

Forme di intertestualità nel modernismo inglese

di Giuseppe Martella

1. Considerazioni preliminari

Come è noto, negli ultimi decenni l'intenso dibattito sull'intertestualità ha preso le mosse dal concetto di dialogismo sviluppato da Bachtin nei suoi vari scritti, soprattutto in *Estetica e Romanzo* (1941)¹.

Il termine di 'intertestualità', coniato da Kristeva (1966)², ha avuto poi un enorme successo, divenendo però di uso sempre più ambiguo, tanto che Cesare Segre, già nel 1982, facendo una prima ricognizione dello *status questionis*, denunciava la confusione terminologica e concettuale derivata dalla adozione acritica del termine e della teoria dell'intertestualità³. Altri studiosi (come Genette, per esempio) hanno poi tentato di delineare un quadro generale, proponendo anche delle classificazioni dei diversi tipi di intertestualità letteraria⁴. Tuttavia, a più di trent'anni dal fortunato conio di Kristeva, permane in quest'ambito una notevole anarchia terminologica nonché una certa imprecisione concettuale. Ci si trova per lo più d'accordo solo sul termine (e forse neppure) e sul presupposto generale che nessun testo può esistere ed essere compreso se non nel rapporto con altri testi in un certo orizzonte letterario e culturale. Ma molti critici, sia strutturalisti che post-strutturalisti, sembrano non comprendere che anche questa semplice ammissione equivale a negare il postulato, a loro carissimo, dell'immanenza del significato al testo artistico, senza il quale le teorie testualistiche, semiologiche o decostruzioniste, non si reggono più. Infatti il concetto di intertestualità non è che un altro modo per dire che un testo assume significato e valore solo all'inter-

Presentato dall'Istituto di Lingue.

¹ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979. In particolare il saggio «La parola nel romanzo», pp. 67-224.

² J. Kristeva, *Semeiotikè. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Mondadori 1978.

³ C. Segre, «Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», in AA.VV., *La parola ritrovata*, Palermo, Sellerio 1982, pp. 15-28, p. 15.

⁴ G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi 1997, pp. 3-9.

no di una storia e di una tradizione condivise, e che implica qualche forma di riferimento al mondo reale⁵. Ciò significa anche che l'interpretazione non può mai ridursi alla mera spiegazione delle regole di funzionamento di un testo né, tantomeno, a un esercizio di stile di seconda mano.

Nella prospettiva critica (che è poi quella inaugurata da Bachtin sulla scia del lavoro pionieristico dei Formalisti Russi⁶) che intende l'intertestualità come tradizione o memoria letteraria in atto, assumo la distinzione fondamentale proposta da Gian Biagio Conte, fra due modi generali della pratica intertestuale: il primo consiste nell'uso, da parte di un autore, di un testo concreto come modello esemplare di riferimento; l'altro è invece il riferimento a un modello codice, cioè a un insieme di norme e consuetudini di genere (a prescindere dalla loro attuazione effettiva). Insomma sembra opportuno distinguere in partenza l'allusione al testo piuttosto che al genere letterario, il riferimento all'occorrenza piuttosto che al tipo, al messaggio piuttosto che al codice sotteso: «la parola poetica – scrive Conte, in un passo particolarmente significativo – non ha mai vita solitaria ma è sempre all'incrocio di significati convergenti, ne costituisce anzi, in certo modo, il 'luogo' privilegiato. Si potrà partire da una sua area di definizione più vasta, come la lingua di una determinata cultura poetica, per passare alla lingua propria di un determinato genere, di lì alla lingua di una personalità artistica fino alle contestualizzazioni più minute, ma non si potrà mai pervenire a una sua astrazione completa da un qualsivoglia piccolo e limitato tessuto, non si potrà mai vincerne l'ostinato *pudor nuditatis*. Per tale natura composita essa è resa carica di una significatività che è al di qua anche del suo significato proprio, come una seconda voce, o come un'etichetta che si iscrive in soprallinea e che la situa e la qualifica già prima che essa 'significhi' specificamente qualcosa»⁷. Ciò che viene messo in evidenza in passi come questo è la ineludibile stratificazione del linguaggio letterario, in quanto prodotto di un contesto culturale di cui porta, più o meno palesemente,

⁵ Questa concezione referenziale dell'intertestualità è quella che sviluppo in questo saggio, e che mi sembra anche condivisa da A. Locatelli (*Intertextuality: Theory and Practice*, «Merope» VIII, 1996, pp. 5-18, p. 5) quando osserva che «Intertextuality designates the multitude of ways a text has of not being self-contained, of being traversed by otherness»; e conclude: «we do not see intertextuality simply as a feature or a 'device' of the text. In fact intertextuality calls into question the reader's capability of discerning both an intra-textual space as well as signalling towards other spaces».

⁶ Le analogie tra il lavoro dei Formalisti Russi e quello di Bachtin sono maggiori di quanto comunemente si pensa. Per esempio, il concetto di evoluzione letteraria come competizione epocale fra generi e discorsi, elaborato da Tynjanov, prelude a quello di 'dialogismo' di Bachtin.

⁷ G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi 1974, p. 19.

le tracce. Nell'intento di abbozzare una tipologia dell'intertestualità, mi sembra anzitutto opportuno distinguere fra tre grandi termini di riferimento della memoria culturale: testi, *topoi* e generi di discorso, e per analogia suggerisco la distinzione fra tre tipi generali in cui si presenta il 'dialogismo' o polifonia di un testo: quelli relativi, appunto, rispettivamente all'evocazione di testi, *topoi* o generi del discorso in un certo contesto culturale. Questo suggerimento può, a mio parere, costituire un primo passo verso la definizione di un quadro di insieme sufficientemente omogeneo e coerente del fenomeno dell'intertestualità, coi suoi modi e forme molteplici; un quadro che mi sembra manchi a tutt'oggi⁸. Tale quadro si potrebbe poi forse articolare ulteriormente utilizzando categorie logiche (per es., le quattro categorie kantiane: della quantità, qualità, relazione, modo) o linguistiche (per es., le sei funzioni del linguaggio tratte dal modello comunicativo di Jakobson), o retoriche (l'inventario di tropi, schemi e *topoi*, tradizionalmente censiti dalla retorica classica), in base alle quali identificare i tipi o le funzioni di un discorso altro presente in un certo testo. Ma questo rimane qui solo un suggerimento. In questo saggio, mi fermerò a censire solo forme più generali del gioco intertestuale.

2. Forme dell'intertestualità in Yeats, Joyce e Eliot

Le precedenti considerazioni intendono, da una parte, evidenziare la mancanza di una tipologia coerente dei fenomeni dell'allusione e della citazione letteraria, e dall'altra sottoscrivere un concetto del lavoro intertestuale come trascrizione, nell'opera singola, di una certa memoria letteraria e culturale, precostituita, stratificata, inserita in un orizzonte storico di cui l'interprete può solo cercare di esplicitare alcuni tratti. Prendo in considerazione adesso, come oggetti di analisi, due capolavori del modernismo letterario anglofono, lo *Ulysses* e la *Waste Land*, e ne confronto rispettivamente l'inizio e la fine, per rilevarne le modalità diverse dell'allusione.

Consideriamo l'inizio della *Waste Land*:

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding

⁸ Così nota infatti di recente T. Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan 2001, p. 5. Vedi anche A. Bernardelli, «The Concept of Intertextuality Thirty Years on: 1967-1997», *Versus*, 77-78, 1997, pp. 3-19.

A little life with dried tubers.
 Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
 With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
 And went on in sunlight, into the Hofgarten,
 And drank coffee, and talked for an hour.
 Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
 And when we were children, staying at the archduke's,
 My cousin's, he took me out on a sled,
 And I was frightened. He said, Marie,
 Marie, hold on tight. And down we went.
 In the mountains, there you feel free.
 I read, much of the night, and go south in the winter. (vv. 1-18)

In questo *incipit* del poemetto i traumi della memoria personale e quelli della memoria collettiva vengono posti in equivalenza, con la rievocazione iniziale del *topos* classico del giardino e della primavera, che nella tradizione dell'Amor Cortese era diventato anche luogo della visione creativa e dunque anche ideale utopico dell'invenzione poetica. Qui viene chiamata in gioco tutta una tradizione della poesia come sogno/risveglio della ispirazione creativa, sotto la spinta dell'amore che mette le ali all'anima, che risale quanto meno a Platone, si continua nel mondo classico, e poi nella tradizione medievale del *Roman de la Rose*, con tutte le sue frange, fino al petrarchismo. Ed è come antitesi violenta di questa intera tradizione, che implica anche la dicibilità dell'esperienza intensa della visione, sia amorosa che poetica, che il poemetto di Eliot si presenta. Ma l'allusione più immediata che il lettore colto coglie è ovviamente all'inizio dei *Canterbury Tales* di Chaucer: allusione al tempo sacro del pellegrinaggio, del rendimento di grazie, nel rituale sia pagano del risveglio della primavera che cristiano del pellegrinaggio al santuario. Ma il rimando al prologo dei *Canterbury Tales* richiama anche l'esempio insigne di cornice narrativa, che tiene insieme tutta una varietà di registri linguistici e poetici, che esprimono la tipologia sociale e psicologica di un'epoca, tutta una varietà di tratti e situazioni esistenziali risolta nella precisione del dettaglio, in una luminosità quasi araldica. Ed è proprio il rapporto fra disegno e dettaglio, fra narrativa e verso che viene platealmente meno nella *Waste Land*. La coerenza e la seguibilità di un intreccio narrativo, che sovrasta come una storia ideale eterna il volgersi e i capricci del verso, l'incresparsi del tessuto fonico ritmico, la sua allusività interna, la sua autoreferenzialità. Il prologo dei *Canterbury Tales* ha le dimensioni e la tenuta narrativa del poemetto, che compone l'intensità della immagine con la continuità della memoria. Ma nella *Waste Land* la intensità degli attimi vissuti, appena suggerita, non si compone in una esperienza unitaria. E l'uso intenso delle citazioni come schegge linguistiche è l'equivalente della dissociazione dei vissuti della coscienza individuale e collettiva. Potremmo definirla una poetica *fauve*, espressionistica;

o anche uno smontaggio cubista della tradizione letteraria. Ciò che ci preme osservare però nel contempo è la perentorietà con cui si impone al lettore la ricerca di contesti di riferimento per ciò che è detto, per compensare l'assenza della coerenza narrativa.

Se poi prendiamo la fine della *Waste Land*,

I sat upon the shore
 Fishing, with the arid plain behind me
 Shall I at least set my lands in order?
 London Bridge is falling down falling down falling down
 Poi s'ascese nel foco che gli affina
 Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow
 Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
 These fragments I have shored against my ruins
 Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
 Datta. Dayadhvam. Damyata.
 Shantih shantih shantih (vv. 423-33)

notiamo una vertiginosa giustapposizione di testi, lingue, citazioni, che sono anche frammenti della memoria culturale, usati stavolta come una diga contro il caos dell'esperienza, con l'intenzione di racchiuderla nella forma artistica. Intenzione disperata, che si risolve nella ripetizione ipnotica finale di una preghiera rubata a un altro mondo (all'oriente), che è anche una dichiarazione di resa della volontà di forma (*Kunstwollen*) che ha dato luogo ai capolavori della letteratura occidentale. In tutta la *Waste Land*, dalla sovversione iniziale del valore dell'ispirazione artistica, alla resa finale alla inenarrabilità dell'esperienza del mondo moderno, l'uso dell'allusione è violento ed esplicito. Al contrario di quanto accade nell'*Ulisse*, dove la scena iniziale della rasatura di Buck Mulligan e il monologo onirico finale di Molly Bloom si reggono perfettamente su un piano naturalistico, e solo sommessamente richiamano il rito della Messa e il «si» finale del libro dell'Apocalisse, tracciando le coordinate di quel parallelo biblico che attraversa l'intera opera⁹.

Del resto l'uso di temi o di figure mitiche, oltre che letterari, nei due testi è evidente, e perfettamente commentato dal ben noto saggio di Eliot sull'*Ulisse* e il metodo mitico: «nell'usare il mito, nel manipolare un continuo parallelo tra il contemporaneo e l'antico, Joyce attua un metodo che altri devono seguire dopo di lui [...] È semplicemente un modo per controllare, ordinare, dare forma e significato a quell'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea»¹⁰. Le parole di Eliot si addicono altrettanto bene alla sua *Waste Land* che all'*Ulisse* di

⁹ Cfr. G. Martella, *Ulisse: parallelo biblico e modernità*, Bologna, CLUEB 1997.

¹⁰ T. S. Eliot, *Collected Poems and Plays*, London, Faber 1969, p. 177 (trad. mia).

Joyce. Ma cosa significa metodo mitico? In effetti si tratta di un metodo allusivo che mette in questione proprio l'ordine del mito (cioè dell'intreccio) in quanto tale, e la narrabilità dell'esperienza. A ben riflettere, in effetti, l'allusione altro non è che una digressione di ordine intertestuale. Benché non sia affatto una tecnica nuova nella storia letteraria, la quantità e la qualità delle allusioni sia nell'*Ulisse* che nella *Waste Land* fa sì che esse divengano parte integrale della struttura del testo e del senso della rappresentazione. E questo è un tratto caratteristico delle opere del Modernismo.

Come fa Stanley Sultan, si potrebbe stilare un breve inventario delle analogie nell'uso dell'allusione fra le due opere: «sia il poemetto di Eliot che il romanzo di Joyce usano i racconti ebraico e cristiano della salvezza, basati sulle parole dei profeti e su quelle di Gesù. E per converso, entrambi usano opere in cui questi racconti sono implicitamente o esplicitamente contenuti: la Bibbia, l'Odissea, la Commedia di Dante, il Ring di Wagner. Queste impressionanti coincidenze non sono del tutto accidentali. Entrambi poi usano Shakespeare, e un certo numero di opere della cultura alta dell'Occidente. Per esempio, il romanzo usa le *Mille e una notte*, [...] il *Faust* di Goethe, il *Don Giovanni*, tutta una serie di opere in prosa dal *Pilgrim's Progress* a *A Tale of a Tub*, e poesie di poeti irlandesi che vanno da Thomas Moore a Yeats. Il poemetto usa Virgilio, Ovidio, Sant'Agostino, Chaucer, Kyd, Spenser, Webster, Marvell, Golsmith, Baudelaire, Gérard de Nerval, e Verlaine»¹¹.

In entrambe le opere, a vero dire, vengono impiegati anche molti testi della cultura popolare: dalla imitazione del linguaggio del pub e di quello delle canzoni popolari nella *Waste Land*, alla parodia del gergo giornalistico e politico, dei romanzi d'appendice, delle operette e delle ballate popolari della Dublino degli inizi del secolo, nell'*Ulisse*.

Il ricorrere di questi materiali comuni nei due testi è evidente, ma bisognerebbe poi distinguere i tipi, i modi, le funzioni rispettive dell'allusione in entrambi. Cioè i modi in cui i materiali linguistici, interdiscorsivi o intertestuali, entrano a costituire la forma di ciascuna opera. Vi è infatti nei testi modernisti una tendenza generale a esibire i materiali, ricevuti dalla tradizione culturale, in tutta la loro resistenza a essere digeriti e ridotti alla forma organica. Ed è questo un tratto squisitamente anti-romantico delle poetiche moderniste, in cui l'organicità dell'opera viene assunta come problema.

Ma, fuori dalla metafora della metabolizzazione del materiale nutritivo, ciò accade proprio attraverso la messa in mora della funzione euristica, orientativa, esplicativa dell'intreccio narrativo (*mythos*) nella definizione e orientamento di un soggetto in azione (*éthos*) in un dato mondo ambiente. È dunque il valore fondamentale del mito come donazione di

¹¹ S. Sultan, *Eliot, Joyce and Company*, NY, OUP 1987, p. 157.

senso al mondo per una certa epoca, le sue funzioni cosmologica e cosmogonica fondanti, che vengono interrogate alle radici. Il Modernismo si pone in ciò nella scia della distruzione genealogica, e della trasvalutazione dei valori della civiltà occidentale, auspiccate da Nietzsche, nonché della critica dell'ideologia inaugurata da Marx, e di quella della coscienza individuale come luogo di certezze, svolta da Freud, le quali tutte vengono considerate appunto come costruzioni «mitiche» e fittizie che rispondono a bisogni e/o a interessi indicibili, repressi, rimossi, nascosti sul fondo di ogni grande narrazione legittimante. Agli inizi del Novecento si trattava di una scoperta: oggi tutto ciò è scontato, e spesso tale appare nelle opere post-moderne (come una canzone da organetto, per dirla con Zarathustra). Allora però aveva il sapore e la forza della novità. Ma a noi interessa ora, per quanto concerne il metodo mitico come modo alusivo caratteristico dei grandi testi modernisti, la conseguenza formale, il lato tecnico, di questa atmosfera culturale che si definisce, come eredità romantica¹², tra Otto e Novecento, oscillando, nelle manifestazioni delle varie avanguardie, tra i poli dell'impressionismo e dell'espressionismo. Nelle diverse arti. È la temperie culturale degli inizi dell'epoca della riproducibilità tecnica degli artefatti e della comunicazione di massa, così ben descritta da pensatori e artisti del calibro, per esempio, di Ortega & Gasset, P. Valéry, W. Benjamin, solo per fare dei nomi¹³. Una temperie culturale complessa che si può forse riassumere nella formula pregnante di Benjamin sull'incapacità, tipicamente moderna, di tradurre la serie dei vissuti (*erlebnisse*) nella esperienza coerente e narrabile (*erfahrung*) di un percorso o viaggio appunto della coscienza. «We had the experience but we missed the meaning» (*Dry Salvages*, II), dirà eloquentemente Eliot nei *Four Quartets*, che in un certo senso (anche per la loro data più tarda) segnano una sorta di epitaffio della sua sperimentazione modernista, ma anche della stagione del Modernismo europeo in generale. Eliot ha ormai superato qui la fase dell'esibizione ostentata dei dettagli, che vengono recuperati ora a un disegno superiore e a una fede ritrovata nel senso complessivo e nella dicibilità dell'esperienza. Su cui direttamente medita in poesia: «The detail of the pattern is movement» (*Burt Norton*, V). I *Four Quartets*, con la loro risoluzione musicale e teologica dei contrasti della coscienza interna del tempo, tramite l'accettazione di un disegno divino e la professione di umiltà elevata a principio al tempo stesso poe-

¹² Intendo l'attualità di una serie di temi, di problemi, di atteggiamenti culturali «romantici» nel Novecento, non ultimo tra i quali la rivalutazione del mito come modo di conoscenza. cfr. C. Larmore, *L'eredità romantica* (1996), Milano, Feltrinelli 2000.

¹³ Cfr. P. Valéry, «La conquista dell'ubiquità», (1928), in *Scritti sull'arte*, Milano, Guanda 1984, pp. 107-09. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 1966. J. Ortega Y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte*, Napoli, Guida 1986, Introduzione, p. 41.

tico oltre che etico, costituiscono forse il capolavoro di Eliot (riccamente polifonico a suo modo, ma non più nel senso della giustapposizione di frammenti, della poetica *fauve*, del dialogismo provocatorio della *Waste Land*) ma non sono già più un'opera modernista. Essi segnano davvero la fine di una stagione, quella più sperimentale, della poesia in lingua inglese e preludono anche, per certi versi, ai modi colloquiali più pacati, e al clima domestico, della poesia del *Movement* negli anni Cinquanta¹⁴. Poesia dell'umiltà, diremmo: – «humility is endless» – come fondamento del dicibile e dunque principio poetico, prima ancora che etico.

Ad essa si oppone la poesia dell'arroganza bella, aristocratica, dell'altro grande maestro del Novecento Inglese: Yeats. Che aveva assimilato al meglio la lezione di Nietzsche, la trasvalutazione di tutti i valori, nell'atto assertivo paradossale di Zarathustra che si esercita in controtempo, non più sull'avvenire disponibile, ma sul passato predisposto, ricondotto a portata di mano ancora nella consapevolezza tremenda dell'eterno ritorno di ogni cosa: «così voglio che fosse, così vorrò che sia». L'orgoglio inaudito, profondamente anticristiano, di Zarathustra, che osa sfidare la schiavitù fra tutte la più fondamentale, quella al tempo, e si appropria intenzionalmente del proprio passato, delle proprie condizioni di esistenza, è, se vogliamo, l'atto basilare della trasvalutazione dei valori, del superamento della dimensione etica, dell'aprirsi alla dimensione estetica essenziale, a una metafisica di artista (nessun *éthos* si dà infatti al di fuori del tempo). È un atto che va inteso in dimensione prevalentemente estetica, e come tale viene inteso da Yeats. Tale portata estetica della lezione di Nietzsche viene poi coniugata da Yeats con la possibilità di trascrizione mitica dell'esperienza individuale. Yeats e Eliot: poesia dell'orgoglio verso poesia dell'umiltà, dunque. Entrambi questi opposti devono essere intesi in chiave principalmente poetica: la dedizione all'uno o all'altro rende infatti ancora provvisoriamente dicibile il mondo. Appropriatamente *Leda and the Swan*, di Yeats, si conclude con una domanda sul rapporto fra conoscenza e potere, nell'atto della percezione estetica inaudita che inaugura un'epoca della civiltà: «Did she put on her knowledge with her power/before the indifferent beak could let her drop?». L'intera poesia in effetti mira a questa domanda, riaffermando la persistente attualità del mito come fondazione del dicibile, nell'epoca moderna.

Ma ora vediamo come proprio l'intertestualità mitica venga usata diversamente dai tre grandi maestri del modernismo anglofono. Come proprio il principio babelico, polifonico, dell'allusione venga proiettato sull'ordine del racconto. In Yeats l'intertestualità si svolge principalmente nella dimensione del mito (un ordine macrotestuale). È solo la disponibilità, l'inattualità del mito greco che consente a Yeats (nella sua fase più

¹⁴ Cfr. M. Morini, *Poeti inglesi del secondo Novecento*, Milano, Edizioni Dell'Arco 2001, cap. I.

matura) di presentare l'atto poetico concreto come sospensione della mera cronologia, e donazione epocale di senso alla storia. L'intertestualità di Yeats è principalmente di ordine mitico-epocale. Anche per il genere lirico in cui opera, non è fatta di citazioni precise. Ma richiama miti e archetipi fondanti della civiltà occidentale. In un'altra famosa poesia, *The Second Coming*, Yeats sfrutta il differenziale mitico, lo scarto epocale di un ipotetico secondo avvento, per cui l'oggetto del sapere, della veggenza poetica, si trasforma impropriamente, attraverso una trasgressione sintattica, in una domanda collettiva:

.....but now I know
 That twenty centuries of stony sleep
 Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
 And what rough beast, its hour come round at last,
 Slouches towards Bethlehem to be born?¹⁵

L'archetipo (intertestuale) disponibile è stato definitivamente integrato alla struttura del testo: l'infrazione epocale del tempo è stata tradotta e assimilata nella infrazione sintattica, così come in *Leda and the Swan* viene invece ridotta all'infrazione della forma del sonetto, che si realizza tramite la rottura dei due emistichi del quartultimo verso:

A shudder in the loins engenders there
 The broken wall, the burning roof and tower
 And Agamemnon dead.
 Being so caught up,
 So mastered by the brute blood of the air,
 Did she put on his knowledge with his power
 Before the indifferent beak could let her drop?¹⁶

Nell'ambito dell'allusione mitica, possiamo trovare qualche ulteriore riscontro tra Joyce e Eliot. Ad esempio, si confronti il ruolo di Odisseo nell'*Ulisse* con quello di Tiresia nella *Wast Land*. Queste due figure sono entrambe legate all'archetipo del viaggio di scoperta, all'avventura e ai rischi della conoscenza, e appartengono allo stesso plesso mitologico, in quanto nella discesa agli inferi dell'Odissea, Ulisse riceve indicazioni proprio da Tiresia su ciò che lo attende sulla via del ritorno. Ulisse infatti scopre nella dimensione del tempo, dell'azione, e del racconto come filo della coscienza, ciò che Tiresia già sempre sa nella dimensione estatica della visione e dell'inconscio. Ulisse e Tiresia stanno tra loro come agire e patire, coscienza e inconscio, tempo e eternità, e si appartengono a vicenda. Leopold Bloom, nell'*Ulisse*, recupera la dignità individuale, al ter-

¹⁵ W. B. Yeats, *Collected Poems*, London, Macmillan 1950, p. 210.

¹⁶ *Ibid.*, p. 241.

mine della propria discesa agli inferi, nell'episodio del Bordello, dove fa i conti con i propri fantasmi personali e con quelli della civiltà occidentale. Ecco il culmine della sua presa d'atto di quella tradizione/tradimento che costituisce il suo stesso esserci:

BOYLAN 'S VOICE: (*Sweetly, hoarsely, in the pit of his stomach*) Ah!
Gooblazqruk brukarchkrasht!

MARION S VOICE: *hoarsely, sweetly rising to her throat*) O! Weesh-washtkissimapooisthnapoohuck!

BLOOM: (*His eyes wildly dilated, clasps himself*) Show! Hide! Show! Plough her! More! Shoot!

BELLA, ZOE, FLORRY, KITTY: Ho ho! Ha ha! Hee hee!

LYNCH: (*Points*) The mirror up to nature. (*He laughs*) Hu hu hu hu hu hu.
(*Stephen and Bloom gaze in the mirror. The face of William Shakespeare, beardless, appears there, rigid in facial paralysis, crowned by the reflection of the reindeer antlered hatrack in the hall*)

SHAKESPEARE: (*In dignified ventriloquy*) 'Tis the loud laugh bespeaks the vacant mind. (*To Bloom*) Thou thoughtest as *how* thou wastest invisible. Gaze. (*He crows with a black capon's laugh*) Iagogo! How my Oldfellow chokit his Thursdaymomun. Iagogogo! (U 508)¹⁷

Il senso del viaggio dell'eroe duplice, Bloom-Stephen, Padre-Figlio, Carne-Spirito, della sua *quest* nella moderna città «formicolante», si definisce proprio, in questa discesa agli inferi, nella apparizione del «compound ghost» del viso di Shakespeare cornuto e paralitico: smorfia onirica che compone il retaggio biologico e quello culturale, fissando il senso della tradizione nell'attimo dello spasimo, sia esso orgasmo o ictus. E iscrive in calce un ironico commento al concetto stesso della mimesi artistica, di cui è stato maestro: «The mirror up to nature» (U, 508) D'altra parte, Tiresia che assiste all'accoppiamento meccanico della dattilografa e dell'impiegato è, come afferma Eliot stesso, la coscienza centrale della *Waste Land*¹⁸. Il topos (omerico e biblico) della discesa agli inferi, come rituale di purificazione e presupposto di una palingenesi del mondo, sta alla base di entrambe le opere. E si arricchisce degli echi della tradizione apocalittica ebraico-cristiana. In entrambi, Joyce e Eliot, il viaggio e la *quest* dei protagonisti nella città irrealista modernista, culminano infatti in scene apocalittiche.

Oltre a quella mitica bisogna considerare però anche l'intertestualità di genere nelle due opere. Sia la *Waste Land* che l'*Ulisse* si reggono sul gioco complesso dei generi del discorso, e per di più costituiscono una sfida aperta al sistema dei generi letterari. L'*Ulisse*, come ci ricorda Frye,

¹⁷ J. Joyce, *Ulysses*, London, Penguin 1971. Con la sigla «U» seguita dal numero delle pagine, mi riferisco a questa edizione dell'*Ulisse*.

¹⁸ Cfr. sezione III, vv. 218 sgg.

si può considerare come la combinazione di quattro generi fondamentali della prosa: *novel*, *romance*, confessione e anatomia (o satira menippea, o saggio)¹⁹. Potremmo anche dire che coniuga le dimensioni naturalistica, simbolica, autobiografica e saggistica della narrativa come forse nessun altro testo del Novecento ha saputo fare. Nella *Waste Land* il gioco dei generi (lirico, eroicomico, drammatico, satirico, ecc.) è limitato dentro i confini e i registri del poemetto narrativo, di cui mette in discussione però proprio l'elemento fondamentale, cioè la continuità dell'intreccio e la memorabilità della vicenda. Anche l'*Antico Marinaio* di Coleridge, per esempio, il capolavoro romantico del genere, rappresenta una sorta di discesa agli inferi e una ricreazione periodica del senso del mondo, attraverso il racconto coatto del suo protagonista. Ma per quanto perturbante (*Unheimlich*) possa essere l'esperienza in esso racchiusa e incerto il senso di quel viaggio al polo e ritorno, per quanto misteriose rimangano le motivazioni del gesto gratuito dell'uccisione dell'albatros (forse un analogo dell'atto poetico in quanto tale), l'intera esperienza rimane però narrabile e memorabile. Ciò non accade più nella *Waste Land*, dove rimaniamo di fronte a «a heap of broken images», per cui, col senno di poi, avendo letto anche i *Four Quartets*, potremmo dire: «we had the experience but missed the meaning»²⁰. Nella *Waste Land* è la poetica del frammento che coincide con quella della citazione: è la strategia tipica del poeta modernista, che di fronte alla distruzione dell'aura dell'oggetto naturale a causa della sua riproducibilità tecnica, risponde con una distruzione della coerenza dell'intreccio nella *fiction* (e della identità dell'io narrante), attraverso la riproduzione tecnica di altri testi nel proprio, attraverso le strategie della citazione e dell'allusione ripetuta. È in questo uso pervasivo dell'intertesto in funzione metanarrativa (o addirittura anti-narrativa) e simbolica, che cade lo spartiacque tra Romanticismo e Modernismo, e sta forse uno dei tratti salienti delle svariate e spesso contraddittorie poetiche delle Avanguardie del Novecento.

In Joyce troviamo la più ampia gamma di modi e livelli dell'intertestualità, e di modelli di riferimento. Ma il modello-codice, il repertorio tematico e stilistico, di gran lunga più importante per lui, rimane quello della Sacra Scrittura, il Grande Codice dell'arte occidentale²¹. In modi e con esiti radicalmente diversi, di volta in volta, ma nel corso dell'intera carriera, da *Dubliners* a *Finnegans Wake*, Joyce ha usato la tipologia biblica e la parodia della Sacra Scrittura come principio fondamentale della propria opera rivoluzionaria. Che egli ha inteso proprio, ironicamente, come opera della Parola (poetico-profetica) che viene a sovvertire e a compiere la Legge contenuta nel canone letterario occidentale. Questa

¹⁹ N. Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi 1969, cap. IV, p. 423.

²⁰ T. S. Eliot, *Collected Poems and Plays*, cit., «The Dry Salvages», II, p. 186.

²¹ N. Frye, *The Great Code*, NY, Harcourt Brace 1982.

metafora della ispirazione poetica (divina) incarnata, tradotta, tradita, tramandata in una parola storicamente divenuta (entrata nella corrente della storia per darle forma e senso), *logos égeneto*, metafora centrale per la tradizione cristiana e per la poetica di Joyce, è anche quella che guida la mia idea dell'intertestualità, come strumento dell'interpretazione dell'opera di Joyce.

L'*Ulisse* si può ben considerare come un repertorio dell'inconscio culturale dell'occidente e dunque leggere come un'odissea della sua memoria. E potremmo distinguere tra memoria volontaria e involontaria, per comprendere l'uso dell'intertestualità come modo di rappresentare la coscienza letteraria collettiva. «You never know whose thoughts you are chewing» (U, 170), pensa Leopold Bloom nell'episodio del pranzo. E il lettore dell'*Ulisse* potrebbe pensare lo stesso riguardo al modo in cui il testo incorpora, allude a, gioca con vari altri testi, discorsi, generi e tradizioni letterarie e popolari. Il filosofo francese Jacques Derrida ha parlato di macchine ipermnestiche a proposito dell'*Ulisse* e di *Finnegans Wake*. Infatti, Joyce iscrive nella propria opera numerosi testi e discorsi – mitici, folclorici, letterari, scientifici, ecc., facendo sì che la propria opera appaia come una sorta di mimesi in atto della memoria culturale dell'Occidente. A questo proposito si pone però subito un problema, che ha in realtà assillato la ricezione dell'*Ulisse* dai suoi inizi. Ed è il problema della forma letteraria che consente la rappresentazione della complessità dell'età moderna. Già nel 1923 Richard Aldington definiva infatti l'*Ulisse* come «un invito al caos», mentre T.S. Eliot invece parlava del metodo mitico come della scoperta di Joyce che «rende il mondo moderno accessibile all'arte». Il problema consiste dunque in quella che Eco ha chiamato poetica della forma espressiva, cioè della imitazione della caoticità dell'esperienza con l'apparente caoticità del linguaggio, con la rottura degli schemi logici, sintattici, narrativi. Secondo Eco, con questa strategia Joyce ha portato un attacco decisivo al cuore della cultura ricevuta, alle sue ideologie, ai suoi moduli d'ordine²². Ma la funzione dell'arte è pur sempre quella di dar forma all'esperienza, e il caos non si rappresenta col caos ma con una struttura e una gerarchia di qualche tipo. Per quanto riguarda il problema dell'intertestualità in particolare, l'*Ulisse* si rifà a una miriade di discorsi e di testi della cultura, ma non tutte le allusioni in esso contenute hanno lo stesso valore per la comprensione dell'opera.

Abbiamo prima lamentato la mancanza di un quadro organico dei fenomeni di intertestualità. Cerchiamo di abbozzarne almeno una griglia provvisoria. Potremmo distinguere, intuitivamente, tra modi, livelli e funzioni dell'intertestualità in un'opera letteraria. Quanto ai modi, si potreb-

²² U. Eco, *Le poetiche di Joyce* (1966), Milano, Bompiani 1982, cap. II, pp. 63-69.

be distinguere anzitutto tra interdiscorsività e intertestualità; poi tra citazione e allusione; tra parodia e *pastiche*; tra allusioni interne ed esterne all'opera o al corpus di un autore. Riguardo ai livelli, vi sono gradi che vanno dalla citazione di frammenti al richiamo di un intero brano, capitolo o testo letterario, a quella di un genere letterario o discorsivo, di una struttura sintattica o narratologica, di un topos letterario o culturale, o addirittura di un archetipo o di un mito epocale. Riguardo alle funzioni, si potrebbe distinguere tra ironia, parodia, satira, omaggio, arricchimento, ambivalenza, ecc. Segnalo qui solo la opportunità di una griglia orientativa dei fenomeni intertestuali, ma non intendo procedere ora in modo sistematico.

Mi basta osservare che la quantità delle allusioni nell'*Ulisse* produce una sorta di disorientamento della memoria del testo e di quella del lettore. Questo è un tratto condiviso dai grandi capolavori modernisti. Ma bisognerebbe distinguere, individuare le strategie dominanti nei singoli autori o testi. Così, per esempio, il lavoro sul mito mi pare dominante in Yeats, la citazione frammentaria nella *Waste Land*, mentre in Joyce possiamo trovare tutta la gamma dei livelli e dei modi della memoria letteraria. Facciamo un esempio dal capitolo di *Nausicaa*²³: ciò che colpisce anzitutto all'inizio di questo episodio è lo stile sentimentale e la parodia del romanzo rosa del primo Novecento:

The summer evening had begun to fold the world in its mysterious embrace. Far away in the west the sun was setting and the last glow of all too fleeting day lingered lovingly on sea and strand, on the proud promontory of dear old Howth guarding as ever the waters of the bay, on the weedgrown rocks along Sandymount shore and, last but not least, on the quiet church whence there streamed forth at times upon the stillness the voice of prayer to her who is in her pure radiance a beacon ever to the stormtossed heart of man, Mary, star of the sea. The three girl friends were seated on the rocks, enjoying the evening scene and the air which was fresh but not too chilly. Many a time and oft were they wont to come there to that favourite nook to have a cosy chat beside the sparkling waves and discuss matters feminine, Cissy Caffrey and Edy Boardman with the baby in the pushcar and Tommy and Jacky Caffrey, two little curlyheaded boys, dressed in sailor suits with caps to match and the name H.M.S. Belleisle printed on both. (U 344)

Ma immediatamente si trova menzione della funzione religiosa che si svolge nella chiesa vicina, con la preghiera alla vergine Maria, stella del mare. L'episodio si svolgerà infatti in un costante contrappunto tra il rapporto voyeuristico di Gerty e Bloom sulla spiaggia e l'adorazione della Vergine nella chiesa antistante. E in un costante sdoppiamento di piani, di voci e di punti di vista della rappresentazione. L'intertestualità com-

²³ Cfr. Rickard, *Joyce's Book of Memory*, Durham, Duke UP 1999, pp. 171 sgg.

plessa dell'episodio va anzitutto apprezzata dunque in funzione delle tecniche narrative usate e delle parodie strutturali che esse eventualmente evocano. Cioè attraverso il gioco con le convenzioni ereditate dalla tradizione letteraria, e narrativa in particolare. Chi rammenta, per esempio, la scena del comizio agricolo in *Madame Bovary*, non potrà mancare di apprezzare le analogie strutturali col nostro episodio. In entrambi i casi si tratta di una scena di seduzione che si svolge in parallelo a una cerimonia pubblica. Quello che più importa, in questo caso, dunque è l'analogia strutturale piuttosto che tematica, e l'implicita evocazione dello sviluppo della forma-romanzo, attraverso il riferimento a un maestro della narrativa dell'Ottocento. Sebbene poi Gerty, anche come tipo, in quanto sentimentale adolescente nutrita di romanzi a buon mercato, possa essere intesa come una aspirante Madame Bovary. Queste considerazioni concernono l'allusione letteraria più evidente, deliberata, nell'episodio.

Ma la consapevolezza del parallelo omerico indurrà ben presto il lettore a equiparare Gerty e Bloom rispettivamente a Nausicaa e Odisseo. A rievocare la magnifica scena del loro incontro sulla spiaggia dell'isola dei Feaci. Anche qui però bisogna contestualizzare tale scena e ripensare alla sua funzione nell'intreccio intero dell'*Odissea*, per poter comprendere meglio il valore artistico dell'elaborazione del mito omerico da parte di Joyce. Infatti l'episodio di *Nausicaa*, nell'*Ulisse*, è una parodia del canto della speranza e della sorpresa, che è il sesto dell'*Odissea*, che vede l'incontro di Ulisse con la giovinetta e l'ultima più difficile tentazione per l'eroe greco, quella della reincarnazione di Penelope in Nausicaa, saggia, pura, pudica, e più giovane, possibile sposa. Omero lì ci offre la visione numinosa e aristocratica del mondo greco antico, attraverso lo sguardo giovane e il progetto di vita domestica della fanciulla, che tenta di appropriarsi di quello del ritorno dell'eroe, fissando la sua figura nella somiglianza a un Dio e allo sposo promesso, splendido, eternamente giovane, al di fuori del tempo. L'episodio è una sorta di epifania lirica dell'*Odissea*, una sospensione funzionale dell'azione, un raccoglimento provvisorio dell'epos, prima del capovolgimento strutturale, nella reggia dei Feaci, della figura dell'eroe in quella del narratore: Ulisse, commosso dal canto di Demòdoco, prenderà a narrare egli stesso le proprie gesta: è questa la grande novità dell'*Odissea* rispetto al primo grande modello narrativo della letteratura occidentale, l'*Iliade*²⁴. L'episodio dell'*Ulisse* è costruito in modo più complesso, come in controcanto a quello dell'*Odissea*. Nell'episodio dell'*Ulisse* la preghiera di Bloom alla vergine fanciulla rimane come muta, interiore, raccolta e bruciata nel gioco delle prospettive e dei monologhi incrociati. La preghiera per il ritorno è diventata ossessione del ritorno, ormai precluso all'eroe moderno, che trova riscontro simbolico nell'onanismo di Bloom, nell'arresto del suo orolo-

²⁴ Cfr. F. Ferrucci, *L'assedio e il ritorno*, Milano, Mondadori 1991.

gio sull'ora del tradimento di Molly, nel crescendo orgasmico dei giochi d'artificio, fino al perfetto decrescendo del finale dell'episodio, che si conclude nel verso, sconcolato e irrisorio a un tempo, dell'orologio a cucù che rammenta al novello Ulisse l'infedeltà della sposa.

Il desiderio erotico di Bloom, bloccato dall'angoscia per il tradimento di Molly, produce l'ingorgo della sua libido, e non si traduce in proposta, in preghiera o in racconto, ma si ripiega narcisisticamente su di sé, culminando nella masturbazione. Il cui correlato oggettivo, nell'immaginazione di Bloom, è lo sfiguramento, l'incompiutezza dell'oggetto inteso: Gerty, quando si alza per andarsene, si rivela improvvisamente zoppa allo sguardo di Bloom: «Jilted beauty» (U 365), bellezza piantata in asso, con le parole del protagonista²⁵.

L'episodio dell'*Ulisse* è una parodia dell'annuncio d'amore, del candore della giovinezza, del miracolo della vita, del pudore dell'eroe di fronte alla vergine, dello stupore, della nostalgia della felicità domestica da parte dell'eroe stanco di peregrinare. Tutti elementi presenti nel canto VI dell'*Odissea*. Ci si potrebbe fermare qui, ma si può anche andare oltre l'*Odissea* nella ricerca di subtesti della memoria letteraria e mitologica, nell'episodio di Nausicaa. Il poema omerico costituisce infatti solo una parte di una più ampia memoria intertestuale che offre numerosi paradigmi, e modelli di saturazione del senso del testo dell'*Ulisse*. L'aspetto più evidente nell'episodio è, come osservato, la parodia del romanzo rosa dozzinale. Ma dietro a questo si delinea (per il lettore provvisto di una certa cultura classica) un modello più antico, quello del romanzo alessandrino di Apuleio, l'*Asino d'oro*, o *Le metamorfosi di Lucio*, che costituisce anche un notevole repertorio di miti greci²⁶. Qui abbiamo un esempio di dialogo di generi non immediatamente evidente, la cui percezione completa però il parallelo omerico, donando spessore a quello che nel suo insieme si può chiamare parallelo classico dell'*Ulisse*. «L'*Asino d'oro* è una collezione di miti e di racconti legati dalla vicenda di Lucio, che è diventato letteralmente un asino per opera di una strega che lo ha colto a spiarla. Disperato, Lucio va in giro per il mondo in cerca di un rineidio, vivendo molte avventure e ascoltando numerosi racconti, e finalmente quando giace stanco e depresso al tramonto su una spiaggia, gli appare la potente Dea Iside, che gli rivela il modo di recuperare la forma umana, mangiando rose a lei dedicate e promettendo di servirla fedel-

²⁵ Si osservi di passaggio che questo controcanto joyciano all'*Odissea* appartiene alla storia della manipolazione cristiana dello schema del *nostos* omerico, già avviata per esempio da Dante, nella *Commedia*, dove la vicenda di Ulisse non si compie col ritorno a Itaca, ma piuttosto col naufragio alle colonne d'Ercole, come punizione per l'eccessiva curiosità intellettuale dell'Eroe greco. Cfr. H. Blumentberg, *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino 1991, cap. III, p. 110.

²⁶ Cfr. Rickard, *op. cit.*, pp. 170 sgg.

mente per il resto della sua vita»²⁷. E Gerty, vagheggiando la romantica relazione con il misterioso straniero, pensa: «why you couldn't eat something poetical like violets or roses». (U, 350). La singola analogia può essere casuale, ma la somma di diverse analogie ci mostra come Joyce iscriva a poco a poco gli echi del romanzo antico, come sfondo significativo della vicenda attuale. Collocandola appunto in un orizzonte di senso che va dalla allusione più vicina a quella remota, secondo una intenzione artistica precisa e un'esecuzione impeccabile. La casualità, il caos, l'opera aperta nell'*Ulisse*, sono solo effetti di senso per il lettore: la struttura linguistico-narrativa è perfettamente ordinata.

Le analogie fra Lucio e Bloom qui sono evidenti, e Joyce vi ricama anche con precisione. Uno dei miti ampiamente riportati nell'*Asino d'oro* è per esempio quello della mela d'oro e del giudizio di Paride sulle tre dee (Atena, Era e Afrodite); in *Nausicaa* si parla dei due gemellini (fanciulli divini) che lottano per una castello di sabbia che viene qualificato come «il pomo della discordia». Gerty e le due sue compagne evocano triadi mitiche come le tre Grazie, o anche le tre dee gelose del giudizio di Paride. E il voyeur Bloom assume anche il ruolo di Paride, meditando sui rispettivi meriti delle tre «girl chums» le quali «had of course their little tiffs from time to time like the rest of mortals» (U 346). Si può osservare qui l'intero gradiente dell'intertestualità, dalla allusione puntuale, al richiamo del grande topos letterario o mitico epocale. Questo gradiente dialogico entra nella struttura dell'opera, interagisce col gioco delle voci, dei punti di vista, delle allusioni interne al testo, costituendone la forma e il valore estetici e cognitivi, come funzioni del luogo che si ritaglia all'incrocio di varie tradizioni e influenze della cultura occidentale. La forma artistica in senso pieno è infatti manifestazione concreta del contesto culturale che l'opera ha ereditato ma dentro di sé ricrea; l'opera riuscita è sempre in questo senso il segno di una testimonianza resa e di una eredità conquistata²⁸.

Ma il più importante e suggestivo parallelo tra *L'Asino d'oro* e l'episodio di Gerty nell'*Ulisse* riguarda comunque la storia di Amore e Psiche, di cui *L'Asino d'oro* costituisce appunto la nostra fonte più antica, e che copre circa un sesto dell'intero testo. Questo archetipo dell'amore ideale offre uno sfondo intrigante e suggestivo per la altrettanto virtuale (ma perversa) relazione fra Gerty e Leopold Bloom sulla spiaggia di Sandymount. Specialmente il motivo voyeristico, strettamente connesso allo studio del punto di vista incrociato dei due protagonisti, viene sviluppato nell'episodio in contrapposizione al divieto di guardare l'oggetto d'amore, che regge il racconto di Amore e Psiche. Come è noto, la giovane prin-

²⁷ *Ibid.*, p. 173.

²⁸ Nel senso suggerito, per esempio, da Goethe nel *Faust*; o da Eliot in «Tradition and Individual Talent».

cipessa Psiche si è innamorata di Eros, il dio stesso dell'amore, che ogni notte viene felicemente a visitarla. Ma dietro le insistenze delle sue due gelose sorelle (vedi Edy Boardman e Cissy Caffrey), che insinuano il sospetto che il suo amante possa essere un crudele serpente, si convince ad accendere una lampada per poterne vedere le vere sembianze, contravvenendo così al divieto che il Dio le aveva posto. Lui splendido, dorme beatamente, ma malauguratamente ella versa l'olio dalla lampada, bruciandogli una spalla e inducendolo alla fuga precipitosa. Da allora lei lo cerca disperatamente ancora.

I manoscritti rivelano che, durante la composizione del capitolo, Joyce aveva presente la storia di Amore e Psiche. Ma senza bisogno di scomodare l'avantesto dell'*Ulisse* e la critica genetica, troviamo nel testo alcune allusioni precise ai due protagonisti del mito. Nella descrizione del volto di Gerty, si dice che «her rosebud mouth was a genuine cupid's bow, greekly perfect» (U 346), e subito dopo il narratore descrive «Gerty's butterfly bow», combinando due tratti caratteristici rispettivamente legati a Psiche (la farfalla) e a Eros (l'arco). Ci si potrebbe soffermare su altre corrispondenze puntuali, ma quanto osservato mi sembra sufficiente per affermare la rilevanza dell'*Asino d'oro* come parte dell'orizzonte letterario evocato dall'episodio. I riferimenti al romanzo alessandrino formano tuttavia «soltanto un strato nella rete di motivi e allusioni che Joyce intreccia in *Nausicaa*. I riferimenti alle lampade e ai lampionari, per esempio, potrebbero avere altrettanto a che fare col romanzo rosa di Maria Susanna Cummings, *The Lamplighter*, così come i riferimenti alle dee e all'oro potrebbero evocare altrettanto la vergine Maria, quanto essi alludono a psiche, venere, iside, ecc.»²⁹ In ogni caso, «l'*Asino d'oro* offre un sostrato mitico che sottolinea la presenza e l'importanza di dee nell'episodio che tratta degli effetti dell'oggetto del desiderio idealizzato [...]. Il racconto di Amore e Psiche come subtesto dell'*Ulisse* accentua gli effetti dell'idealizzazione dell'altro offrendo una controparte mitica – una memoria intertestuale – in cui una donna diviene dea attraverso l'amore, in cui un essere umano si innamora dell'amore stesso (una immagine adatta alla vorace lettrice di romanzi rosa), e soprattutto, in cui l'amore deve esistere solo al prezzo della mancata vera visione o conoscenza dell'amato»³⁰. Insieme all'evidente riferimento omerico, quello all'*Asino d'oro* compie dunque ciò che possiamo chiamare il parallelo classico dell'episodio.

Ma la vicenda di Bloom e Gerty si svolge sulla spiaggia di fronte alla chiesa dedicata alla vergine Maria, stella del mare, protettrice dei marinai. E se l'inizio dell'episodio rappresenta la preghiera alla vergine (U 344), la fine ci mostra una parodia dell'eucaristia (ultima cena) e un'an-

²⁹ J. S. Rickard, *op. cit.*, p. 175.

³⁰ *Ibid.*, p. 176.

nunciazione ironica del tradimento di Cristo/Bloom, compiuta dal canarino metallico dell'orologio a cuckoo, caricatura dello Spirito Santo, il cui suono si carica degli echi della voce di Gerty che ora torna a farsi udire dentro a quella del narratore:

Bloom with open mouth, his left boot sanded sideways, leaned, breathed. Just for a few.

Cuckoo.
Cuckoo.
Cuckoo.

The clock on the mantelpiece in the priest's house cooed where Canon O'Hanlon and Father Conroy and the reverend John Hughs S. J. were taking tea and sodabread and butter and fried mutton chops with catsup and talking about

Cuckoo.
Cuckoo.
Cuckoo.

Because it was a little canarybird bird that came out of its lit house to tell the time that Gerty MacDowell noticed the time she was there because she was as quick as anything about a thing like that, was Gerty MacDowell, and she noticed at once that that foreign gentleman that was sitting on the rocks looking was

Cuckoo.
Cuckoo.
Cuckoo.
(U 380)

Due grandi scene tipo del racconto biblico, l'ultima cena e l'annunziazione alla vergine, vengono montate stereoscopicamente nel finale di *Nausicaa*. In effetti, presi insieme, il parallelo biblico e quello classico (mitico-omerico) costituiscono due coordinate costanti, le costole dell'intertestualità dell'*Ulisse*, componendo le due grandi linee di ascendenza della civiltà occidentale.

Nella interpretazione dell'*Ulisse*, alla considerazione dei modelli narrativi classici andrebbe affiancata sempre quella dei modelli della Sacra Scrittura, che sono stati invece per lo più trascurati. L'*Ulisse* rappresenta infatti una manipolazione continua e una nuova sintesi delle due grandi tradizioni della narrativa occidentale, quella biblica e quella omerica (classica), già individuate da Auerbach in uno dei capolavori della critica del Novecento³¹. Per quanto riguarda il nostro episodio, che verte ironicamente sul tema dell'adorazione della vergine e si chiude con un'annun-

³¹ E. Auerbach, *Mimesis*, Torino, Einaudi 2000, cap. I.

ciazione ironica del tradimento di Ulisse-Cristo-Bloom, il modello biblico più rilevante è quello costituito dalle numerose scene di annunciazione, sparse nell'Antico e nel Nuovo Testamento. Esse sono per molti versi simili alle scene tipo omeriche, cioè hanno caratteristiche formulaiche e una marcata costruzione cerimoniale, dovute alla manipolazione di una serie di *topoi* e figure di linguaggio ricorrenti. E hanno anche la funzione, di solito, come accade per la scena di Nausicaa nell'*Odissea*, di sospendere il racconto della carriera dell'eroe, per metterne a fuoco un momento cruciale. Scene di questo tipo sono, per esempio, l'annunciazione alla madre sterile, il fidanzamento presso il pozzo (l'incontro con la futura sposa presso una sorgente d'acqua, simbolo di fertilità e di fecondità), la teofania sul monte, la tentazione nel deserto, il testamento dell'eroe morente, ecc.³².

Specialmente la scena dell'incontro della vergine presso la sorgente costituisce un modello per l'episodio di *Nausicaa*, vergine delle rocce, sulla riva del mare. Si prenda, per esempio, la scena della richiesta in sposa di Rebecca, da parte del servo di Abramo (*Gen. 24: 9-51*). In questo passo, la stessa sequenza di azioni viene, prima anticipata nel monologo interiore del servo, che ripassa a memoria le istruzioni di Abramo, poi realizzata nel dialogo tra il servo e Rebecca, presso il pozzo, e infine riferita dal servo a Labano, fratello di Rebecca, che, dopo aver ascoltato il racconto, la concede infine in sposa a Isacco. Queste ripetizioni, quasi parola per parola, creano nello stesso tempo il valore cerimoniale della scena e la percezione rallentata dell'evento cruciale. Sono strategie caratteristiche della narrazione biblica, che troviamo in questo episodio come in altre successive scene di «fidanzamento al pozzo»: per esempio, quella di Giacobbe e Rachele (*Gen. 29*), complicata dal ricorrente motivo della pietra, che scandisce la carriera di Giacobbe; quella di Mosé con una delle figlie del sacerdote del paese di Madian (*Es. 2*), in cui l'acqua che ha salvato Mosé gli dà anche la moglie, per cui comincia a definirsi la sua figura di redentore attraverso l'acqua; poi ancora le scene di Saul e le fanciulle, e per contrasto i fidanzamenti violenti di Davide, e l'irruenza di Sansone, che appunto trasgrediscono il cerimoniale del pozzo. Quello dell'incontro con la vergine presso la sorgente d'acqua è dunque un *topos* della narrazione dell'Antico Testamento.

Nel complesso queste scene cerimoniali caratterizzano il tipo di percezione prodotta dalla narrazione biblica, che noi dobbiamo reimparare a comprendere. Essa consiste specialmente nella costruzione di certi *patterns* narrativi che anticipano la successiva rivelazione piena di caratteri ed eventi. Queste scene tipo fanno parte, insomma, di quella poetica figurale o tipologica che presiede alla costruzione del Canone della Sacra

³² Cfr. R. Alter, *The Art of Biblical Narrative*, London, Allen & Unwin 1981, cap. III, pp. 47-62.

Scrittura nel suo complesso, e lo caratterizza fortemente in senso escatologico. Le scene degli annunci alle spose sterili, insieme a quelle dei fidanzamenti al pozzo e ai vari passi messianici dell'Antico Testamento, costituiscono a loro volta i modelli della scena dell'Annunciazione alla Vergine nel Vangelo di Luca (Lc. 1: 26-56). Dove l'annuncio dell'angelo Gabriele viene fatto nello stesso tempo alla madre e alla sposa prescelta da Dio (a colei che è gravida dello Spirito Santo). È un saluto pieno di gioia per l'incarnazione del Verbo, quello che l'angelo rivolge a Maria, a cui lei risponde con altrettanta gioia, magnificando la gloria e la misericordia del Signore. È gioia reciproca per il compimento della creazione e il suo riscatto dal peccato. Queste scene bibliche, il rituale e il simbolismo che tramandano, costituiscono, insieme all'episodio di Nausicaa dell'*Odissea*, i modelli narrativi di base su cui si esercita la parodia sacramentale dell'episodio dell'*Ulisse*. Si tratta della parodia della costituzione del sacro, in quanto sublimazione rituale della violenza, nello scambio dei ruoli (reale o immaginario: «miraggio proiettivo» è la formula usata da Joyce per condensare il significato dell'episodio) del sacerdote e della vittima, del destinatario e del destinatario, nei sacrifici fondatori delle civiltà³³. La metaforica del sacrificio, o *sacrum facere*, come atto di fondazione delle culture, è fondamentale nell'*Ulisse* e viene svolta proprio attraverso la parodia dei grandi modelli della narrativa occidentale: Omero e la Bibbia.

L'episodio di Bloom e Gerty si svolge, dicevamo, di fronte alla chiesa dedicata a Maria vergine, Stella del mare, protettrice dei marinai. Joyce sapeva che Stella Maris è un epiteto tradizionalmente assegnato a Maria vergine, e nello schema dell'*Ulisse* da lui inviato a Stuart Gilbert indica la vergine come simbolo dell'episodio. L'antropologia del primo novecento (Frazer, Weston ecc.) ha messo in evidenza d'altronde come il culto della Vergine sia basato sugli antichi riti destinati a Iside, divinità mediterranea legata ai culti di vegetazione, e Frazer afferma che «a Iside nella sua più recente caratterizzazione come protettrice dei marinai, la vergine Maria forse deve il suo bell'epiteto di *stella maris*»³⁴. Joyce, giustapponendo il mito di Iside prelevato dall'*Asino d'Oro* col culto della Vergine Maria, aggiunge un ulteriore strato di complessità alle memorie o risonanze intertestuali evocate dall'episodio, componendo l'eredità biblica con quella classica. Questo esempio ci consente di figurarci il complesso lavoro sui tipi, miti, generi e topoi narrativi compiuto in generale da Joyce nell'*Ulisse*. In questo caso, troviamo Bloom e Gerty non soltanto legati alla storia omerica di Odisseo e Nausicaa, ma anche a quelle di

³³ R. Girard, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi 1980, cap. I. Cfr. R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi 1993, pp. 323-30.

³⁴ J. G. Frazer, *The Golden Bough*, London, MacMillan 1963, cap. XLI: Isis, pp. 383-84. Cfr. Rickard, *op. cit.*, p. 177.

Amore e Psiche, Lucio e Iside. Joyce complica il testo di *Nausicaa*, integrando la parodia del romanzo rosa, che caratterizza il linguaggio dell'episodio, con quella di un romanzo alessandrino nascosto tra le pieghe del testo, per delineare l'orizzonte classico dell'episodio. E d'altra parte, evoca ironicamente le scene dell'Annunciazione, che ne formano l'orizzonte biblico. Joyce ha inserito questi echi intertestuali certo non solo come dimostrazione del proprio virtuosismo di narratore (o della propria erudizione), o come materiale per lo studio secolare dei critici, ma allo scopo di simulare, nel suo romanzo, le operazioni della coscienza e dell'inconscio culturale dell'Occidente. L'intertestualità, nell'*Ulisse*, ha una funzione mimetica in senso allargato, in quanto mostra svariati modi e livelli in cui la memoria o la tradizione culturale, può ancora operare in una fase tarda della civiltà letteraria, quando la realtà si è davvero «trasformata in favola».

