia la più significativa e rivela che:
"In quanto epica del corpo umano, *Ulysses* si propone come *summa* di tutta l'esperienza fisica dell'uomo e negazione di quella metafisica. Joyce, educato alla scuola di San Tommaso d'Aquino, contrappone deliberatamente alla *Summa Theologica* del Padre della Chiesa la sua *Summa Anthropologica*".
L' interpretazione che questo autorevole studio ci suggerisce deve essere inoltre adoperata come una potenziale chiave di lettura di quella famosa lettera descrittiva essenziale fornita da Joyce a Carlo Linati, la stessa con cui si apre la corrente analisi dell'*Ulysses*: è indispensabile, pertanto, pensare alle "schiere angeliche di San Tommaso" come città di Dublino, a sua volta, mimetizza l'universo intero e la gente che la popola è l'*everyman*, Ognuno.
Nella lettera a Linati troviamo un'importante indicazione temporale, ovvero quella prima volta in cui Joyce ebbe l'idea di *Ulysses:* si legge che egli l'aveva concepita quindici anni prima, durante il suo breve soggiorno a Roma nel settembre 1906, dove fu impiegato in una banca austriaca della capitale.
A Roma solo un anno più tardi avrebbe stretto una forte amicizia con Italo Svevo e benché secondo alcuni questo fu il periodo più improduttivo per Joyce, proprio a Roma concepì i suoi scritti migliori: *Ulysses*, il dramma *Exiles* ed il racconto *The Dead* incluso in *Dubliners*,

che è fra le più alte espressioni della novellistica del Novecento.
Il suo interesse maggiore durante il soggiorno romano era rivolto alla politica italiana, la quale gli aveva aperto una prospettiva totalmente diversa sulla concezione della stessa rispetto a quella che aveva quando cittadino di Dublino. Andava maturando in quegli anni una sempre maggiore consapevolezza del suo essere esule e tale consapevolezza lo impegnò a scrivere la sua storia mimetizzata dietro i nomi di Stephen Dedalus, protagonista sia di *Stephen Hero* sia dell'*Ulysses* e Leopold Bloom "mitico" protagonista dell'*Ulysses*.
All'epoca del soggiorno romano, Joyce pensò ad *Ulysses* come una novella da aggiungere alle altre quattordici che aveva già scritto e pubblicato come raccolta dal titolo *Dubliners*; nel frattempo "la pubblicazione della stessa incontrava però le obiezioni dell'editore londinese Grant Richards, sollevate a causa di un impegno politico e morale troppo vivido e fervente espresso in quei racconti, che poteva renderli invisi sia alla censura britannica, sia agli stessi Irlandesi tanto realisticamente in essi ritratti".
pareva essere il centro della paralisi", provocata dalle sovrastrutture che rendevano impossibile il manifestarsi della vita autentica della persona umana.
Fu proprio la volontà di sottrarsi a tale paralisi che nel 1904 spinse lo scrittore a scegliere l'esilio volontario; trasferitosi a Roma comincia una nuova vita e lì una crescente consapevolezza della sua condizione di esule e cittadino di una terra straniera lo porta a creare un vero e proprio diario in cui dà vita ad uno studio rigoroso ed analitico dell'individuo, una vera e propria indagine antropologica, sempre più accurata, in *Ulysses*.

CAPITOLO II

Le peregrinazioni del moderno Ulisse nella città di Dublino: Leopold Bloom e Stephen Dedalus a confronto

La composizione dell'*Ulysses* assorbì Joyce dal 1914 fino al 1922, anno della sua pubblicazione. Nel romanzo sviluppò un frammento autobiografico che sarebbe dovuto comparire in *Dedalus*. L'opera avrebbe dovuto essere un'ideale continuazione del romanzo precedente, che racconta la ribellione di un giovane dublinese nell'ambiente oppressivo della città e la scelta libertaria di cercare se stesso nell'attività letteraria. Stephen, il protagonista, non è l'eroe che vuol cambiare il mondo, ma piuttosto l'artista che trova la propria vocazione ed in essa traduce la propria concezione della vita. Quello del *Dedalus* è un itinerario che porta dall'*indistinzione* dell'adolescenza – con una vaga mescolanza di sensazioni – alla conquista di una precisa identità e l'accentuazione del flusso di coscienza, agli esiti sperimentali successivi dell'*Ulysses*.

L'*Ulysses* divenne ben presto un universo narrativo autonomo, ricco di richiami e di simmetrie con l'insieme della produzione dello scrittore. Indirettamente legato anche al dramma *Exiles*, dove si tratta il motivo della crisi di coppia, l'*Ulysses* presenta una vicenda che si svolge nell'arco temporale di una sola giornata e ripropone le gesta di tre personaggi posti in parallelo con le tre figure dell'*Odissea*: Ulisse, Telemaco e Penelope (nel romanzo rispettivamente Leopold Bloom, Stephen Dedalus, Molly Bloom). Questa sorta di peregrinazione dell'uomo contemporaneo ha come sfondo una Dublino grigia, squallida in cui gli uomini consumano la loro impotenza e le loro frustrazioni.

Leopold Bloom non è un viaggiatore solitario come Ulisse, ma vive in una grande città, ha una famiglia e delle relazioni sociali. L'analisi della sua giornata s'intreccia automaticamente con quella delle numerose persone con cui viene a contatto, dai familiari (la moglie Molly e il figlio Stephen) al folto gruppo di amici, conoscenti e colleghi,

incontrati durante il vagabondaggio attraverso Dublino, ossatura narrativa del libro. Il romanzo ha una dimensione corale e che la trama apparentemente lineare nasconde un'estrema densità di contenuti ed una ricchissima pluralità di voci; ma il complesso intreccio del libro appare ancora più evidente se si considera che Joyce ha voluto rendere conto non solo delle azioni, ma anche dei processi mentali più intimi e riposti di ciascun personaggio, cercando di offrire un quadro esauriente dei meccanismi psicologici che orientano la vita di un'intera comunità, le sue abitudini, la sua scala dei valori, i suoi gusti e comportamenti.

Attraverso la tecnica dello "stream of consciousness" lo scrittore ci mette in diretto contatto con le manifestazioni elementari del pensiero allo stato nascente, ossia ancor prima che la ragione sia intervenuta con il filtro della sua azione ordinatrice ed organizzatrice. Il risultato è sconvolgente per l'intensità dell'impatto emotivo e la forza dell'analisi.

L'*Ulysses* è un testo la cui struttura narrativa è particolarmente complessa e difficile da riassumere. Edmund Wilson ne ha fatto una sintesi in poche pagine, giudicata ormai un classico della letteratura moderna. L'opera di Joyce è ritenuta, in ogni modo, molto simile sia per forma che per contenuto all'*Odissea* classica, come si evince dalla seguente tabella:

- Stephen Dedalus, in cerca di suo padre, corrisponde al Telemaco omerico;
- Buck Mulligan è l'amico con il quale vive Stephen, in cui si riconosce il personaggio Antinoo dell'*Odissea* classica;
- Leopold Bloom agente di commercio dublinese, ovvero Ulisse, ebreo, si sente ancora uno straniero tra gli irlandesi. Sposato da sedici anni con una donna infedele (Molly) è l'Ulisse senza Telemaco, separato dalla sua Penelope;

- Molly Bloom, infine, evoca il personaggio omerico di Penelope.

  Corrispondenza tra l'Odissea omerica e l'Odissea di Joyce:

  ODISSEA ULYSSES TEMPO

  1. TELEMACHIA

  Telemaco La Torre 8:00

  Nestore La Scuola 10:00

  Proteo La Spiaggia 11:00

  2. ODISSEA

  Isola di Ogigia

  (Calipso)

  Isola dei Feaci

  In analessi:

  Lotofagi La Colazione 8:00

  Isola delle Capre Il Bagno 10:00

  Terra di Ciclopi Il Funerale 11:00

  Isola Eolia Il Giornale 12:00

  Lestrigoni (antropofagi) Il Pranzo 13:00

  Circe La Biblioteca 14:00

  Terre dei Cimmèri Le Strade 15:00

  Ade (Tiresia) La Mescita 16:00

  Isola delle Sirene La Taverna 17:00

  Scilla e Cariddi Le Rocce 20:00

  Isola di Ogigia (Calipso) L'Ospedale 22:00

  Isola dei Feaci Il Bordello 24:00

3. IL RITORNO

Eumeo Il Rifugio 1:00

Itaca La Casa 2.00

Penelope Il Letto -

L'*Odissea* eroicomica ridimensiona tempo e spazio: le peregrinazioni di Ulisse in mari e terre lontani divengono i movimenti di Bloom per le strade e nei bar di Dublino dalle otto del mattino alle ore piccole in un'unica giornata.

Bloom è l'uomo medio, sensuale, positivo ed inefficiente, curioso di nuove esperienze ma timido e cauto, alla ricerca di concretezze scientifiche e di rapporti umani che, le une e gli altri, non gli riesce di trovare. Stephen è l'idealista alla ricerca di valori spirituali, che si ribella alla quotidianità dell'esistenza nel tentativo di trovare una sua coerenza intellettuale.

Mentre Bloom, ebreo e non credente o praticante, nasce già nella condizione di esule, Stephen fa di tale condizione una scelta deliberata: egli ha in comune con Bloom la stessa inefficienza ed incapacità di realizzare le aspirazioni più sentite. L'uno e l'altro rimangono nella condizione di ricerca e sono, quindi, personaggi complementari. Sul piano narrativo questa complementarietà si manifesta nel fatto che Bloom ha perduto l'unico suo figlio naturale, morto nell'infanzia, e la sua aspirazione è quella di trovare un nuovo figlio.

Stephen a sua volta ha rifiutato il suo padre naturale e la sua stessa aspirazione, nonché sua ricerca, è quella di una figura che prenda il suo posto.

Leopold Bloom che Stephen Dedalus sono entrambe proiezioni di

Joyce in due età diverse.
La terza protagonista, la moglie infedele di Leopold, è intesa a riassumere nel suo monologo finale tutte le donne che compaiono nel libro e le loro controparti mitiche: ella è non solo Penelope, ama anche la ninfa Calipso (quarto episodio) e si riflette in Nautica- Gerty McDowell (tredicesimo episodio) e in Circe- Bella Cohen (quindicesimo episodio).
Molly è l'essenza della natura femminile, espressione della fisicità più assoluta e dell'accettazione non passiva della condizione umana.

CAPITOLO III
Ulysses: i temi ed i linguaggi

James Joyce indaga le implicazioni dello smarrimento dei valori comuni. L'atteggiamento dello scrittore di fronte a questo problema venne influenzato dalla sua adesione giovanile alla concezione *fin- desiècle* dell'alienazione artistica. Per Joyce l'artista doveva restare al di fuori della società "normale" e delle sue convenzioni, e questo non solo perché tale società e tali convenzioni, quali egli le aveva osservate a Dublino, rappresentavano una paralisi, ovvero un insieme di gesti vuoti e meccanici, ma anche perché l'artista, se voleva rappresentare obiettivamente la società, doveva staccarsi da essa. Per essere veramente obiettivo egli doveva adottare quella particolare *visione microcosmica* in virtù della quale Joyce riteneva di poter risolvere il problema del romanzo moderno. Infatti, anziché ricorrere a tecniche quasi poetiche per stabilire un contatto immediato ed intimo col lettore, egli si sforzò di trovare procedimenti narrativi che gli consentissero di presentare un limitato intervallo di tempo e di spazio come un microcosmo, come una riproduzione in scala ridotta di tutta la vita umana; ogni atteggiamento diveniva così possibile per lo scrittore, dipendendo dall'angolo visuale nel quale egli si poneva per osservare questo microcosmo; e la funzione dell'artista diveniva quella di rendere non il proprio punto di vista, ma di assumere tutti i possibili punti di vista e di fare della propria costruzione narrativa un enorme, polivalente, caleidoscopico universo di correlazioni verbali, un universo che, per così dire, presentasse tutto e tutt'altro.
Ulysses è l'opera di un artista esule che ricrea, con distacco ma con piena consapevolezza, la vita alla quale si è sottratto. Nella sua rappresentazione di una giornata a Dublino (il 16 giugno 1904), Joyce crea una superficie realistica così vivida e persuasiva, così ricca di colore e di movimento, da procurare di per se stessa un alto

godimento del lettore. Ma l'autentica vitalità del libro va colta in un piano molto più profondo. Joyce espande la narrazione in un microcosmo, trasfigurando le avventure di Leopold Bloom, sfortunato piazzista pubblicitario, di Stephen Dedalus – l'artista velleitario che conosciamo dapprima in *Portrait of the artist* – e di altri personaggi in una raffigurazione simbolica di tutta la storia e di tutta l'esperienza umana. Egli raggiunge questo risultato creando una vasta rete d'implicazioni attorno ad ogni significazione letterale, valendosi accortamente di allusioni, sottintesi e riferimenti alle arti, ricorrendo a soluzioni narrative, come la processione del viceré nel decimo episodio, che gli consentono di presentare simultaneamente lo svolgersi di più azioni contemporanee.

Il malconcio, antieroico Bloom diviene, nel ritratto che ne fa Joyce, un vero "eroe"; egli non è solo *l'homme moyen sensuel*, comprensivo, curioso, ma sempre maldestro, sempre profano, è anche l'Ulisse omerico, marito di Penelope e amante di Calipso, errabondo e pieno di nostalgie domestiche, guerriero intrepido e scaltro intrigante[32]. Bloom, ebreo irlandese che vive a Dublino ma non appartiene a Dublino, che è insieme un membro della comunità e un esule, personifica, nella sua umana curiosità, lo scienziato baconiano preoccupato di "sollevare la condizione umana"; al tempo stesso la cultura approssimativa e la vena di volgarità che affiora talvolta in lui ce lo prospettano come il tipo dell'uomo antiscientifico, facile preda di tutti i luoghi comuni popolari. Bloom è dunque un uomo completo, ora eroe e ora sciocco, e, rappresentando con implacabile integrità tutto ciò che avviene nella coscienza del personaggio nel corso di una giornata, Joyce non solo ce ne fornisce un ritratto completo, nel quale trova posto anche il passato, ma proietta anche un'unica figura infinite identità.

Per l'autore, infatti, tutti i punti di vista sono legittimi, e lo stesso individuo è un eroe o un imbecille a seconda dell'angolo visuale da cui lo si osserva.
Ulysses è dunque la commedia dell'identità multipla. Alla domanda "Che cosa è importante nell'esperienza umana?" lo scrittore sembra voler rispondere: "Tutto e niente. Dipende da come si osserva l'esperienza. Io, l'artista obiettivo e sciolto da ogni umano impegno, vi presenterò uno spaccato di vita tale che voi possiate veder concentrata tutta la storia umana in questa precisa costruzione narrativa".
È dunque corretto quanto la studiosa Carla Marengo Vaglio scrive a proposito di *Ulysses*, e cioè che "ciascuna delle diciotto avventure è dotata di un potere evocativo irraggiante che dipende dal suo amalgama intimo".
Secondo la studiosa ci ritroviamo dinnanzi a storie ciascuna delle quali presenta al proprio interno una precisa e singolare tecnica narrativa, ciascuna adatta e rilavora quello che è sostanzialmente lo stesso materiale narrativo secondo nuovi processi combinatori, con diversi strumenti tecnici per mettere a fuoco la propria linea espressiva, la propria tonalità musicale e coloristica.
Come è evidente dalla lettura dei vari schemi inviati agli amici, lo schema stesso diventa "testo" nel suo sforzo di adattarsi e rispecchiare il lavorio dei materiali. Il testo – prosegue la studiosa – si configura come camera d'echi permettendo che voci e suoni si prolunghino e si moltiplichino oltre la lettura, si richiamino e si implichino reciprocamente a distanza di pagine, secondo un principio di *parallasse* che al pari di un altro termine, *metempsicosi*, rappresenta e incarna procedure e percorsi del testo, tecniche dell'allusività e dell'elusione. Il passo in cui Bloom si interroga sul significato del termine *parallasse*, con la sua doppia valenza astronomica e ottica è lo

stesso in cui esprime apprezzamento per lo spirito con cui Molly ha deformato il termine *metempsicosi,* rendendolo con "*met him pike hoses*", offrendone quasi una nuova interpretazione:

> *"Timeball on the ballast office is down. Dunsink time.*
> *Facinating little book that is of sir Robert Ball's Parallax.*
> *I never exactly understood. There's a priest. Could ask him.*
> *Par it's Greek: parallel, parallax. Met him pike hoses she*
> *called it till I told her about the transmigration. O rocks! [...]*
> *She's right after all. Only big words for ordinary thinghs on*
> *account of the sound.*
> *She's not exactly witty[...] Still, I don't know. She used to*
> *say Ben Dollard had a base barreltone voice. He has legs*
> *like barrels and you'd think he was singing into a barrel. No*
> *w, isn't that wit? They used to call him big Ben. Not half as*
> *witty as calling him base barreltone [...] Powerful man he*
> *was at stowing away number one Bass. Barrel of Bass.*
> *See? It all works out".*

La parola si rivela essere un vero e proprio organismo dotato di vita autonoma.

L'arbitrarietà del segno, ci suggerisce ancora la studiosa Carla Marengo Vaglio, ovvero quella ribadita in *Ulysses* in connessione con la citazione shakespeariana da *Romeo and Juliet* "What's in a name?", è controbilanciata dalla forza del suo impianto nella storia, nella convenzione linguistica che oltre a fissarne la forma la rendono disponibile e circolante, perennemente ricombinabile.[40]

Nell'universo joyciano tutto è dotato di una voce propria, proprio come la stampatrice del giornale "Aeolus":

> *"Sllt. The nethermost deck of the first machine jogged forwa*
> *rds its flyboard with sllt the first batch of the cuirefolded*
> *papers. Sllt. Almost human the way it sllt to call attention.*
> *Doing its level best to seapk.*
> *That door too sllt creaking, asking to be shut. Everything*
> *speaks in its own way. Sllt".*

Lo stesso vale per il linguaggio del monologo sonnolento che costruisce una vera e propria litania di parole attraverso la coscienza di Bloom alla fine di "Ithaca":

> *"Sinbad the Sailor and Tinbad the Tailor and Jinbad and Whinbad the Whaler and Ninbad the Niler and Finbad the F ailer and Binba the Boiler and Pinbad the Pailer and Minbad the Mailerand Hinbad the Hailer and Rinbad the Ralier and Dindad the Kaiser and Vinbad the Quailer and Linbad the Yailer and Xinbad the Phthailer".*

È linguaggio anche quello che non è logicamente connesso e chiaramente articolato, quello che si esprime attraverso l'intensificazione onomatopeica e la ripetizione meccanica, quello che si tramuta in pura eco o balbettio: "*breath, unspeeched: ooeeehah: roar of cataractic planets, globed, blazing, roaring wayawayawayawayaway*". Il puro segno grafico diventa un personaggio attivo a tutti gli effetti, proprio come si lascia intendere il titolo del giornale scritto a caratteri cubitali in "Aeolus": "THE WEARER OF THE CROWN" che, se da una parte irrompe, come tutti i titoli dell'episodio, il flusso narrativo, dall'altra ne costituisce una sorta di anomalo prolungamento che trasforma la scritta sul furgone postale in personaggio autonomo, per arrivare al volantino appallottolato che annuncia "Elijah is coming" protagonista di un viaggio sulla Liffey verso il mare, e, ancora, al personaggio fantasma di Mackintosh che da puro nome e particolare descrittivo diventa, nel resoconto giornalistico del funerale di Dignam, personaggio e presenza a causa di un fraintendimento, mentre Bloom che realmente vi partecipa risulta essente per un errore di stampa che lo trasforma in "Boom". Presenza e assenza "sono inestricabilmente connesse così come la superficie e il simbolo, il significato e il non

significato nell'analisi che ne dà Robert Martin Adams."
Come sostiene Victor Bérard, autore di *Les Phoéniciens et l'Odyssés* (1920), testo che Joyce tenne in sommo conto, "i luoghi ricordano gli eventi". Joyce metterà a frutto questa osservazione facendone il principio costruttivo di tutto *Ulysses* e in particolare dell'episodio centrale "Wandering Rocks". Nelle sue diciotto sezioni il capitolo riproduce i diciotto capitoli del libro, mentre gli eventi che toccano i personaggi spettatori coinvolti nelle due traversate di Dublino ad opera di Padre Contee e del viceré conte di Dudley, sono rappresentati da frammenti narrativi isolati e giustapposti che rivelano e raccontano la vita della città saldando la memoria ufficiale e aneddotica privata, storia e leggenda, voce della città e voce dei suoi abitanti.
"In questo labirinto oggetti e luoghi si animano e si caricano di tratti umani, mentre gli uomini, riflessi e distorti nel grande caleidoscopio della città sono in pericolo di perdere la loro identità".
Perciò le "*dental windows*", le insegne dello studio dentistico di un certo Mr. Bloom sono per noi un puro effetto ottico poiché niente hanno a che fare con Bloom, mentre nella comica lista dei non- assenti al corteo si insinua appropriatamente la figura dell'assenza e della morte, "a *pedestrian in a brown mackintosh*". Coerentemente con la sua posizione e funzione l'episodio presenta come contigue e interscambiabili giustapposizioni e sovrapposizione, montaggio e smontaggio, iconicità e traduzione in discorso, frammentarietà e sinteticità, ricapitolazione e prolessi di motivi (come nel caso di "*bronze by gold*" che inizierà l'episodio successivo).
Il tema del mito è sicuramente quello che assume maggiore rilievo all'interno della composita opera di Joyce. Lo schema Linati aiuta, infatti, a porre in evidenza le numerose corrispondenze tra presente e

passato, tra fabula contemporanea di un impiegato di tipo irlandese, di origine ebraica, di sua moglie e di un giovane studente universitario e il mito classico, appunto, di cui è rivisitazione antieroica.
Altre corrispondenze ancora vengono messe in evidenza: tra i titoli, le ore del giorno, i colori, le persone, i simboli. Chiarissima è soprattutto la disposizione rigorosamente ternaria, generale e particolare, della struttura del romanzo, specie in rapporto alle due definizioni che l'autore stesso ne ha dato molto presto, già nel 1918, a Frank Budget, quando non aveva scritto più di un quarto del libro: «un'Odissea moderna» e «l'epica del corpo umano».
Nel novembre del 1921 Joyce avrebbe dato a Valéry Larbaud un altro schema, inglese questa volta, più semplice ed essenziale: questo è quello che circolerà in seguito, con qualche leggera modifica, in numerosissime copie e che verrà riprodotto nel 1930 da Stuart Gilbert.
Partendo dallo schema il romanzo è la rappresentazione di una concezione dialettica, ternaria e trinitaria, come ci suggerisce l'analisi proposta da Franca Ruggirei, la concezione appunto di un unico corpo umano, che è quello implicito nelle visioni parallele ed invertite del mito cristiano e di quello omerico insieme, attraverso la trinità umana di Bloom- padre- Ulisse, Stephen- figlio- Telemaco, Molly- Spirito Santo- Penelope, che allude insieme, attraverso alla Sacra Famiglia, alla Trinità, all'Odissea.
"Molly è il principio vitale: è carne, sensualità fertilità naturale, negativamente fedele come Penelope, infedele, in effetti, nello specchio deformante dell'ironia della moderna epica; ancora più provocatoria la sua corrispondenza allo Spirito Santo."
La divisione ternaria è così distribuita: la prima sezione, la Telemachia, comprende le avventure di Telemaco- Stephen in tre episodi. Qui domina la figura del figlio, l'idealista ribelle, l'artista deluso, l'eroe

spodestato, l'intellettuale alla ricerca di verità, di valori e di non valori e che sceglie deliberatamente l'esilio in patria[51]. Anch'egli sconfitto, rinuncia al progetto di fuga dall'Irlanda, annunciato con tanto retorico orgoglio nel finale di Dedalus; è rientrato a Dublino: esule in patria, il figlio ha rifiutato il padre naturale ed è alla ricerca di una figura paterna sostitutiva.

La seconda parte è l'Odissea. Originariamente doveva presentare un numero imprecisato di episodi di avventure di Ulisse- Bloom, ma Joyce non vuole riprodurre tutte le avventure dell'eroe nell'ordine dell'*Odissea* di undici episodi. L'idea originale è di far seguire alla Telemachia le tappe obbligate di un viaggio che è l'archetipo del

Il viaggio mitico di Ulisse, eroe eponimo di un mondo epico attivo e avventuroso, diventa dimensione intellettuale di una giornata qualsiasi senza storia, proiezione invertita e capovolta del mito stesso, continuamente suggerito sempre per contrasto e negazione, da un movimento incessante dall'alto verso il basso, dall'epico al comico e al grottesco, dall'aristocratico al piccolo- borghese, dall'universale al particolare- quotidiano.

Le due terne iniziali, dunque, dei primi sei capitoli (i tre della Telemachia ed i primi tre dell'*Odissea*) comprendono le avventure parallele di Stephen- Telemaco e di Bloom- Ulisse, si svolgono tra le otto e mezzogiorno e sono il prodotto della stessa tecnica narrativa usata da Joyce per alternare la narrazione obiettiva, il dialogo, il monologo interiore, perché è il pensiero del personaggio che impone esprime ogni volta una sua forma.

Tutto ciò è emblematicamente proposto negli episodi "Eolo" (il Giornale), " i Lestrigoni" (il Pranzo) e "Scilla e Cariddi"(La Biblioteca), dove il primo è un perfetto esempio di narrazione obiettiva, il secondo sottopone al lettore l'analisi e l'interpretazione di

un tormentato *stream of life* e del monologo che inevitabilmente lo recita, infine l'ultimo è mirabile esempio di dialogo spesso e preciso.
Il settimo episodio, "Eolo", è definito da Giorgio Melchiori un "episodio- ponte" in cui i due protagonisti non si arricchiscono di notazioni nuove, non emergono nuove qualità dai loro monologhi. Si tratta del primo capitolo corale e in tal senso anticipa l'episodio "le Sirene"; inoltre Melchiori ci suggerisce che tale può essere considerato un "episodio- cerniera" in cui l'azione tende a ristagnare e perciò ha funzione analoga al capitolo centrale dedicato alle strade di Dublino e al corteo del governatore e viceré d'Irlanda.
"Il testo è un'intelaiatura di voci e il lettore dovrebbe recitarlo più che leggerlo, metterlo in scena nella propria mente".
Questo episodio si divide in sessantatre brani preceduti da un titolo, quasi una serie di trafiletti che diventano sempre più brevi verso la fine. Ad un primo sguardo il tutto sembra privo di un filo conduttore che solo in un secondo momento è possibile ritrovare; è mezzogiorno, siamo nel cuore di Dublino nella sede del «Freeman's Journal» (il giornale cattolico per il quale lavora Mr. Bloom, un edificio di fronte alla posta centrale. Al centro dell'azione è una vivace discussione tra i membri ed amici della redazione tra cui si nota anche Stephen Dedalus; la sua presenza qui è importante giacché è la sua prima comparsa contemporaneamente a quella di Mr. Bloom, quindi per la prima volta l'autore decide di porli nello stesso ambiente così che appaia molto più forte al lettore il parallelo che esiste tra i due. Il tema della discussione è quello della critica ad un'Irlanda oppressa che viene paragonata ad Israele durante la cattività in Egitto. Stephen è scarsamente interessato e diffidente verso qualsiasi tipo di oratoria politica e propone perciò di andare a bere in un pub vicino e comincia a raccontare la sua parabola delle due "vergini vestali" sulla Colonna di

Nielsen. Nel momento più opportuno compare Bloom, reduce da un affare inconcluso che lo fa apparire al lettore come l'uomo sconfitto, è l'emblema del fallimento. La sconfitta di Bloom ed il suo fallimento si riflettono nella momentanea paralisi della città.
Il fallimento è anche il mancato approccio con il gruppo ed in particolare con Stephen, poiché questi al momento del suo arrivo lasciano la redazione.
Si è detto che questo capitolo sia statico e che i personaggi di Bloom e Stephen non si approfondiscono[57]; in realtà, questo è l'episodio della retorica giornalistica, delle chiacchiere e del non- accadere, infatti nulla si realizza o giunge a compimento, come l'affare di Mr. Bloom, quest'ultimo non scambia una parola con Stephen ed infine Stephen non incontra il padre appena uscito.
Questo capitolo è a mio avviso emblematico per la rapidità con cui tutto si verifica scandita perfettamente dai titoli sintetici ma al tempo stesso roboanti, i quali animano l'azione più di quanto non fosse stata con una narrazione di tipo scorrevole. Il testo è carico di vitalità che è per altro la stessa del linguaggio giornalistico; notiamo una descrizione fortemente satirica dell'ambiente ed è implicito un giudizio negativo sulla vacuità del giornalismo, che è uno "spacciar vento" (Eolo, re dei venti, è il direttore del giornale), una parodia della letteratura e il regno della retorica.
L'ottavo episodio è quello dei "I Lestrigoni", il cui parallelo omerico è il libro decimo dell'*Odissea*, quello che narra di Odisseo capace di sottrarsi con i suoi compagni alle furie dei Lestrigoni, popolo di antropofagi.
Analogamente Mr. Bloom si ritrae inorridito dal ristorante Burton, disgustato dalla voracità degli avventori e dirà perciò: «Non posso soffrire i porci a tavola».

All'inizio dell'episodio (sono ormai le tredici) Bloom vaga per le strade di Dublino, tormentato dalla fame.
Durante il suo vagabondaggio in Westmoreland Street egli incontra una serie di personaggi quali il ragazzo che distribuisce volantini, gli uomini- sandwich che personificano la *réclame* di alcuni prodotti di cancelleria della ditta Wisdom Hely, una vecchia amica, un ragazzo cieco e l'aiuterà ad attraversare la strada.
Dopo tanto vagare decide di fare uno spuntino nel vicino locale di avy Byrne, dove incontra Flynn il "ficcanaso", cliente abituale. A questo punto Mr. Bloom avvista Boylan e per evitarlo, entra in fretta nel museo, predisponendosi ad ammirare le statue delle dee greche.
Esaminando l'episodio da un punto di vista della tematica notiamo alcuni caratteri perentori di Mr. Bloom quali la sensualità e la sua fame che sono i due grandi motivi conduttori che si intrecciano continuamente, predominando di volta in volta. Sono ambivalenti ed hanno la stessa radice. Qui Mr. Bloom diventa più sentenzioso del solito, il suo monologo è talvolta grave, ricco di proverbi, di modi di dire, di frasi fatte. Affiorano di continuo i suoi interessi pratici.
La struttura dell'episodio è difficile da cogliere poiché si adatta al fluire continuo della vita dell'uomo e di quella della città. "È ondivaga come il periodare del monologo interiore, che è ampiamente sviluppato."[63].
L'episodio termina con la fuga di Mr. Bloom davanti a Boylan e qui il monologo si riduce ad un seguito di frasi smozzicate. I temi sono continuamente variati e ripresi. I brani descrittivi sono estremamente ridotti. Il monologo dilaga, ricco di onomatopee, parole inventate, parole tronche.
Da questo episodio, inoltre, si evincono i tre aspetti dominanti del personaggio: sensualità, fame, gelosia e presenta inoltre un climax, ovvero la fantasticheria di Bloom davanti agli indumenti intimi

femminili nella vetrina di Brown Thomas e il brano in cui il suo monologo convoglia un'ampia gamma di considerazioni, reminescenze, immagini e culmina in una visione di vita lussuosa in cui cibo e sesso sono strettamente intrecciati.

Il terzo ed ultimo episodio su cui ci soffermiamo è il nono intitolato "Scilla e Cariddi" corrispondente omerico di un titolo più esplicativo ovvero *La biblioteca*, il quale racchiude in sé le coordinate spaziotemporali in cui si svolgerà l'azione.

All'interno dell'ufficio del direttore della Biblioteca Nazionale si discute, alle due del pomeriggio, con il poeta George Russel, autorevole rappresentante del Rinascimento letterario irlandese, e con John Egliton, un altro moderato. A moderare l'incontro è il

35

bibliotecario- capo Lyster, anch'egli un personaggio storicamente consistente.

L'episodio si apre nel bel mezzo della discussione ed il lettore vi è dunque catapultato *in media res*.

L'argomento è Shakespeare e le sue opere, in modo particolare c'è chi come Stephen sostiene la tesi che esista uno stretto rapporto tra l'uomo Shakespeare e le sue opere. Stephen, infatti, ritiene opportuno credere che il poeta, in *Hamlet*, si identifica con il re di Danimarca ucciso dal fratello usurpatore e non con il giovane principe, come vorrebbe una interpretazione corrente. Il dramma shakespeariano sarebbe imperniato su un rapporto padre- figlio e ciò ci avvicina al progetto joyciano che nell' opera si sviluppa. La critica definisce questo episodio come il più «raziocinante» dell'opera. Come ci suggerisce lo studioso Giorgio Melchiori, tale episodio celebra e rappresenta il trionfo della dialettica e del dialogo, anche se il dialogo non avvicina Stephen ai letterati irlandesi che non sono in grado di

capirlo.
La sua polemica ha un bersaglio troppo alto per loro; è il problema chiave della paternità che Stephen cerca di impostare discutendo di Amleto ed esponendo la sua personalissima interpretazione. Si ricorda a proposito di una serie di conferenze che Joyce tenne a Trieste nel 1913 ed in una di esse espose una sua teoria su *Hamlet* che è quella di Stephen Dedalus.
Stephen guida la discussione e vi inserisce lunghi brani retorici: espone le sue teorie su Amleto con numerose citazioni dotte e preziose. Tutti i temi di Stephen conducono al grande problema ovvero il rapporto col padre e con la famiglia. Si noti come il monologo interiore di Stephen commenti e segua il suo ragionare con gli altri, beffardo, aspro, talvolta capovolgendo il senso di quanto dice. "Il tono dell'episodio è forse programmatico, perentorio e l'insieme appare come più costruito che sentito".
Altro tratto importante dell'episodio è il secondo incrociarsi di Bloom con Stephen, ma anche qui come alla redazione del giornale i due si sfiorano appena.
In questo episodio, dunque, domina il tema dell'artista, della sua missione, delle sue delusioni. Stephen è quasi sempre in primo piano. Il rapporto del padre col figlio è il tema centrale della discussione.

Si ricorda,infine, la fragilità della corrispondenza omerica; Scilla e Cariddi (Odissea, libro XII, vv.201, 257) sono qui due metafore come ci suggerisce il Blamires[68].
Il gorgo di Cariddi sarebbe il turbine metafisico del platonismo di Russel e la rocca di Scilla rappresenta la salda base aristotelica della logica di Stephen.[69]

CAPITOLO IV

Il monologo interiore: strumento di scoperta della coscienza.

La prima parte del XX è caratterizzata da una forte sperimentazione in tutti i campi della cultura. Nella narrativa, ad esempio, la ricerca di nuove forme espressive conduce i romanzieri ad un interesse nuovo nell'interiorità dei personaggi, nel contenuto e negli aspetti formali del romanzo.

Sperimentando nuove forme i modernisti concentrano la loro attenzione sui processi mentali che si sviluppano nella mente umana, cercando di esplorarli attraverso la tecnica dello *stream of consciousness*. Questa riguarda quell'area della mente umana che sta di là della comunicazione e che non è quindi controllata razionalmente né logicamente ordinata.

Le tecniche usate per esprimere il flusso di coscienza includono il "flashback", la storia nella storia, l'uso di similitudini e metafore e di una particolare punteggiatura.

Il metodo utilizzato per tradurre in parole il flusso di coscienza è il monologo interiore che disdegna spesso i passaggi logici, la sintassi formale e la punteggiatura convenzionale proprio per riflettere la sequenza caotica dei pensieri. James Joyce andò oltre, con l'uso del monologo interiore diretto, nel quale passa improvvisamente da un pensiero ad un altro senza alcun apparente rispetto delle regole grammaticali e sintattiche della lingua. Ammiratore di Walter Peter, Joyce fu influenzato dall'estetismo, soprattutto nel suo estremo interesse per la forma e nell'idea della totale indipendenza dell'arte dalla morale, sebbene dell'estetismo non condividesse il credo "dell'Arte per l'Arte" poiché per lui l'arte era necessariamente uno strumento di conoscenza. Il ruolo dell'artista non era quello di insegnare ma di presentare la realtà in tutti i suoi aspetti nel modo più impersonale ed oggettivo possibile e di lasciare al lettore la possibilità di comprenderla attraverso la sua personale percezione.

È importante evidenziare, a questo punto, che il romanzo inglese – come opportunamente rileva David Daiches- ha origini essenzialmente borghesi, ed è profondamente legato a questa classe sociale. Borghesi sono anche i suoi temi, con riferimento in particolare al miglioramento della condizione sociale tramite il matrimonio (si pensi a *Pamela* di S. Richardson) e al benessere economico.
Con il Novecento la certezza dello scrittore di poter rappresentare la società, sebbene oggetto di critica, come un'entità precisa e ben riconoscibile da parte dei lettori, subisce dei forti contraccolpi. Si verifica ciò che il Dalches definisce "the loss of the confident sense of a common world, of the public view of what was significant in human actions";l'uomo moderno è disorientato, non si riconosce più nei valori che stanno alla base dell'etica borghese. Cade l'idea di *antropocentrismo*.
Al cambiamento epocale verificatosi all'inizio del secolo in Inghilterra, corrisponde per Virginia Woolf un nuovo "contenuto del romanzo": "The proper staff of fiction does not exist. Everything is the proper staff of fiction, every feeling, every thought, every qualità of brain and spirit is drown upon. No percepition comes amiss".
La realtà sociale dominante in cui tale perdita di orientamento culturale si verifica è quella dell'industrializzazione, favorita dallo sviluppo della tecnologia relativa anche alla produzione di macchine ed apparecchi sempre più complessi.
Venendo all'ambito letterario, la polemica contro le macchine vede come protagonisti Charles Dickens, James Carter e John Ruskin, esponente dell'estetismo inglese (le cui dottrine influirono molto anche su un critico d'importanza fondamentale della letteratura inglese ottocentesca quale Matthew Arnold)[74]. Ecco il giudizio di quest'ultimo

sulla stazione ferroviaria che in essa vede "il costruirsi di un luogo d'incontro per la società industriale e la celebrazione dei suoi riti (e il disorientamento dei suoi soggetti), radicalmente antitetico alla cattedrale gotica, luogo di lavoro, d'incontro e di culto collettivo della civiltà tradizionale".

L'atteggiamento di Joyce nei confronti della città industriale è invece completamente diverso, come afferma Giovanni Cianci:

"Con Joyce il fenomeno della città acquista un rilievo eccezionale: è il luogo stesso della molteplicità, di discontinuità, della simultaneità e della sovrapposizione".

Tra il flusso della scrittura joyciana e la pittura futurista c'è un nesso, come ancora Cianci ci suggerisce:

"Anche nel continuum dell'*Ulysses* di Joyce è impossibile distinguere l'interiorità dall'esteriorità, l'interno dall'esterno. I meandri dell'anima si trovano a coincidere spesso con gli stessi labirintici itinerari della metropoli: è il testo medesimo a diventare metafora della città".

La simultaneità di valenze si riflette anche sulla visione della realtà, determinata a questo punto, dalla prospettiva del singolo.

Ogni attimo del vissuto assume per ciascuno un valore diverso: esso si ricongiunge nella sua mente alle esperienze passate, che influenzano il modo in cui il soggetto percepisce gli eventi che costellano il suo presente.

Psicologi come William James e filosofi come Henri Bergson sono consci di questo mutamento ed introducono una nuova concezione del tempo, improntata sul soggetto; sul pensiero di James al riguardo, ecco cosa si legge nel Daiches:

"Specious present which does not really exist, but which represents the continuous flow of the already into the "not yet", of retrospect into anticipation".

Bergson, dal canto suo, elabora il concetto di *durée*: "Time as flow and duration rather than a series of points moving chronologically forward".

L'attenzione per la soggettività dell'individuo, la valorizzazione del momento, dell'istante, del frammento della realtà, sono indissolubilmente legati alla nuova considerazione che si ha della psiche del singolo, della sua struttura interna, della coscienza studiata nei suoi vari strati – Inconscio, Preconscio e Conscio – concetti derivati dalla psicanalisi freudiana. Per cui il nuovo compito degli scrittori che si propongono di rendere il legame tra il singolo soggetto e la realtà è trasferire sulla pagina del libro in termini di verosimiglianza psichica il flusso di coscienza, l'insieme dei pensieri nell'individuo protagonista di un singolo evento.

Valori esteticamente rilevanti sono quindi l'assenza dell'autore, il suo essere *ente super partes* che lascia il suo personaggio libero di esprimere il flusso di pensieri suscitati nella sua coscienza da eventi o momenti del mondo reale.

I problemi di natura estetica attengono alla necessità di introdurre nella narrativa nuovi metodi che riescano a trasferire sulla carta il valore assoluto dell'immediato e dell'istante per l'individuo.

La scelta da parte dello scrittore di valorizzare la coscienza dei personaggi incontra il favore di Joseph Conrad e di Henry James, quest'ultimo definito dallo stesso Conrad un "historian of fine consciences". In questo modo cade un presupposto tipico del realismo alla Zola; la realtà non viene più rappresentata in modo oggettivo ed impersonale, è il punto di vista dell'individuo a

determinare i tratti salienti dell'ambiente in cui questi è inserito. Il problema maggiormente sentito concerne la possibilità per lo scrittore di rendere l'immediatezza; dice ancora la Woolf: "life escapes" ma anche "without life nothing else is worth" .

La questione si pone in termini di dinamicità: la lingua deve acquistare lo stesso fluire della realtà per rappresentare in modo psicologicamente verosimile. In quanto a Joyce, l'interesse per la resa sulla pagina del flusso di coscienza del personaggio implica una particolare attenzione per il ritmo della lingua, per le assonanze e per l'accostamento delle parole: atteggiamento, questo, condiviso dagli scrittori modernisti. Con gli autori del periodo, Joyce – com'è chiaramente visibile in *Ulysses* – condivide quindi la tendenza all'intertestualità. Il testo stesso suggerisce letture molteplici e contraddittorie facendosi mimesi non della realtà ma delle aporie del pensiero. Una delle strategie enunciative degli scrittori modernisti è infatti l'uso di un a sintagmatica spezzata, frammentaria. Punto fondante per capire la crisi spirituale degli artisti di quel periodo è l'impossibilità di usare il linguaggio per dare una rappresentazione oggettiva della realtà, anche a livello di romanzo; lo scrittore ribadisce che è il soggetto a decidere autonomamente quale forma linguistica, quali parole adottare per trascrivere sulla carta il flusso di pensieri della coscienza del personaggio.

È il lettore a dover ricostruire il testo; egli è privo della guida dell'autore nell'interpretazione dello stesso. In *Ulysses*, ad esempio, Joyce si mimetizza dietro alla miriade di stili adottati: coesistono, infatti, diversi registri linguistici, adattati al flusso di pensiero di ogni tipo di personaggio. Il significante è costruito dal soggetto, il quale decide autonomamente quale forma espressiva adottare: metafore, doppi sensi inventati, linguaggio lineare. Essendoci nello *stream of*

consciousness una serie di associazioni libere, la forma è flessibile; il flusso registra memorie, un fascio di percezioni atte a cogliere il personaggio nel suo evolversi.
La prima novità a livello narrativo è l'assenza di un narratore che fa da guida al lettore, il quale è chiamato a realizzare una ricostruzione soggettiva delle reti associative ; queste sono permeate da una logica profondamente legata alla psiche del personaggio, simulazione di quella di una persona reale. Molly Bloom e l'essenza della sua coscienza emergono sulla pagina, si entra subito in media res: non vi sono punteggiatura o verbi introduttori. Non agisce su di esso la censura del personaggio o il controllo della razionalità; la sua coscienza deve essere resa in tutta la sua autenticità e nel suo fluire. Il monologo di Molly è ancora più significativo, in quanto lei sta per addormentarsi e non è in grado di coordinare le sue riflessioni, come presumibilmente accade in uno stato di veglia.
I pensieri e le impressioni di Molly sono presentati così come affiorano nella sua mente. L'autore non interviene mai a spiegarli, commentarli e ordinarli, raggiungendo in tal modo il massimo dell'oggettività. Essi non seguono né un ordine cronologico, passando dal presente al futuro immediato a specifici episodi del passato, né un ordine di causa- effetto[82].
Relativamente al monologo diretto, dice la Woolf:

> *"Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall. Let us trace the pattern however disconnected and incoherent it appears, each incident scores upon the consciousness".*

Afferma poi che Mrs Dalloway è molto più coerente di Molly e in apparenza più convenzionale. I significati sono vaghi e oscuri e si salta

da un argomento all'altro.
Il monologo indiretto, invece, risente della presenza dell'autore; di solito appare la terza persona, è garantita una coerenza maggiore ed anche una certa compattezza, risultante dalla selezione dei vari materiali. È lo scrittore che interviene nel rapporto tra la psiche del personaggio ed il lettore. Di solito il monologo indiretto è combinato con quello diretto, o con la descrizione della coscienza: essa non è mai presentata direttamente.
Diverso dal monologo interiore, diretto o indiretto, è quello convenzionale: qui i punti di vista dell'autore e del personaggio principale coincidono; il narratore è onnisciente, soggetto di analisi.
L'effetto di questa tecnica narrativa ai fini della verosimiglianza psichica appare ancora più evidente nello *stream of consciousness*, in cui si ha l'espandersi infinito del momento, dell'istante, l'enfasi sui particolari dello stato del soggetto[85]. I personaggi chiave di *Ulysses* sono delineati attraverso i loro flussi di coscienza. Il loro agire non è mosso però da un movente preciso, cioè determinato a priori, così come il fluire dei loro pensieri. I protagonisti sono analizzati nelle loro peculiarità e soprattutto in profondità (operazione che ricorda la teoria cubista di Picasso).
La coscienza del personaggio viene esaminata in modo estremamente dettagliato; sembra quasi che l'occhio indagatore sia quello di una cinepresa, che coglie il soggetto nei suoi movimenti nello spazio e nel tempo, come se si avesse a disposizione un'immaginaria parallasse: di esso vengono analizzati lingua, lapsus e le varie epifanie che attualizzano l'esistenza di una molteplicità di significati nella sua mente, risvegliati da un evento anche interiore del personaggio.
Tutto quanto detto fin qui ci conduce a credere che la scrittura diventi, quindi, meditazione sull'esperienza, affrancata da convenzioni

stilistiche. Le regole della retorica permangono in sé e per sé, ma vengono rielaborate, ricombinate nella mente dell'autore, a beneficio della presentazione sulla pagina della coscienza di un personaggio. Scrittori come Joyce si fanno interpreti dell'epoca del primo Novecento, un periodo di paradossi sociali e morali. Si delinea una nuova componente nella società, la massa, estranea a qualsiasi specifica collocazione. I ritmi di vita divengono sempre più simili a quelli delle macchine.

Con l'affermarsi del processo di industrializzazione si perde il senso dell'individuo, di ciò che lo distingue dagli altri, della sua intima essenza: si crea in senso di profondo disorientamento. Questo genera negli scrittori europei un senso profondo di disperazione; la scrittura assume dunque un valore catartico, è l'unica possibilità offerta all'uomo per mantenere un rapporto intimo con sé stesso.

CAPITOLO V

Molly Bloom prigioniera della libertà.
L'archetipo femminile della tenacia.

L'opera si conclude con il lunghissimo monologo di Molly Bloom che riflette sulle proprie esperienze di donna, affondando il romanzo nella sfera della sessualità. Nella sua molteplicità di piani, situazioni e temi tra cui spiccano la solitudine e l'alienazione prodotta nell'uomo dagli innaturali ritmi di lavoro industriale (parallelamente anche D.H.Lawrence sottolinea questo aspetto per tutta la durata del romanzo in *Lady Chatterley's Lover*), la storia come incubo e distruzione, il sesso nella realtà e nella fantasia, e ancora la colpa, il rimorso, la nostalgia., Joyce, analizzando la città che a suo avviso costituiva il centro della paralisi, riesce a delineare, invece, l'intera avventura dell'uomo moderno estendendo, così, la sua analisi a tutta la civiltà contemporanea.

"In questo monologo troviamo il primo esempio nella letteratura mondiale di personaggio che si costruisce narrandosi e i cui tratti si precisano organizzandosi lentamente e progressivamente" , scrive lo studioso Melchiori. Infatti dall'inizio Molly Bloom non è un personaggio definito, ma è "come un grumo di sensualità torpida che prende a muoversi seguendo il filo di un fantasticare distratto".

In questo suo monologo, Molly è l'unica che riesce a trovare una soluzione, a tirare le somme, è l'unica che riesce a veder chiaro e a ristabilire in un certo senso quell'equilibrio che l'incontro tra Bloom, uomo medio sensuale, e Stephen, gelido e astratto intellettuale, non ha realizzato, se non in parte. È questo il senso definitivo del suo "sì".

Sì alla vita, ma soprattutto *sì* a tutta la vita, nel bene e nel male, accettando il bianco e il nero.

Molly non ha problemi, non è umiliata come Bloom, non ha nemici da combattere, né un credo estetico da proclamare, né un libro da scrivere come Dedalus.

"È la donna, la terra madre, che nel suo grembo tutto accoglie

con suprema indifferenza e ad ogni cosa sa dare, per forza d'istinto il suo vero valore. Giace sovranamente sul suo letto ed è rimasta estranea alla convulsa ed inutile agitazione di quella giornata di mezza estate. Il convegno amoroso con Boylan è stata la sola attività a cui si è dedicata, per quanto ne sappiamo. Ora accoglie il marito, navigatore stanco che ha terminato il suo periplo nell'oceano dublinese, ma la sua reazione è quella di una qualsiasi altra fine di giornata".

Il fluire dei suoi pensieri non ci dà alcuna coordinata spaziotemporale: la sentiamo fuori del tempo qualora parli del suo primo amante che ricorda come se si trattasse di un incontro del giorno prima, e la sentiamo fuori dallo spazio poiché la sua fantasticheria potrebbe riferirsi a Gibilterra dov'è nata, come a Dublino dove ora si trova. La sua curiosità sessuale, come ci suggerisce Melchiori, è simile a quella di Bloom e come lui essa è gelosa, gelosa del marito. È gelosa persino di sua figlia e del buon rapporto che lei pare abbia instaurato col padre.

"Molly è una figura viva nelle sue contraddizioni, nel suo amore per il marito, come nei suoi tradimenti. È assolutamente priva di pudore. È al di sopra e di là dal pudore".

Molly Bloom è, dunque, la donna "virile" di una società che prepotentemente sta trasformandosi; è piena di sé, consapevole di ciò che può e vuole dare, caparbia e soprattutto amante indiscussa della libertà. Il suo modo di fare e di essere *sopra le righe* per il lettore moderno non è altro che sintomo di ribellione e di un desiderio di autoaffermazione, quello stesso che come vedremo cerca la protagonista del romanzo di Lawrence, Lady Chatterley. Quest'ultima, infatti, è senza dubbio l'eroina di Lawrence come Molly lo è di Joyce ed entrambe incarnano il principio della determinazione femminile,

quello stesso che a mio avviso oggi spaventa la nostra società, sempre più attenta alla rapida ascesa della donna e ai molteplici ruoli che si appresta ad esercitare.
A tal proposito si proporrà di seguito un'analisi contrastiva su i romanzi *Ulysses* e *Lady Chatterley's Lover*, che permetterà di rilevare differenze e corrispondenze tra i personaggi e di approfondire un discorso innovativo, quale quello di valutare una possibile affinità degli autori, avendo entrambe proposto nei rispettivi romanzi un affresco della società e della sua malattia più grave, ovvero la corruzione, l'offuscamento del valore "libertà" e della notevole importanza che questo possiede, in quanto è l'unico, a mio avviso, capace di rendere ciascun individuo distinto ed unico. È, infatti, la libertà a rendere il soggetto quella straordinaria entità naturale così complessa e bella che preferiamo chiamare *individuo*, esercitando in tal modo un'inconscia distinzione tra un soggetto ed un altro.

CAPITOLO VI

J. Joyce e H.D. Lawrence a confronto: scoprire un alter ego nella diversità del mondo.

L'esperienza del progresso ha prodotto degli effetti devastanti sulla coscienza umana: questo è quanto insegnano i grandi autori di un secolo tanto innovativo quanto distruttivo tale che il Novecento. Le letterature del mondo sono depositarie di documenti, storie e riflessioni da cui non si può prescindere in questa sede, in particolar modo se si vuole promuovere una riflessione che emerge gradualmente dalla lettura di un testo tanto innovativo e rivoluzionario quale è l'*Ulysses*.

Alcuni comportamenti dei personaggi presenti nel romanzo inducono il lettore a soffermarsi su di un aspetto semitaciuto e contemporaneamente chiarito nel gesto finale di Molly Bloom: si tratta di un continuo ritrarsi ed esporsi alla vita che lascia trasparire il profondo malessere della coscienza dell'uomo moderno in una società in continua trasformazione, quella che Joyce ci propone come scenario instabile, in cui si muovono gli attori dell'Odissea moderna.

È chiaro che una società come quella che è descritta, dove la città non rappresenta che il "centro della paralisi" e gli individui che la popolano non sono che blandi, in moto perenne e senza meta, come alienati ed assenti, certo non possiamo che definirla una società malata e sicuramente agli antipodi di quell'ideale aggregazione umana in cui può valer la pena vivere.

La malattia di questa società è il progresso, quel mostro impetuoso e travolgente che ha sconvolto i normali e regolari ritmi di vita, ha scardinato quei valori e sradicato quelle certezze di cui l'uomo s'era servito fino a poco prima; come conseguenza la malattia del "nuovo" uomo è quella *forma mentis* scissa, atomizzata che potremmo definire dualismo della personalità e quindi scissione totale dell'io e a- totalità della propria esistenza.

Un altro grande autore, David Herbert Lawrence si è spesso

impegnato a descrivere nei suoi romanzi lo stato di cose di cui sopra; potremmo allora azzardare un paragone ed accendere una questione interessante sull'effetto che la scrittura di Lawrence e quella di Joyce hanno su di un lettore interessato e soprattutto accorto a notare in che modo questi due grandi autori descrivono il male dell'uomo moderno e come tentano di guarirlo.

Il testo di riferimento per lo studio su Lawrence è *Lady Chatterley's Lover,* romanzo travolgente e passionale, ma anche reale e riflessivo, da cui ricaviamo una virtuosa indagine del costume e del vivere in generale di quel tempo che narra. Parallelamente l'*Ulysses* di Joyce riflette il male della modernità in un modo molto particolare, che abbiamo visto essere in parallelo all'*Odissea* omerica e l'uso di alcuni "leit motiv" che a questa rimandano di continuo: la peregrinazione, la ricerca di un padre, la ricerca di un figlio e l'utopia capovolta della fedeltà. In tutti questi temi ritroviamo una costante comune che è, a mio avviso, la ricerca di un senso delle cose e della vita in tutta la sua complessità, una ricerca che nel suo incalzare avvalora sempre di più la mia personale ipotesi di una scissione totale, appunto, dell'interiorità di questi soggetti, da tutto ciò che li circonda, dal mondo delle "cose", dove per *cose* intendo quella moltitudine di esperienze esterne che per il fatto di essere estremamente differenti le une dalle altre rendono il mondo così come noi lo conosciamo ed abbiamo dovuto conoscerlo all'atto della nascita. Su quest'ultima affermazione ritorneremo di seguito.

Soffermiamoci sull'idea di *cose* intese come diversità e come esperienze uniche; senz'altro la vita di ciascun individuo, dalla nascita alla morte, è costellata di uno spropositato numero di esperienze che la rendono "viva" e reale. Con ciò intendo semplicemente ricordare che nessun uomo può dirsi vivo se non quando è impegnato ad essere parte

integrante di un microcosmo (possa questo essere la propria famiglia, l'ambiente di lavoro oppure un luogo di ritrovo con gli amici) dove quest'ultimo è, a sua volta, l'elemento integrante necessario per rendere reale e vivo quel macrocosmo veramente complesso ed intricato che è la società tutta, il mondo dunque. Per cui è necessario che l'uomo, ovvero quella creatura che per natura non è sola ma è indiscutibilmente legata ad una creatura mortale superiore, vale a dire la madre, e nello stesso tempo ad una creatura immortale superiore, ad un Essere misterioso da cui è seguito, guidato ed infinitamente amato, si costruisca e maturi mediante l'esperienza ed il contatto con il diverso da sè. Stabilito quest'ultimo punto, si procede con l'esporre la riflessione scaturita dall'indagine operata sui testi.

Dal momento che l'esperienza è, dunque, l'unico elemento che da un significato alla vita di ciascun individuo, per quale motivo i nostri personaggi mirano costantemente ad un isolamento, ad una fuga dalle cose e dal diverso?

Nei due romanzi citati possiamo osservare una certa tendenza all'involuzione della personalità valida per alcuni dei personaggi joyciani quanto lawrenciani. Questa involuzione è rappresentata da una sorta di necessità che essi avvertono, vale a dire quella di isolarsi da tutto e tutti per cercare rifugio in una dimensione utopica, quindi immaginaria che essi stesso hanno ideato, al fine di non dover affrontare ciò che più temono. Nel caso dell'*Ulysses,* è proprio il protagonista, Mr. Bloom, che lascia scorgere una certa tendenza ad isolarsi. Il suo peregrinare, vagabondare per le strade di Dublino è il segno di una volontà ben precisa, ovvero lasciarsi alle spalle un'amara realtà, uno stato di cose di cui ha paura e teme l'affronto, vale a dire prendere piena consapevolezza dell'infedeltà della moglie. Egli sa che la moglie s'intrattiene volentieri con Mr. Boylan ma vorrebbe non

sapere e per allontanare la mente da questo pensiero preferisce allontanare tutto sè stesso, una fuga in termini fisici si potrebbe dire, lasciandosi trasportare dal flusso dei propri pensieri laddove nessuno può inquietarlo né seguirlo. Allora ecco che una risposta c'è: la fuga, l'isolamento sono l'effetto che provoca la paura, quello stato emotivo tanto forte da impedire al soggetto di affrontare il reale e tutto ciò che esso contiene, cioè esperienze positive e negative, quelle stesse che compongono la vita.

D'altro canto anche Lawrence con il suo personaggio tenebroso, Mellors, ci propone un comportamento simile a quello di Mr. Bloom, ma ciò vale solo fino ad un certo punto della storia. Possiamo, infatti, sostenere che lo sviluppo del personaggio di Mellors costa di due fasi distinte: durante una prima fase si ravvisa chiaramente un atteggiamento scontroso, diffidente e soprattutto una certa tendenza ad evitare i rapporti, in modo particolare con le donne. Non a caso vive solo, sebbene sia sposato, lontano dalla moglie da cui si è separato per la vita, ma notiamo per contro che non evita del tutto un contatto con la madre, la quale vive poco distante dalla sua modesta dimora nella tenuta di Wragby. Ciò ci riporta ad insistere sul fatto che l'uomo per natura è una creatura che ha bisogno di contatti e soprattutto di quel legame indistruttibile con la propria madre, legame di cui biologicamente ci si serve per avere in dono la vita.

Tutta la prima fase di sviluppo di questo personaggio è incentrata sul suo essere solitario, isolato e allo stesso tempo protetto da una natura rigogliosa ma da egli stesso disciplinata che lo protegge racchiuso come in una campana di vetro. Questa stessa natura diviene però travolgente nel momento in cui compare Lady Chatterley, poiché sarà l'amore per la natura che lei più volte ha manifestato a farli incontrare e a lasciare che il primitivo e selvaggio Mellors ritorni alla civiltà.

L'incontro con la donna irraggiungibile, con la signora da cui ottiene vitto ed alloggio e alla quale deve solo rispetto, sarà il fattore della trasformazione del personaggio e l'inizio di una nuova fase di sviluppo della sua personalità.
La seconda fase allora può essere meglio definita come un momento essenziale di crescita di Mellors, un momento che lo conduce alla maturità e al raggiungimento di una convinzione importante: la vita va affrontata, non è possibile e non è giusto immaginare un mondo diverso ed ideale ma occorre immergersi nel magma delle *cose* e sentirsi piccole particelle indispensabili che insieme tendono alla creazione del grande atomo.
Vedremo allora un nuovo Mellors, un uomo che sa accettare la sua condizione, che combatte contro una moglie irascibile ed accetta finalmente il suo amore per Lady Chatterley senza compromessi né timori del luogo comune e si avventura nel mondo per creare ed assicurare un futuro migliore alla donna che ama e alla sua creatura, quella che lei dolcemente accudisce nel suo grembo.
Questa nuova posizione di Mellors spiega quanto ciascuno di noi è importante o a dir poco necessario per il bene comune e per tale ragione nessuno è chiamato a privarsi di un rapporto con l'altro e all'interazione con il mondo delle *cose*. Allo stesso modo ciò stabilisce che il distacco tra il sè ed il diverso non deve essere considerato come un normale atteggiamento della vita, bensì è il segno di una frattura, di un problema di mancata accettazione da un lato di quello che si è e dall'altra di ciò che è intorno a noi.
Dunque, il problema dell'io scisso o del dualismo ha per Lawrence una possibile risoluzione e ce la propone proprio attraverso un personaggio "in evoluzione" quale è Mellors.
Per quanto riguarda Joyce, il suo personaggio "in evoluzione" è Molly

Bloom.
Il personaggio di Molly è caratterizzato da una forte espressività fisica, per altro molto singolare, della quale Joyce si serve per spiegare il nuovo atteggiamento che l'uomo moderno, intriso dell'alienazione del suo tempo, dovrebbe assumere al fine di poter superare il muro dell'indifferenza e della diffidenza tra il soggetto ed il mondo. Molly, così come il secondo Mellors, si avvale di una profonda conoscenza dei meccanismi della società moderna, tra l'altro la sua è una conoscenza al femminile e quindi soggetta ai camuffamenti continui e degradanti di una morale ed una voce comune che miete spesso anche il lato positivo di alcune esperienze.
Lei è la donna che osa sfidare la condotta, la morale ed il buon costume per vivere una moltitudine d'esperienze, seppur sbagliate o contestabili, che la pongono dinnanzi ad una scelta necessaria: accettare il contatto col diverso che si compone di elementi positivi quanto negativi, oppure soccombere in uno stato di isolamento perentorio e di malessere interiore.
Molly Bloom sceglie di vivere, preferisce perciò una serena accettazione del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto, ma soprattutto accetta di essere ciò che vuole essere, una donna.
Questa sua scelta la vede recitare il ruolo di moglie infedele e di amante di uno smisurato numero di uomini di cui è in grado di ricordare anche il particolare più banale; credo che Joyce abbia proposto un personaggio come questo proprio per sottolineare l'importanza delle percezioni che solo da un contatto con l'altro, al di là di sè, possono scaturire.
Così facendo Molly Bloom non sfugge né si isola bensì affronta la realtà e vive, superando quel profondo distacco che il soggetto moderno percepisce tra se, il proprio ego, e il mondo; il suo "Sì",

pertanto, equivale ad un *sì accetto* e in questa affermazione vi ritroviamo un totale recupero del soggetto, ossia è finalmente coinvolto ed inglobato nella vita come si vuole che sia.
Occorre ricordare, inoltre, che Molly è convolata a nozze con Mr. Bloom e quindi non possiamo non considerare il valore che un sacramento come quello del matrimonio può assumere in questa società.
Il matrimonio è un sigillo d'amore che conferma però, in questo caso, il recupero di un valore antico e soprattutto necessario a promuovere ordine all'interno di un microcosmo ben preciso quale è la famiglia; si tratta perciò di un ritorno necessario ad uno stadio dello sviluppo sociale molto retrogrado, giacché il matrimonio è un sacramento che sancisce l'unione tra uomo e donna, ovvero un'unione antica almeno quanto la creazione del mondo stesso e l'unione tra Adamo ed Eva.
Questo spiega la necessità che la società moderna -fino ai nostri giorni- avverte nel recuperare una sorta di dimensione religiosa nel rapporto con l'altro. Il matrimonio è, dunque, un atto di fede e di promessa che rivela il bisogno che il soggetto moderno, tanto debole ed insicuro, ha di appellarsi a qualcosa che possiede profonde radici nella storia del mondo, e discende per comando da qualcosa di superiore che n'è promotore ma anche avallo, garante in pratica per tutto ciò che sarà compiuto su questa terra. Notiamo, allora, quanto è indispensabile per quest'uomo moderno sentirsi guidato da qualcosa che per natura è molto più forte di lui; ciò non appare del tutto innaturale né straordinario poiché, com'è stato spiegato in precedenza, l'uomo è per natura una creatura dipendente[112], è frutto di una "creazione" e dal suo creatore non può prescindere.
Di là del fatto letterario, tale affermazione è ancora più valida nei termini in cui ciascun individuo è tanto maturo quanto in grado di

percepire e divenire consapevole di ciò, ossia del fatto che "egli non si è fatto da sè". Il raggiungimento di tale consapevolezza è prova di maturità interiore che possiamo definire anche *intuizione*[113] e questa è tanto importante giacché consente al soggetto di avvertire se stesso al di là dell'altro e del diverso e promuoverne una *fusione*.
In questa fase, che empiricamente va dalla nascita (intesa proprio come abbandono del grembo materno) fino ai primissimi anni della vita (in particolar modo quelli dell'ingresso in società segnato dalla scuola materna ed elementare) il bambino si conosce, si sperimenta e mette alla prova cercando di instaurare un contatto con le cose, scoprendosi poco a poco un'entità staccata da tutto il resto. Il crescere, il sopraggiungere della fase adolescenziale, rappresenta quel momento in cui il ragazzo diviene sempre più consapevole di sé, dei propri limiti e delle proprie capacità; a questo punto diviene molto sensibile nel suo rapporto con il mondo, capisce e percepisce in maniera più intima e profonda la diversità e nel contatto con questa, talvolta anche poco piacevole, ne ricava insoddisfazione e perciò, timoroso, se ne allontana. A questo punto è chiaro che il giovane tenderà ad isolarsi e a prediligere una sorta di ritorno alle origini che si potrebbe definire quasi una *primitivizzazione,* ossia uno stadio in cui l'io si sente protetto dalla solitudine e dall'accostamento furtivo e silenzioso con la propria natura. Riconosciamo in tutto questo il percorso che Lawrence ha fatto seguire al personaggio Mellors e che Joyce ha probabilmente valutato nel creare il personaggio di Mr. Bloom.
Nel processo evolutivo di un soggetto, però, si raggiunge un momento in cui l'io avverte il bisogno di un confronto: è iniziata la fase della maturità, ovvero quella fase della vita in cui si è finalmente pronti per qualcosa. Potremmo affermare, a questo punto, che il ritorno alle

origini o *primitivizzazione* che è l'atteggiamento proprio del personaggio Mellors, rappresenta la volontà inconscia di un uomo moderno (che è lo scrittore Lawrence) di possedere quella maturità che gli consenta di captare il senso reale- vero dell'individuo e del suo ruolo da svolgere nel mondo.

Si tratta di una vera e propria esigenza a cui si accompagna anche quella di comprendere il senso della propria esistenza, mediante uno studio di sé che procede per tappe distinte e che di seguito sono elencate:

- Il contatto con la natura, dal quale si ricava la conoscenza di quegli intimi processi biologici che rendono possibile la vita (ciò è valido anche per Molly Bloom e la sua percezione del sesso);
- L'isolamento, che è il più funzionale tra i metodi di conoscenza e perlustrazione della propria interiorità. Per Joyce l'autoconoscenza è un momento che è ricreato proprio nei monologhi che costellano il suo imponente romanzo, mentre per Lawrence è rappresentato dal viaggio a Venezia di Lady Chatterley. Il viaggio, in questo caso è un valido strumento d'auto- conoscenza giacché sfrutta una condizione di allontanamento dagli spazi comuni condivisi e offre al soggetto la possibilità di guardare in profondità dentro di sé.
- La simbiosi è l'ultima tappa che conduce il soggetto ad uno studio interiore. Paradossalmente contrapposta alla fase precedente, questa della simbiosi è però imprescindibile per l'individuo. L'uomo, dal momento che è creatura come abbiamo visto, a questo punto è ormai cosciente di sé (fase della maturità) ed è tale perché ha finalmente percepito il suo essere come prodotto, come frutto di una creazione, ed è in grado di fondere il suo essere con l'elemento differente che lo circonda e di costruire una sua

personalità in base all'esperienza con le *cose*[116] ad esso estranee.
Per tale motivo Molly- Mellors sono personaggi maturi e consapevoli di una propria interiorità, la quale è frutto della simbiosi con tutto ciò che è a loro estraneo e differente, ovvero la realtà circostante. Essi hanno saputo superare quella dimensione dualistica che affanna l'uomo moderno approfondendo la conoscenza dell'ego.
Possiamo concludere affermando che Molly e Mellors sono gli unici personaggi, rispettivamente creati da Joyce e Lawrence, capaci di soggiacere, non in maniera passiva, alle regole della vita e a percepire il fitto mistero dell'esistenza; ciò equivale a comprendere che questa vita è un dono e per tale ragione non può essere assolutamente scissa da ciò che le da un senso, ovvero l'esperienza ed il rapporto con tutto ciò che è diverso da sé.

CAPITOLO VII
“Ulysses” by James Joyce.

An expatriate Irishman, James Joyce set his works in Dublin, but shunned the flourishing Irish literary revival. He wrote and worked intermittently as an English teacher, moving his family from Dublin to Austria to Italy to Switzerland. In 1906, as he finished *Dubliners*, he considered appending a short story "Ulysses" to the end of the work. Instead he embarked on a full length *Ulysses* in 1914, the year of the publication of Dubliners and the serialization of *Portrait of the Artist as a Young Man*, his first literary successes. *Ulysses* would not be finished until October of 1921, and was ultimately published in 1922 by Sylvia Beach's Shakespeare and Company, centre of Paris's flourishing literary scene. In the seven intervening years, a series of financial and legal struggles, perhaps even more than its own literary merits

71

warranted, assured the apotheosis of *Ulysses* into the Western literary canon.

A master work of modernist literature, *Ulysses* used the structure of the Homeric *Odyssey* as a contrast to the lives of the Dublin working class. The entire 732-page work takes place during Dublin's "dailiest day possible", Thursday, 16 June 1904. The bleak lives of the Dublin working class formed a stark contrast to the heroic *Odyssey*, and Joyce's frank realism was too avant-garde for the cultural police of the day. As Joyce began writing *Ulysses* in Trieste, he was approached by expatriate American writer Ezra Pound, who worked as foreign editor of an American magazine, *The Little Review*. Pound sought material for serialization in the magazine, and Joyce agreed to submit instalments of *Ulysses* with Pound as an intermediary. Serial rights were purchased by *Little Review* financial backer John Quinn, a New York attorney.

From the first instalment in 1918, censorship issues dogged *Ulysses*, eventually forcing a halt to its serialization in 1920. Copies of *The Little*

Review were confiscated, and editors Margaret Anderson and Jane Heap were convicted in New York of publishing obscenity. *Ulysses* was subsequently banned in the U.S. until 1933, but copies often trickled in clandestinely as its suppression and subsequent publicity assured a wider demand for what was originally a relatively obscure avant-garde text.

Versions of *Ulysses* would pass through numerous hands before the first edition of 1922. During this period, Joyce embroidered continuously on the Odyssean theme, with textual discrepancies increasing as he added to various circulating copies. Compounded by unauthorized cuts, bowdlerisations and pirated versions, *Ulysses* convoluted publication history eventually obscured the author's intent: no definitive version of the text exists. The textual complexities have fuelled a vast amount of scholarship. Joyce joked that *Ulysses* should "give Universities something to work on well into the next century". With the 1992 copyright expiration, there has been yet another explosion in Joycean scholarship and controversy. Whatever its other effects, the censorship battle over *Ulysses* certainly played a significant role in establishing its literary status. Along with the appearance of T.S. Eliot's *The Wasteland* in 1922, the publication of *Ulysses* signalled the peak year of modernism, and became the icon of a new literary era.

It 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)... It is also a kind of encyclopaedia. 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*.

(James Joyce, *Letters*, 21st September 1920)

My head is full of pebbles and rubbish and broken matches and bits of glass picked up 'most everywhere. The task I set myself technically in writing a book from eighteen different points of view and in as many styles, all apparently unknown or undiscovered by my fellow tradesmen, that and the nature of the leg-end
chosen would be enough to upset anyone's mental balance.
(*Letters*, 24 June 1921)
I've put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that's the only way of insuring one's immortality.
(Joyce cited in Richard Ellmann's *James Joyce*)
Why was I always returning to this theme . . ? I find the subject of Ulysses the most human in world literature. Ulysses didn't want to go off to Troy; he knew that the official reason for the war, the dissemination of the culture of Hellas, was only a pretext for the Greek merchants, who were seeking new markets. When the recruiting officers arrived, he happened to be plowing. He pretended to be mad. Thereupon they placed his little two-year-old son in the furrow. Observe the beauty of the motifs: the only man in Hellas who is against the war, and the father. Before Troy the heroes shed their lifeblood in vain. They want to raise the siege. Ulysses opposes the idea. [He thinks up] the stratagem of the wooden horse. After Troy there is no further talk of Achilles, Menelaus, Agamemnon. Only one man is not done with; his heroic career has hardly begun: Ulysses.
(Joyce cited in Richard Ellmann's *James Joyce*)
The first three episodes of *Ulysses* are sometimes referred to as the Telemachiad (Telemachus was the son of Odysseus/Ulysses) and concern themselves with Stephen Dedalus, a problematically autobiographical character that Joyce had first introduced into his published work through *A Portrait of the Artist as a Young Man*. The next twelve chapters are considered to comprise the Odyssey or

wanderings of Ulysses, and the final three are sometimes characterized as the Nostos, or Ulysses homecoming to Ithaca, and treat the hero's return, his slaying of the treacherous suitors of his faithful wife Penelope, and his joyful reunion with her. Remember... quite how legitimate these correspondences, parallels and echoes are, and quite how much they are posed only to be re-accented, subverted, skewed or frustrated, is part of the intellectual and emotional adventure of Joyce's modern epic. Don't be daunted by the huge amount of interpretation that *Ulysses* seems to demand: one of the things that the novel is *about* is the human obsession with, and need for, interpretation and meaning...

BIBLIOGRAFIA

Adams R.M., "Surface and Symbol. The consistency of James Joyce's *Ulysses",* in *Joyce. Dall'Ulysses al Finnegans Wake* di Carla Marengo Vaglio, Laterza, Bari 1990.

Astaldi Luisa, "Come leggere *Ulysses.* Sessant'anni di monologo interiore". Saggio incluso in "*Il poeta e la regina*" Sansoni, Firenze 1963.

Bertinetti P. (a cura di), *Storia della letteratura inglese*, vol. II, Torino, Einaudi 2000.

Bertolucci Giuseppe, "Il monologo interiore come personaggio totale di Joyce". Saggio incluso in *Il calendario del popolo* ottobre- nov. 1963.

Bilsker Richard, *Diary of Virginia Woolf*, Paperback Harvest Books 1981.

Bloom H. (a cura di), *James Joyce: modern critical views,* Chelsea House, New York 1986.

Brown R., *James Joyce and Sexuality,* Cambridge University Press, Cambridge 1985.

Budgen Frank, *James Joyce and the Making of Ulysses,* Grayson, London 1934; ediz. Riveduta: Indiana University Press, 1960.

Caracciolo A., *La religione come struttura e come modo autonomo della conoscenza,* Marieti, Milano 1965.

Cecchi E., "Il messaggio di D.H. Lawrence e *L'amante di Lady Chatterley",* in *Scrittori inglesi e americani*, Mondatori, Milano 1935.

Cianci Giovanni, *La fortuna di Joyce in Italia. Saggio e bibliografia (1971- 1972),* Adriatica, Bari 1974.

Corti Claudia, "La scrittura dell'immaginario: tecniche e strategie narrative di Joyce*".* Saggio incluso in *Il Romanzo* ETS, Pisa 1987.

D'Agostino Nemi, "*Ulisse* o la ricerca della condizione umana", in *Belfagor*, gennaio 1961.

Daiches David, *The Novel and the Modern World,* Cambridge University Press, Cambridge 1960.

Daiches David, *A critical History of English Literature,* London, The Ronald Press Company 1960.

De Angelis Giulio, *Penelope, il monologo interiore di Joyce nell'Ulysses,* Rizzoli, Milano 1978.

De Angelis Guido, *Guida alla lettura dell'Ulisse di Joyce*, Lerici, Milano 1961.

De Petris Carla (a cura di), *Joyce Studies in Italy*, 2, Bulzoni, Roma 1988.
Giussani Luigi*, Il senso religioso,* Milano, Rizzoli 2005.
Gorlier C., Introduzione a *L'amante di Lady Chatterley*, Mondadori, Milano 1960.
Groden Michael, *Ulysses in Progress,* Princeton University Press, Princeton 1976.
Gunn M. a. J., *Bergson and his philosophy*, Hardcover, IndyPublish.com 2005.
Joyce James, *Ulysses,* The corrected text, Penguin Books, in association with the Bodley Head, London 1986.
Joyce James, *Ulisse*.
Unica traduzione integrale autorizzata di Giulio de Angelis, Introduzione di Giorgio Melchiori, Commento a cura di Giulio de Angelis, Oscar Biblioteca, Mondatori, Milano 1978.
Locatelli Angela, *Una coscienza non tutta per sé. Studio sul romanzo dello "stream of consciousness",* Patron, Bologna 1983.
Marengo Vaglio Carla, *Invito alla lettura di James Joyce,* Mursia, Milano 1977.
Marengo Vaglio Carla, *Joyce. Dall'Ulysses al Finnegans Wake,*Laterza, Bari 1990.
Melchiori Giorgio, *Joyce: il mestiere dello scrittore,* Einaudi, Torino 1994.
Melchiori Giorgio, Introduzione e cura di J. Joyce, *Ulisse: Telemachia, Episodi I- III,* Commento di Carla Bigazzi, Carla de Petris, Miranda Melchiori, Mondadori, Milano 1983.
Melchiori Giorgio, "Joyce: il banchetto dei linguaggi", in *Igitur*, II, 2, 1990.
Melchiori Giorgio, *I funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese da Joyce ai giovani arrabbiati,* Einaudi, Torino 1989.
Paci Francesca Romana, *Vita e opere di James Joyce,* Laterza, Bari 1968.
Pinguentini Gianni, *James Joyce in Italia,* Ghiaini e Fiorini, Verona 1963.
Pugliatti Paola, "Il nuovo *Ulysses* e la critica del testo*",* in *Strumenti critici,* n. s. , I, 2, 1986.
Ruggirei Franca, *Maschere dell'artista: il giovane Joyce*, Bulzoni, Roma 1986.
Ruggieri Franca, *Introduzione a Joyce,* Laterza, Bari 1990.
Scandulescu George C. , *The Joycean Monologue: A study of Ulysses*, University of Essex, Colchester 1979.
Woolf Virginia, *Modern Fiction*, Milano, Mondadori 1988.