DOTTORATO CONGIUNTO - JOINT DEGREE

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA "TOR VERGATA"

FACOLTÀ DI LETTERE
DOTTORATO DI RICERCA IN
ITALIANISTICA

UNIVERSITY OF MALTA

FACULTY OF ARTS
PHD IN ITALIAN

Contatti e affinità tra James Joyce e Luigi Pirandello

KARL CHIRCOP
UNIVERSITÀ DI MALTA

A.A. 2009/2010

Relatore/Supervisor: Prof. Giuseppe Brincat (Università di Malta), Prof. Rino Caputo (Preside, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"), Dott.ssa Lucia Boldrini (Goldsmiths, University of London)

Coordinatore: Prof. Andrea Gareffi (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata")

Io, il sottoscritto, dichiaro l'autenticità di questo lavoro eseguito sotto la tutela del Prof. Giuseppe M. Brincat (Malta), del Prof. Rino Caputo, Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia (Tor Vergata) e della Dott.ssa Lucia Boldrini (Goldsmiths, University of London).

Karl Chircop B.A.(Hons), MA
Corso di PhD
maggio 2010

A mia moglie Bianca
e a nostro figlio Michele

Ringraziamenti

Sono profondamente grato ai miei relatori, il Prof. Giuseppe M. Brincat (Malta), il Prof. Rino Caputo (Tor Vergata) e la Dott.ssa Lucia Boldrini (Goldsmiths College, University of London), senza il sostegno dei quali non avrei mai compiuto l'argomento della mia tesi. Per i loro preziosi consigli su molteplici questioni della ricerca ringrazio il Prof. Ivan Callus (Malta), il Prof. Andrea Gareffi (Tor Vergata), il Prof. Richard Kearney (Charles Seelig Professor of Philosophy, Boston College), il Prof. Wladimir Krysinski (Montreal), il Prof. Franco Musarra (Louvain), la Prof.ssa Rosa Maria Bollettieri Bosinelli (Bologna), il Prof. Michael Groden (Western Ontario), il Prof. Mark Wolleaguer (Vanderbilt), lo studioso Fritz Senn (Zurich James Joyce Foundation), il Prof. Piero Boitani (La Sapienza), la Prof.ssa Anne Fogarty (UCD), la Prof.ssa Julie Dashwood (Cambridge) e il Dott. Daragh O'Connell (UCC). Uno speciale ringraziamento va a mia moglie Bianca per l'appoggio e la serenità che mi hanno permesso di condurre questa lunga ricerca.

Karl Chircop BA (Hons), MA
maggio 2010

A grateful mind
By owing owes not, but still pays, at once
Indebted and discharg'd.

[John Milton, *Paradise Lost* IV. 55-57]

Indice

Abbreviazioni vii

Introduzione 1

1. Il rapporto critico tra Joyce e Pirandello 13
1.1. I contatti personali e i riferimenti circostanziali 13
1.2. La critica sul rapporto tra Joyce e Pirandello 16
1.3. Tre tendenze di base nelle affinità tra Joyce e Pirandello 28
1.3.1. La revisione e il recupero del genere letterario e teatrale 29
1.3.2. Lo spostamento dello spazio oggettivo 34
1.3.3. L'incompiutezza del linguaggio nella rappresentazione 41
1.4. L'impresentabile moderno e postmoderno 46

2. I significati dell'*Irishness* e della sicilianità 52
2.1. I contesti operativi dell'uno e dell'altro 53
2.2. Le rappresentazioni analoghe dell'alienazione politica e religiosa 59
2.2.1. Allegorie e temi politici 60
2.2.2. La crisi dei significati dell'oggettistica religiosa 75
2.3. La rappresentazione dello spazio urbano e del paesaggio irlandese e siciliano 88
2.4. La chiamata all'esilio 101
2.5. Altri sviluppi interculturali nella sicilianità di Pirandello 116

3. Il processo creativo nel *Künstlerroman* 121
3.1. Le scoperte della critica genetica 123
3.2. L'autoriflessività del vedersi vivere 128
3.3. La natura e le figure soprannaturali 132
3.4. Un celibato anateologico 143
3.5. L'inerzia produttiva dell'artista 147
3.6. Le metafore della paternità e della maternità nell'opera d'arte 151
3.6.1. La ricerca di una figura paterna in Stephen e Silvia 152
3.6.2. Testi che condizionano l'azione narrativa 161
3.6.3. Autori di poesie di Joyce e Pirandello 170
3.6.4. La distanza dell'autore dall'opera 173
3.6.5. L'autogenerazione, la gestazione e il partorimento dell'opera d'arte 177

4. Le epifanie e il silenzio interiore 184
4.1. Lo sfondo anateologico dell'epifania 184
4.2. Le concezioni di Joyce e di Pirandello sull'epifania 186
4.3. Tipologie dell'epifania di Joyce 189
4.4. Tipologie dell'epifania di Pirandello 196
4.5. L'anepifania e l'anachenosi della donna alla finestra 206

4.6. La memoria involontaria, le epifanie e le biblioteche 219
4.7. L'epifania del lettore 226

5. La pagliacciata dei *foolosopher kings* 229
5.1. Chiarimenti semantici circa le nozioni di *folly* e 'follia' 230
5.2. Buck ed Enrico IV negli studi chiave di Elio Gioanola e Robert Bell 232
5.3. Foucault e la rappresentazione delle antinomie del pagliaccio 246
5.3.1. La prima antinomia e le verità che rivela il pagliaccio 256
5.3.2. La seconda antinomia e il determinismo del corpo e della mente del pagliaccio 267
5.3.3. La terza antinomia, l'immoralità e la verifica impossibile del pagliaccio 278
5.3.4. La quarta antinomia, la razionalità e le rivelazioni inammissibili del pagliaccio 285

Conclusione 292

Bibliografia 294

Abbreviazioni

D	James Joyce, *Dubliners: Text, Criticism and Notes*, a cura di Robert Scholes e A. Walton Litz, New York, Penguin, 1996.
JJ	Richard Ellmann, *James Joyce*, seconda edizione, New York, Oxford University Press, 1982.
MN	Luigi Pirandello, *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, Premessa di G. Macchia, 4 voll., "I Meridiani", Milano, Mondadori (vol.1: 1997; vol.2: 1997; vol.3: 2004).
NA	Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, introduzione di G. Macchia, 3 voll. in 6 tomi, "I Meridiani", Milano, Mondadori (vol. 1:2007, vol.2: 2007; vol.3: 2007). I due tomi di ciascun volume sono specificamente segnalati tramite l'aggiunta delle lettere *a* e *b*.
P	James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism and Notes*, a cura di Chester G. Anderson, New York, Viking Press, 1968.
SH	James Joyce, *Stephen Hero*, a cura di Theodore Spencer, New York, New Directions Publishing Corporation, 1963.
SI	Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, "I Meridiani", Milano, Mondadori, 2006.
SPSV	Luigi Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1965.
TR	Luigi Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, 2 voll. "I Meridiani", Milano, Mondadori, (vol.1: 2005 ; vol.2: 1973).
U	James Joyce, *Ulysses*, a cura di Hans Walter Gabler, con Wolfhard Steppe e Claus Melchior, London, Bodley Head, 1989.

Introduzione

Una domanda assillante che mi sono sempre posto in questa ricerca è simile a quella che Jacques Derrida si chiede nell'*incipit* del suo saggio *Psyche: Inventions of the Other*: "What else am I going to be able to invent?"[1] Quali novità può portare alla luce una nuova indagine su Joyce e su Pirandello? In questi ultimi settanta anni Joyce e Pirandello sono stati studiati in maniera approfondita ma separatamente da numerosi critici autorevoli. Pochissimi però si sono occupati dei contatti critici e delle affinità tematiche che accomunano questi due autori perché gli interventi del genere si sono limitati ad avvicinarli occasionalmente in un marginale elenco degli autori più rappresentativi del modernismo. L'ispirazione di questa ricerca è nata dal commento perspicace dell'illustre biografo di Joyce, Richard Ellmann, il quale si era accorto che "Yeats treated Joyce, along with Eliot, Pound and Pirandello, as examples of the disintegration of the unified consciousness of earlier artists." (JJ:596) La mia tesi sostiene che l'avvicinare Joyce a Pirandello offre un proficuo rapporto di analogie che illuminano considerevolmente la prospettiva della "disintegration of the unified consciousness of earlier artists" a cui alludevano sia W.B. Yeats sia Ellmann. Per illustrare questo fenomeno di 'disintegrazione' propongo di analizzare la varietà dei rapporti che si instaurano nei meccanismi e nei temi analoghi con cui Joyce e Pirandello trasformano i generi del romanzo e del teatro nel modernismo. Bisogna specificare che questa ricerca non intende dare nuove chiavi di lettura per ridefinire l'intero fenomeno del modernismo attraverso l'ottica di Joyce e di Pirandello; nonostante i ruoli centrali che essi svolgono in questa fase letteraria, tale pretesa sarebbe non solo azzardata per arrivare a definire una nuova ermeneutica sul modernismo, ma persino incompleta siccome escluderebbe l'ambito della poesia modernista che potrebbe essere eloquentemente rappresentata da figure come Pound o Eliot. La validità del presente approccio comparatistico è basata sul fatto che un'analisi delle affinità tra Joyce e Pirandello

[1] Jacques Derrida, "Psyche: Inventions of the Other", in J. Derrida, *Acts of Literature*, a cura di Derek Attridge, New York, Routledge, 1992, p. 311.

contribuisce ad illuminare ulteriormente sia aspetti del loro lavoro che altrimenti resterebbero in ombra sia quel fenomeno di affinità sorprendenti che si instaurano tra due figure letterarie che hanno dato una svolta al modernismo ma che sono rimaste geograficamente lontane e libere da alcun contatto o influenza reciproca.

Nel 2004 la stampa italiana ha presentato *Il Fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello e lo *Ulysses* di James Joyce come opere unite da un centenario circostanziale. Nel giugno del 1904 *La Nuova Antologia* pubblica l'ultima puntata del nuovo romanzo di Pirandello e il 16 giugno 1904 è il giorno in cui Joyce fa svolgere le peregrinazioni di Leopold Bloom e Stephen Dedalus a Dublino. Questo centenario è stato un momento eccezionale in cui si è creato negli ambienti letterari d'Europa un ponte Roma-Dublino dove ognuno dei due libri è stato commemorato.[2] Però per creare un approccio metodologico che metta a confronto Joyce e Pirandello bisogna andare oltre i ponti mistici e oltre i nessi temporali circostanziali. Tramite un metodo comparatistico cerco infatti di mettere in luce, tramite l'accostamento, la varietà dei rapporti tra Joyce e Pirandello che altrimenti risulterebbero inosservati. Seguo principalmente due percorsi paralleli. Il primo consiste nel lavoro svolto nel Capitolo 1 della tesi che passa in rassegna non solo i contatti biografici e critici tra Joyce e Pirandello, ma anche l'attenzione prestata dalla critica degli ultimi settanta anni. Questo permetterà al lettore di capire in quale ambito della critica si inserisce questa ricerca e spiegherà quale contributo può dare al corpus di studi critici sul rapporto tra Joyce e Pirandello. Inoltre, il capitolo ha il ruolo non solo di studiare il contributo che questi due autori hanno apportato al modernismo ma anche di identificare tre tendenze analoghe di base con cui Joyce e Pirandello hanno operato per la trasformazione del genere narrativo e teatrale. Queste sono primariamente:

---

[2] Cfr. i) Maria Gabriella Giannice, *Pirandello e Joyce*: *Roma chiama Dublino: il 16 giugno si festeggiano Luigi Pirandello e James Joyce. Pascal e Bloom uniti da un centenario*. *I due romanzi-manifesto della letteratura del Novecento*, Gazzetta del Mezzogiorno, lunedì 14 giugno 2004, http://segnalazioni.blogspot.com/2004_06_13_segnalazioni_archive.html;
ii) Anthony Burgess, *Buon giorno, Mr. Bloom. Ulisse dei nostri tempi*, Corriere della Sera, 16-6-2004, p. 33;
iii) Matteo Collura, *Cent'anni di Mattia Pascal. Il Pirandello immortale*, Corriere della Sera, 16-6-2004, p. 35.

a) la revisione e il recupero simultaneo di vari aspetti del genere, sia per quanto riguarda il romanzo joyciano, sia per il teatro pirandelliano.

b) lo spostamento dell'interesse sia nella narrazione che nel palcoscenico dallo spazio oggettivo a quello soggettivo della mente del personaggio e allo spazio metateatrale fuoriscena.

c) il senso di incompiutezza del linguaggio nella rappresentazione della realtà (si pensi allo stile dei linguaggi diversi in *Ulysses* e al senso di inadeguatezza delle parole nel metateatro pirandelliano) che risulta nell'erosione dello schermo mimetico della rappresentazione tradizionale.

Alla fine del capitolo cercherò di capire ulteriormente la natura di queste innovazioni radicali condotte da Joyce e Pirandello tramite quello che Jean-François Lyotard, ricorrendo al concetto del sublime, individua come il desiderio di presentare l'impresentabile.

Il secondo percorso della ricerca viene svolto nei capitoli 2-5 della tesi e concerne la fenomenologia delle affinità sul piano dell'opera, e cioè un'analisi delle affinità vitali all'argomento di questa tesi: il confronto dei contesti culturali, il processo creativo, i meccanismi narrativi e la loro estetica, le tematiche, il linguaggio e lo stile. Adopero un metodo che illumina il rapporto tra Joyce e Pirandello tramite prospettive particolari da cui si può risalire a principi più generali cercando di illuminare aspetti altrimenti in ombra nei rapporti tra i due scrittori. L'analisi dello sfondo culturale e il suo impatto sugli autori è affrontato nel secondo capitolo dove si cerca di scoprire alcune affinità tra il senso dell'*Irishness* joyciano e quello della sicilianità pirandelliana come realtà fatidiche, benché non sempre negative; si discute il tema dell'alienazione politica e religiosa, e quello dello spazio che occupano la città e i paesaggi nelle opere e infine si esaminerà la questione vitale dell'esilio interiore e fisico.

Prendendo poi in esame *A Portrait of the Artist as a Young Man*[3] e *Suo Marito*, il terzo capitolo riflette sul processo creativo dell'artista nel *Künstlerroman* joyciano e pirandelliano. Si mettono in particolare rilievo i meccanismi dell'autoriflessività dell'artista sul processo creativo, l'evoluzione della figura dello scrittore con la sua ricerca di una figura paterna, la distanza degli autori dal loro personaggio, la presenza di testi metanarrativi che determinano l'azione narrativa e la metafora dell'autogenerazione, della gestazione e del parto solipsistico dell'opera d'arte come unica soluzione possibile alla loro vocazione di scrittori. Si noterà che senza l'accostamento di questi due romanzi i suddetti aspetti risulterebbero meno visibili che invece si possono risaltare meglio nelle loro sfumature.

Il passo seguente si affronta nel quarto capitolo nel quale viene analizzato un esperimento centrale dei personaggi joyciani e pirandelliani nei meccanismi della narrazione: si tratta di quello 'anateologico' dell'epifania joyciana o del silenzio interiore pirandelliano, e il ruolo di questi ultimi due espedienti in un altro meccanismo narrativo, più complesso, che include i motivi della finestra, del paesaggio sottostante, della memoria e del tempo nella mente del personaggio femminile e della sua conseguente paralisi. In questo capitolo conio e discuto i termini 'anepifania', per fare riferimento alla mancata epifania di alcuni personaggi, e 'anachenosi', che si riferisce all'ascesi denudante della loro personalità. Un aspetto particolare di questa lettura è che senza l'analogia con il personaggio joyciano di Eveline, non sarebbe ugualmente possibile di parlare di anepifania per il personaggio pirandelliano di Mommina. Analizzo anche la complessa dinamica del rapporto tra la memoria involontaria dello scrittore, le sue epifanie e le biblioteche; discuto infatti una serie di affinità che scaturiscono dall'analogia di Mattia Pascal nella biblioteca di Miragno e di Stephen Dedalus nella *National Library* di Dublino nello *Ulysses*.

[3] Nel corso della tesi, tutti i riferimenti al romanzo *A Portrait of the Artist as a Young Man* saranno indicati con la sola abbreviazione *Portrait*.

Infine, il quinto capitolo analizza un tratto particolare della coscienza del personaggio pirandelliano e di quello joyciano, una coscienza antinomica che il pagliaccio ha di sé stesso e del mondo esterno. Questo argomento esaminerà le contraddizioni insite nei pagliacci di Buck Mulligan e di Enrico IV, specie per quanto riguarda la natura antinomica della loro *folly* (intesa, come verrà spiegato, nell'accezione inglese). Si analizzano i compromessi e le incoerenze delle maschere che questi *clown* condannano ma a cui soggiacciono. Questa lettura dimostrerà che accanto a Buck Mulligan, Enrico rivela aspetti che altrimenti non avremmo notato, e viceversa. Infatti sono personaggi che si rivelano immorali, ma che allo stesso tempo sembrano essere al di sopra di ogni moralità e oscillano fra un determinismo del corpo e quello della mente e creano, tramite le loro parodie della realtà, una maschera dell'infermità mentale (e antinomicamente anche della razionalità) che diventa una fonte di verità inammissibili.

Il modo di affrontare i testi di Joyce e Pirandello è in sintonia con almeno cinque delle sei distinzioni formulate da Roman Jakobson[4] sull'atto comunicativo di un testo letterario. La mia ricerca infatti applica i seguenti elementi che vengono adattati agli scopi di questa indagine: 1) il contesto: Jakobson usa il termine "context", che nel nostro caso comprende l'ambiente sociale e letterario del nazionalismo irlandese, il verismo siciliano e l'influenza di altri scrittori come per esempio le scuole letterarie di Yeats e Lady Gregory, il teatro borghese di fine Ottocento, il verismo di Verga e Capuana, il ruolo giocato da Ibsen, Dujardin, Bergson e Binet nella formazione giovanile di Joyce e di Pirandello; inoltre sarebbero da considerare anche le esperienze individuali di Joyce e Pirandello sul condizionamento delle ideologie imperiali, liberali, socialiste, fasciste o cattoliche; 2) la produzione del testo: "the addresser", cioè il concetto di Joyce e Pirandello circa il ruolo di autori che posseggono una loro poetica e anche delle "officine segrete", per usare un termine che rimanda ad un famoso saggio di

[4] Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", in *The Proceedings of an Interdisciplinary Conference on Verbal Style in the Literary Process,* a cura di Thomas Sebeok , Cambridge, MIT U. Press, 1960, pp. 350-377.

Umberto Artioli[5]; 3) la costituzione linguistica del testo: "the code", cioè il codice di scrittura usato da Joyce e Pirandello, incluse le stratificazioni interne dei testi, la loro organizzazione formale sia nel senso più strettamente strutturalista della loro stratificazione linguistica, sia quello più diffuso nella stilistica storica dell'aderenza o dello scarto dalle tradizioni e dalle forme; 4) la ricezione del testo: "the addressee", cioè il lettore dei testi, la critica, il pubblico; 5) il referente del testo: "the message", cioè i vari temi svolti da Joyce e Pirandello, i loro contenuti psicologici e sociali, e ovviamente il mondo e le realtà rappresentate. È sempre molto difficile rinunciare alla tentazione di ricercare elementi di verifica dell'interpretazione in uno solo degli elementi costitutivi del sistema di comunicazione letteraria. In questa indagine cercherò però di mettere in rapporto fra di loro i vari elementi, mantenendomi però ben consapevole del fatto che tutte le interpretazioni sono per definizione parziali, approssimative e provvisorie.

L'impronta critica di questa ricerca è quella di considerare come utili quei metodi che cercano di tener conto di più punti di osservazione e in particolare di quelli che, combinandosi con altri, si prestano alla complessità del testo joyciano o pirandelliano. Si noterà che tale metodo è spesso utile e inevitabile, specie se permette ad un testo di Joyce o di Pirandello di aprirsi a varie possibilità di interpretazione. La posizione ideologica assunta in questa indagine può essere dunque definita eclettica ed è molto vicina a quello che intende Remo Ceserani quando parla di "prospettivismo" o "relativismo critico e metodologico".[6] In una visione relativistica, che forse per l'influenza di Pirandello mi sento predisposto ad adottare, non ci sono strumenti assoluti da esaltare per la loro capacità di rivelare la "vera" interpretazione dei testi di Joyce e Pirandello. Cercherò di essere selettivo, evitando l'uso acritico di questo o quel metodo critico, e senza erigerne nessuno a strumento privilegiato e garantito della ricerca. L'approccio eclettico è reso necessario dalla stratificazione e dalla complessità di Joyce e Pirandello come oggetti culturali e letterari. Dunque, dalle scuole di

[5] Cfr. Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989.
[6] Remo Ceserani, *Guido allo studio della letteratura*, Bari, Laterza, 2002, p. xxxv.

indirizzo formalista accolgo il concetto della centralità del testo nella comunicazione letteraria, e così i miei argomenti saranno sostenuti da puntuali analisi dei testi di Joyce e Pirandello. Detto questo, accetto anche il principio che ciascun autore deve essere studiato all'interno del proprio mondo, le proprie esperienze, i propri valori, e i codici culturali e letterari a cui hanno fatto riferimento.

Il rapporto fra la vita e l'opera di Joyce e di Pirandello ci pone di fronte ad un problema molto complesso: alle volte sembrano due ambiti che paiono fortemente interdipendenti, ma altre volte sono stranamente differenziati. Sarebbe facile cedere alla tentazione di psicanalizzare questi scrittori sulla base delle loro biografie e dei temi più o meno latenti, o delle metafore che sono rintracciabili nelle loro opere.[7] D'altra parte non si può negare del tutto né l'interesse in sé, né la legittimità della biografia come storia e come narrazione. Ovviamente, è sempre stata molto forte la tendenza a staccare i testi letterari di Joyce[8] – sicuramente molto meno per quelli di Pirandello[9] – dalla loro contestualità storica e

[7] Questa tendenza critica è già percepibile nel 1928 quando uno studioso di nome Raegis Michaud pubblica il saggio *The American Novel To-Day: A Social and Psychological Study*. Il saggio è forse tra i primi a fornire spiegazioni psicologiche delle motivazioni di scrittura dei grandi autori del modernismo. In un breve passo cita i nomi di Pirandello e Joyce (come anche Proust) per cercare di spiegare come gli scrittori, per sopravvivere, proiettano nella loro letteratura le finte creazioni del loro stesso "io" proprio come un tipo di maschera che permette la sopravvivenza: "[…] we have the starting point of a theory which is now well known and which Pirandello, James Joyce and Marcel Proust have illustrated in literature. It has its origin in this principle: that, in order to persevere in their being, individuals disguise themselves and present to the exterior world surrogate creations of their ego." Cfr. Raegis Michaud, *The American Novel To-Day: A Social and Psychological Study*, Boston, Boston Little Brown, 1928, p. 28. Per un altro contatto critico simile di Michaud cfr. Régis [sic] Michaud, "Tournants Littéraires", in *The French Review*, Vol. 9, No. 3. (Feb., 1936), p. 205: "Que cette vague de personnalisme ait surgi en pleine vogue parmi nous des inhibitions, refoulements, complexes, fixations, dédoublements de personnalité et intermittences du coeur, en pleine vogue de Proust, de James Joyce et de Pirandello, c'est je crois un bien curieux paradoxe."

[8] Cfr. Jacques Derrida, *Ulisse grammofono. Due parole per Joyce*, traduzione italiana di Maurizio Ferraris, Genova, Il Melangolo, 2004; Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce*, 4° edizione, Milano, Bompiani, 2002.

[9] Un critico d'eccezione che fornisce una lettura inconsueta di un testo pirandelliano è Umberto Eco. Tra i quindici saggi che compongono il volume del 1990, *The Limits of Interpretation*, Eco ne include uno su Joyce intitolato "Joyce, Semiosis, and Semiotics" e un altro su Pirandello intitolato "Pirandello ridens." (Cfr. Umberto Eco, *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990, pp. 137-151, 163-173). Bisogna specificare che lo scopo di Eco non è di stabilire un rapporto tra Joyce e Pirandello – infatti tutti i saggi sono stati pubblicati in precedenza e separatamente. Nel saggio su Pirandello, Eco dichiara che *L'Umorismo* presenta non poche ambiguità: "At first it seems to aim at a definition of Humor, then it touches on some definitions of the Comic and Irony, only to end by giving a definition of Art in general, or at least of Pirandello's Art, and by being therefore a text of a writer's poetics." (ibid., p. 165) Nel cercare di svelare l'essenza del testo, Eco ne fornisce tre letture: (i.) come una definizione imprecisa e insufficiente dell'umorismo; (ii.) come il manifesto della poetica di Pirandello; (iii.) come un dramma grottesco che sfugge a ogni definizione. L'ultima lettura si rivela particolarmente interessante perché in essa Eco propone di leggere *L'Umorismo* come

culturale, trasformandoli in opere universali. Infatti, uno degli obiettivi di quella corrente di studi rappresentata dal formalismo russo e dallo strutturalismo praghese negli aspetti dello strutturalismo e della semiotica sviluppati da studiosi europei e americani negli anni Sessanta e Settanta è stato proprio quello di separare i rapporti fra i testi letterari e le loro circostanze genetiche e contestuali.[10] In questa ricerca però mi avvalgo anche degli studi tematici, dell'analisi delle modalità narrative nei loro sviluppi storici, del rapporto fra testi e contesti, e della dialettica fra l'analisi specificatamente letteraria e la più ampia analisi culturale. Senza trascurare i punti di vista formulati nel periodo dello strutturalismo linguistico, in questa tesi non eliminerò la dialettica tra i testi e i contesti dell'autore, appunto perché questa dialettica permette alla discussione di aprirsi a varie possibilità e interpretazioni.

Voglio infine delimitare l'oggetto di questa indagine la quale non prende in considerazione le poesie giovanili di Joyce e Pirandello, e nemmeno *Finnegans Wake*, per alcuni motivi. Come si vedrà nel Capitolo 3 quando si parlerà della presenza di due poesie giovanili nel *Portrait* e in *Suo Marito*, questi esperimenti lirici giovanili sono ancora troppo vincolati agli espedienti tipici del naturalismo ottocentesco e offrono poca sostanza al contributo dei due autori al modernismo. Dunque sottolineare le genesi poetiche di Joyce e di Pirandello contribuirebbe poco a rafforzare l'argomento centrale che riguarda i segni di rottura con la tradizione e la prospettiva degli autori come scardinatori di interi universi di discorso nel modernismo. Mentre uno studio della traiettoria completa dell'opera di Joyce richiederebbe un'analisi anche di *Finnegans Wake*, questo studio di possibile relazioni e analogie tra Joyce e Pirandello richiede di fermarmi allo *Ulysses*.[11] La giustificazione di una

---

una commedia che per errore ha preso la forma di un saggio: "rather than defining Humor, the essay itself must be viewed as another – or perhaps the very first – of Pirandello's <<humorous>> plays." (ibid., p. 173)

[10] Ceserani, 2002, p. 47.

[11] Non mancano i commenti di alcuni critici che cercano di creare un nesso fra il teatro pirandelliano e *Finnegans Wake*. Emanuele Licastro, nel ricordare come Pirandello abbia proclamato nella prefazione alle *Maschere nude* che il caos della sua commedia sia "organico e naturale" - "Ma appunto questo caos, organico e naturale, io dovevo rappresentare; e rappresentare un caos non significa affatto rappresentare caoticamente" (MN 1:45) - scrive che questo caos organico di Pirandello ricorda il chaosmos joyciano di *Finnegans Wake*, un esempio - come ebbe a scrivere Umberto Eco (in *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, p. 282) - di letteratura non sulla società ma di una letteratura che realizza un'immagine del cosmo quale è suggerito dalla scienza. Cfr.

tale omissione risiede nel fatto che le affinità di Joyce con i modelli operativi del Pirandello maturo e modernista risultano evidenti solamente fino a quello sviluppo che la sua poetica raggiunse in *Ulysses.* Secondo la prospettiva dello studioso Randall Stevenson, negli ultimi capitoli di *Ulysses* Joyce tocca già la soglia del postmoderno tramite la separazione della forma dal contenuto della parola, lasciandoli però in uno stato di equilibrio; infatti nel romanzo sembra che la forma della parola e il suo contenuto competano tra di loro per attirare l'attenzione del lettore, come accade nel Capitolo 12 *Cyclops*.[12] Nonostante ciò, *Ulysses* rimane sempre in un contesto equiparabile all'opera pirandelliana perché Bloom, Stephen e Molly rimangono pur sempre dei personaggi visibili e concreti – un fatto che vincola *Ulysses* ancora a certe scelte di recupero del genere narrativo, siccome l'opera possiede ancora dei tratti del romanzo tradizionale. D'altro canto, il Joyce di *Finnegans Wake* dissolve sia i personaggi concreti sia l'equilibrio tra la forma e il contenuto della parola che caratterizzava *Ulysses*; e tutto questo avviene a favore di una lingua opaca e autonoma che porta ai suoi estremi il rapporto tra la parola e le sue libere associazioni. *Finnegans Wake* è un capolavoro caratterizzato da quello che Giorgio Melchiori chiama in maniera così elegante un' "epifanizzazione continua del linguaggio corrente"[13]; è un'opera che si allontana da un'analisi proficua con le opere di Pirandello siccome mette a fuoco la relazione tra le forme delle parole – tramite i problemi linguistici legati alla fonetica, l'etimologia e la sematica – e non solo nella lingua inglese, ma persino in altre lingue. Non tratto neanche tutti i racconti di *Dubliners* e certamente non tutto *Ulysses*: ne tratterò alcuni aspetti che mi sembrano utili a illuminare affinità particolarmente significative nelle tecniche e nelle concezioni estetiche e tematiche. Per quanto riguarda la mia motivazione dietro alla scelta dei testi pirandelliani per il confronto e ciò che lascio fuori, ho tenuto in considerazione le opere pirandelliane e

---

Emanuele Licastro, "Pirandello e la scienza del ventesimo secolo: suggestioni, analogie, omologie", in AA.VV., *Le fonti di Pirandello*, a cura di Antonio Alessio e Giuliana Sanguinetti Katz, Palermo, Palumbo Editore, 1996, p. 33.

[12] Cfr. Randall Stevenson, *Il romanzo modernista*, traduzione italiana di Rosalia Coci, Palermo, Sellerio Editore, 2003, pp. 196-206. Di diverso parere sono parecchi studi che emergono dagli anni Ottanta in poi, per i quali la forma della parola in *Ulysses* diventa essa stessa contenuto (Cfr. Karen Lawrence, *The Odyssey of Style in Ulysses,* Princeton University Press, New Jersey, 1981, pp. 101-145).

[13] Giorgio Melchiori, *Joyce: il mestiere dello scrittore,* Torino, Einaudi, 1994, p. 6.

joyciane che sono state già paragonate in studi precedenti. *I Sei Personaggi*, per esempio, forse il testo più famoso di Pirandello, se non altro a livello internazionale, lo discuto brevemente solo nel primo capitolo perché il suo confronto con *Ulysses* è stato già ben elaborato in una tesi di dottorato su Joyce e Pirandello da un'ignota studiosa americana, Betsy Emerick Kruizenga[14], che discuterò nel primo capitolo. Lo stesso argomento vale anche per il mio uso limitato del *Fu Mattia Pascal* che è già stato avvicinato a Joyce in maniera proficua da due studiose: mi riferisco sia alla comparazione con lo *Ulysses* che troviamo nello studio di Mary Reynolds, *Joyce and Pirandello*[15] (e di cui parlerò nella rassegna critica di questa tesi), sia ad un contributo significante di Ilona Fried durante un recente convegno del CNSP ad Agrigento.[16] Per quanto riguarda la mia omissione di *Uno, Nessuno e Centomila* da questo studio, devo ammettere che sono stato condizionato dai contributi critici di Giovanni Cappello, Angelo Piero Cappello, Giorgio Pullini e Marziano Guglielminetti sul monologo interiore di questo romanzo. [17] Questi studiosi concordano nel riproporre l'idea che

---

[14] Betsy Emerick Kruizenga, *Voices in the City: Joyce's Dublin and Pirandello's Rome*, tesi di dottorato non pubblicata, presentata alla University of California, Los Angeles, 1990.

[15] Mary Reynolds, "Joyce and Pirandello", in *Review of National Literatures*, 14 (1987).

[16] Illona Fried sviluppa il rapporto tra Joyce e il *Fu Mattia Pascal* di Pirandello negli atti di un recente convegno del CNSP dedicato al medesimo romanzo pirandelliano. Fried pone questo romanzo del 1904 sullo stesso livello di altri *Bildungsromane* come lo *Stephen Hero* di Joyce e *I turbamenti del giovane Törless* di Musil che furono tra i primi a segnare una svolta artistica nel genere del romanzo: "Sono, questi, esempi di *Bildungsroman*, che come il *Fu Mattia Pascal*, rappresentano momenti di parziale distacco dalla cultura e dell'ambiente d'origine del personaggio principale. E soprattutto preludono alla rottura definitiva con il genere del romanzo dell'*Ulisse* o dell' *L'uomo senza qualità*, di Musil [...]." (Cfr. Ilona Fried, "La modernità del *Fu Mattia Pascal*", in AA.VV., *Il Fu Mattia Pascal: romanzo, teatro, film*, a cura di Enzo Lauretta, Agrigento, Edizioni CNSP, 2005, p. 150). Fried accomuna Pirandello agli altri scrittori territoriali del modernismo che classifica come di "origine periferica" siccome scrissero nelle città della periferia d'Europa, come per esempio l'Agrigento di Pirandello, la Dublino di Joyce, la Praga di Kafka. Questa studiosa però spiega che nel *Fu Mattia Pascal* Pirandello adottò la tecnica narrativa del monologo interiore senza mai approdare allo *stream of consciousness* di Joyce. Pirandello infatti fece uso di "monologhi, dialoghi o descrizioni, osservazioni, senza ricorrere al 'flusso di coscienza' [...], ma impiegando un discorso diretto che diventerà, più tardi, discorso riferito – o discorso indiretto libero come nell'*Ulisse* o nei romanzi di Virginia Woolf [...]." (Ibid., p. 152)

[17] Mi riferisco ai seguenti contributi: **1.)** Giovanni Cappello, "La confessione della rovina", in AA.VV., *La persona nell' opera di Luigi Pirandello*, a cura di Enzo Lauretta, Atti del Convegno Nazionale di Studi Pirandelliani 1989, Milano, Mursia, 1990, p. 148; **2.)** Angelo Piero Cappello contrasta il monologo interiore teatralizzato di Moscarda e lo *stream of consciousness* di Joyce. Scrivendo della completa dispersione centrifuga del romanzo, Cappello afferma che la continuità della narrazione viene soppiantata da una costante presenza della voce narrante, impegnata in un ininterrotto soliloquio. Però in due occasioni diverse avverte che nel soliloquio di Moscarda: "[...] non si pensi però, direttamente, allo *stream of consciousness* di autori come Joyce. Nello scrittore irlandese il monologo interiore acquista la valenza di vero e proprio flusso di un io che straripa, fuoriesce all'esterno incondizionatamente e liberamente; per Vitangelo Moscarda, si tratta quasi di condurre all'esterno l'io còlto mentre si sta pensando, e si osserva, e si scompone." "[...] Moscarda si appropria di uno stile del racconto che rifugge da ogni sistemazione o scansione determinata del tempo o dal luogo, ma si abbandona più volentieri alla riflessione, alla confessione dell'io. Non di <<monologo interiore>> alla maniera di Joyce, si tratta, però, ma piuttosto di un lungo soliloquio organizzato in forme teatrali [...]." (Cfr. Angelo Piero Cappello, *Come leggere Uno, Nessuno e Centomila di Luigi Pirandello*, Milano, Mursia, 1995, pp. 67, 85;

Pirandello non arrivò mai alla complessità dello *stream of consciousness* di Joyce.[18] Si soffermano su questo punto di differenziazione nel rapporto tra Joyce e Pirandello prendendo in esame il monologo interiore nel personaggio di Vitangelo Moscarda e adoperando Joyce come standard di differenziazione. Siccome questo dibattito sul monologo interiore pirandelliano, sull'*Uno, Nessuno e Centomila* e sullo *stream of consciousness* joyciano ha già avuto uno sviluppo critico considerevole ho preferito indagare altri aspetti non ancora sondati.

Nel primo capitolo il lettore di questa tesi si accingerà a notare un'identificazione di tre tendenze di base dell'operare joyciano e pirandelliano che serviranno come punto di partenza per le affinità specifiche che affronterò nei capitoli 2-5. In questi quattro capitoli analizzerò lo sfondo culturale degli autori, il *Künstlerroman,* l'epifania e la *folly* del pagliaccio perché sono affinità che mi permetteranno di dare nuove prospettive sul rapporto tra gli scrittori, sia nelle analogie sia nelle differenze, illuminando ulteriormente quel ruolo di 'disintegrazione' assunto nel modernismo ma anche nei rispettivi contesti. La mia ricerca conferma l'opinione espressa dal critico Antonio Iliano nel 1967: "An essay attempting to

---

3.) Giorgio Pullini arriva addirittura a proporre che nella scrittura dei suoi romanzi Pirandello si era fermato all'*Uno, Nessuno e Centomila*, perché aveva capito che non poteva sviluppare ulteriormente la sua tecnica narrativa per raggiungere la complessità dello *stream of consciousness* di Joyce e altri autori. Pullini scrive che "[...] con *Uno, nessuno e centomila* [...] Pirandello arriva all'esito più rivoluzionario, e anche distruttivo delle strutture narrative. Forse il fatto che, dopo questo, non abbia scritto altri romanzi, non è solo dovuto agli incombenti impegni teatrali, ma anche alla consapevolezza di aver toccato un traguardo senza ritorno, almeno all'interno del proprio stile narrativo: che sembrava escludere una evoluzione verso forme disintegrate di monologo interiore, flusso di coscienza e simili (da Joyce a Beckett)." Cfr. Giorgio Pullini, "I romanzi di Luigi Pirandello", in AA.VV., *Pirandello e la sua opera*, a cura di Enzo Lauretta, Atti del Convegno Nazionale di Studi Pirandelliani 1996, Palermo, Palumbo Editore, 1997, p. 27; **4.)** Sul monologo interiore di Pirandello e Joyce, Marziano Guglielminetti scrive che se non ci fosse il richiamo dei lettori nella voce narrante, il monologo interiore del protagonista di *Uno, Nessuno e Centomila* sarebbe stato molto simile al monologo interiore di Joyce. Comunque richiama l'attenzione sul fatto che Pirandello può aver esposto uno dei primi tentativi a creare un rapporto con il lettore immaginario del testo: "Se la parola di Vitangelo Moscarda non suscitasse la reazione di un "voi" indefinito (al limite, addirittura la "fittizia" reazione), sarebbe difficile negare a queste parole la forza [...] di uno scandaglio in profondità della coscienza dell'io che, almeno in linea di principio, potrebbe addirittura condurre la sintassi narrativa di Pirandello ad elaborare di molto prossimo al "monologo interiore" di Joyce. Ma da quella tipica struttura del "flusso di coscienza" Pirandello è da sempre lontano [...]. Fin da allora egli ha trovato più conforme al suo modo di raccontare il "soliloquio", trasformabile o meno che sia in un dialogo con un pubblico chiamato all'ascolto della voce narrante, e voluto presente, quasi come prima incarnazione del pubblico dei lettori." (Cfr. Marziano Guglielminetti, *Pirandello*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 292).

[18] Ho già segnalato come Ilona Fried è dello stesso parere per quanto riguarda lo *stream of consciousness* joyciano e *Il Fu Mattia Pascal*. Cfr. nota 16.

show in what way the intellect turns upon itself in Joyce, Eliot, Pound and Pirandello, could prove to be a most challenging study in comparative literature."[19]

[19] Antonio Illiano, "Pirandello's Six Characters in Search of an Author: A Comedy in the Making", in *Italica*, Vol. 44, No. 1. (Mar., 1967), p. 8.

1. Il rapporto critico tra Joyce e Pirandello

Questo capitolo ha lo scopo di passare in rassegna non solo i contatti biografici e critici tra Joyce e Pirandello, ma anche l'attenzione prestata dalla critica degli ultimi anni. Inoltre, il capitolo ha il ruolo di identificare tre tendenze analoghe di base con cui Joyce e Pirandello hanno operato nel modernismo per la trasformazione del genere narrativo e teatrale. Queste tendenze di base dell'operare joyciano e pirandelliano mi serviranno come punto di riferimento per le analisi più specifiche e dettagliate che seguiranno negli altri capitoli della tesi. Alla fine di questo primo capitolo cercherò inoltre di distinguere meglio la natura della loro trasformazione del genere ricorrendo al concetto del sublime che Lyotard individua come il desiderio di presentare l'impresentabile.

1.1. I contatti personali e i riferimenti circostanziali

Il termine 'contatti personali' fa riferimento ad alcuni incontri internazionali di letterati in cui è documentata la partecipazione di Joyce e di Pirandello. L'altro termine 'riferimenti circostanziali' allude alle dichiarazioni pubbliche espresse da Pirandello su Joyce (purtroppo non ne sono ancora state riscontrate di Joyce su Pirandello). La biografia di Joyce scritta da Richard Ellmann è la fonte preziosa di due contatti personali importanti. Prima di tutto segnala che sia Joyce che Pirandello erano presenti al raduno del PEN club a Parigi, tra il 21-23 maggio 1926 (JJ:596). In quell'occasione, Joyce e Pirandello hanno presieduto a vari incontri della celebre associazione dei *Poets, Essayists and Novelists* (PEN). In secondo luogo, Ellmann ci informa che il nome di Pirandello appare tra i firmatari dell'*International Protest* del 2 febbraio 1927, che era una petizione che invocava il ritiro delle copie non autorizzate di *Ulysses* messe in vendita illegalmente da Samuel Roth negli Stati Uniti. Tra le centosessantasette firme nella petizione si notano quelle di Croce, Einstein e Gentile (JJ:586).

I riferimenti circostanziali sono riscontrabili solo da parte di Pirandello che attesta la conoscenza dell'opera di Joyce nel suo epistolario con Marta Abba, la quale in una prima lettera del 6 agosto 1930 informa il Maestro di aver letto l'unico dramma di Joyce, *Exiles*: "Ho letto anche un interessante dramma di un irlandese credo, James Joyce *Esuli*, interessantissimo!"[20] Pirandello le risponde l'8 agosto 1930 dove rivela che cosa aveva letto fino a quel momento del celebre autore irlandese:

> Sono invece felicissimo che abbi trovato di Tuo gusto un lavoro di Joyce. Io non lo conosco; ma Joyce è un grande e interessantissimo scrittore. Ho letto di lui *L'Ulisse* e il *Dedalus*, due romanzi che hanno fatto epoca nella nuova letteratura inglese. Joyce è un autore per Te.[21]

In questa lettera Pirandello dichiara che aveva letto i due romanzi chiave di Joyce, però l'inventario della biblioteca di Pirandello a Roma presso l'Istituto di Studi Pirandelliani[22] e la Biblioteca Museo Luigi Pirandello ad Agrigento[23], non conservano nessuna opera di Joyce. Nonostante che la lettura delle opere pirandelliane da parte di Joyce sia un fatto ancora oscuro, Mary Reynolds – che ha perlustrato le biblioteche di Joyce a Parigi e a Zurigo senza trovare un'opera di Pirandello – rivela che esiste un testo di critica molto particolare nella biblioteca parigina di Joyce. Si tratta di *Aspects of Modernism from Wilde to Pirandello*, di Janko Lavrin (Londra, 1935). Quasi tutte le pagine del saggio sono ancora chiuse tranne due capitoli che ovviamente sono stati letti da Joyce: uno è su D'Annunzio e l'altro su Pirandello.[24] L'ultimo capitolo, che è dedicato a Pirandello con costanti riferimenti al suo rapporto con G.B. Shaw, presenta una sintesi modesta ma corretta della poetica, come anche un breve commento sulle trame delle opere maggiori dell'Agrigentino. Tale documento, che ho consultato alla British Library, serve poco al critico odierno se non per segnalare quali erano le opere pirandelliane di cui Joyce potesse essere a conoscenza o meno.

---

[20] Marta Abba, *Caro Maestro: lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di Pietro Frassica, Milano, Mursia, 1994, p. 118.
[21] Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995, p. 537.
[22] Cfr. Alfredo Barbina, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Quaderni dell' Istituto di Studi Pirandelliani, Roma, Bulzoni Editore, 1980.
[23] Cfr. l'indice *opac* della Biblioteca Museo Luigi Pirandello: http://opac.sicilia.metavista.it/cgi-bin/sicilia/stpage.cgi?template=titolo
[24] Mary Reynolds, 1987, p. 65.

La pubblicazione di tutte le interviste rilasciate da Pirandello, a cura di Ivan Pupo, ha anche permesso di scoprire altri luoghi in cui il figlio del Kaos si è espresso su Joyce. In un'intervista a Pirandello fatta da Enrico Rocca nella rivista *La Fiera Letteraria*, del 27 dicembre 1931, lo scrittore esprime la sua ammirazione con un cenno a *Ulysses*, sottolineando la loro sintonia con riguardo al tema del relativismo.

> (Pir.) [...] Certo dopo Guerra e pace non abbiamo avuto un romanzo così costruito. Di Dostoevskij m'è parso di sentir un'eco nella figura più problematica del Caso Maurizius, un romanzo di Wassermann che ho letto di recente. Un'eco però. Soltanto un'eco. Per tutto il resto la grandiosità di quel libro è di natura esteriore. Vecchia sigla. Tra i veramente nuovi ammiro Joyce: il suo Ulisse è il romanzo di un poeta la cui visione continuamente svariante ha qualcosa di polifonico.[25]

Solamente per ragioni di completezza questa indagine segnala anche altri tre fatti che accomunano, anche se indirettamente, i nomi di Joyce e Pirandello. Esiste una testimonianza piuttosto inconsueta di Giovanni Comisso, un giovane scrittore e giornalista della *Fiera Letteraria*, il quale scrive di un incontro tra Joyce e Svevo avvenuto a Parigi in Casa Crémieux dove si è parlato di Pirandello.[26] Il secondo aneddoto riguarda il Congresso degli scrittori sovietici guidato da Gor'kij nel 1934 dove Pirandello, Joyce e Proust furoni messi al

[25] Luigi Pirandello, *Interviste a Luigi Pirandello*, a cura di Ivan Pupo, Catanzaro, Rubbettino, 2002, p. 478.

[26] L'occasione era una cena per i membri del PEN club organizzata da Benjamin Crémieux per celebrare la traduzione in francese del romanzo sveviano *La Coscienza di Zeno*. Tra gli invitati naturalmente c'erano Svevo e Joyce. Bisogna osservare che Crémieux tradusse non solo le opere di Svevo in francese ma anche tutto il teatro di Pirandello. Il fatto affascinante legato a questa serata è che secondo Comisso, la padrona di casa, Madame Cremieux[26], ad un certo punto della serata gli dice "Pirandello mi ha detto: noi siamo isole" e immediatamente dopo – lo dice Comisso nella testimonianza – lo presenta a James Joyce. Questo fatto a prima vista potrebbe sembrare insignificante ma conferma che si parlava molto di Pirandello in casa Crémieux – e in questo caso alla presenza di Joyce – nonostante il rapporto di indifferenza che esisteva tra Svevo e Pirandello poiché questi ignorava totalmente l'opera dello scrittore triestino. Questo articolo è riprodotto e presentato integralmente da Laura Visconti, "Joyce through the Eyes of an Unexpected Witness", in *Joyce Studies in Italy*, 5 (1998), pp. 141-2.: "Il letterato francese (Crémieux) è veramente un uomo di mestiere. Le voci si incrociano e crescono. La signora Crémieux giunge, fiera del suo forte e delizioso estro mediterraneo, in aiuto a suo marito. Presenta a Italo Svevo i giovani scrittori, infonde la cordialità nei nuovi sopraggiunti, crea piccoli circoli. Li anima di una conversazione, poi passa ad altri, porta il suo sorriso e la vivacità di un suo giudizio. Spesso parla in italiano, in un italiano romano; allude alla sua origine còrsa e aggiunge con orgoglio "Pirandello mi ha detto: noi siamo isole". Italo Svevo, in piedi, piega in ascolto la sua grande testa arguta e bonaria, sorride e fuma la sua ultima sigaretta [...]. Ma uno è entrato, diverso da tutti. Alto, magro, grigio, elegante. Una testa che è un gioiello, guarda come se gli fosse faticoso discernere. Scorgo una linea della fronte confondibile [sic]. È la stessa della fotografia di Joyce [...]. È lui. La Signora Crémieux mi presenta." ["A Parigi con Svevo e Joyce", in *La Fiera Letteraria*, 25 marzo 1928].

bando.[27] Questi tre autori erano sicuramente poco graditi al teatro sovietico perché considerati borghesi, pericolosamente soggettivisti e, per quanto riguarda Pirandello, per il fatto che era legato a Mussolini e al fascismo. Il terzo aneddoto degno di attenzione riguarda la quarta edizione del Convegno Volta sul teatro tenuto a Roma nel 1934, presieduto da Luigi Pirandello, il quale vi ha pronunciato il suo famoso discorso sullo stato del teatro. Il 5 ottobre del 1934, tre giorni prima del Convegno, il nome di Joyce appare misteriosamente in una minuta di un diplomatico italiano del Ministero degli Affari Esteri che intendeva invitarlo a Roma a breve avviso insieme a G.K. Chesterton come relatore per il convegno Volta poiché mancavano ancora relatori dall'Inghilterra.[28] Il diplomatico non avrebbe potuto scegliere i due scrittori se non su indicazione della presidenza del Convegno, e la lettera palesa il rispetto che Pirandello e gli altri membri del comitato del convegno nutrivano per Joyce. Joyce e Chesterton però non saranno mai compresi nell'elenco degli invitati premesso agli atti del convegno, e questo spiega il motivo per cui i biografi di Joyce e Pirandello non hanno mai menzionato questo dettaglio.

1.2. La critica sul rapporto tra Joyce e Pirandello

Un discorso sul rapporto critico tra Joyce e Pirandello richiede uno sguardo esauriente a quella che è stata la mediazione critica degli ultimi settanta anni che ha cercato di porre Joyce e Pirandello nella stessa prospettiva. Sono numerosissime le opere dedicate alla letteratura del Novecento e al modernismo ma sono pochi, in questo ambito, quelli che

---

[27] Umberto Artioli, "Tre messinscene esemplari della trilogia di Vassiliev, Squarzina, Ronconi", in AA.VV., *Pirandello e il linguaggio della scena*, a cura di Enzo Lauretta, Agrigento, Edizioni CNSP, 2002, p. 119.

[28] Cfr. Angela Paladini Volterra, "Il Convegno Volta fra potere, cultura e diplomazia", in *Pirandello 1934: Spettacolo e Potere al Convegno Volta*, rivista *Biblioteca Teatrale*, a cura di Rino Caputo, ottobre-dicembre 1999, Roma, Bulzoni Editore, p. 31. La minuta di Jacomone è stata scoperta da Volterra nel carteggio dell'Archivio della Reale Accademia d'Italia presso l'Archivio Storico dell'Accademia dei Lincei. Purtroppo, Volterra afferma che il carteggio dell'Accademia non è completo, e molti documenti devono essere andati dispersi, tanto che capita di trovare risposte a lettere scomparse. I documenti rinvenuti sono le veline delle lettere inviate e gli originali delle ambasciate italiane contattate all'estero o di quelle straniere in Roma, fogli di appunti sulla situazione degli inviti ottenuti o da sollecitare, telegrammi e trascrizioni di telegrammi. Volterra indica chiaramente che il documento in questione è una minuta, e non si sa chi ne era il destinatario, e purtroppo il carteggio non conserva un'eventuale risposta, ma si può desumere che si trattasse di qualche gerarca dell'ambasciata italiana a Londra.

affrontano da un'angolatura critica il rapporto tra Joyce e Pirandello.[29] La presenza strettamente nominale del binomio Joyce-Pirandello negli interventi di molti critici dimostra che il rapporto tra Joyce e Pirandello non ha ancora attirato la dovuta attenzione, forse a causa dell'assenza di un contatto personale ed epistolare fra i due. Lo studioso di letteratura comparata non ha davanti a sé un sodalizio artistico come quello tra Joyce e Svevo, e neanche un rapporto di contrasti e polemiche sull'estetica come aveva Pirandello con D'Annunzio e Croce. Ho già accennato nelle note dell'introduzione a questa tesi che vari critici hanno accennato al rapporto tra Joyce e Pirandello solamente per differenziare il monologo interiore pirandelliano dallo *stream of consciousness* joyciano (cfr. pp.10-11). Agli di molti studiosi uno sguardo *prima facie* ai testi di questi autori rivela solamente le ovvie differenze in alcuni tratti delle poetiche, delle culture, dei manifesti, del linguaggio e dei motivi. Questo ha fatto sì che i testi di Joyce e Pirandello raramente siano stati confrontati. In questa sede si passano in rassegna solamente quegli studi che si dimostrano significativi per un confronto fra il lavoro e le idee di Joyce e di Pirandello, e si noterà che i contributi più importanti sono sempre stati proposti da critici che accettano l'idea di un Pirandello europeo e che lo confrontano con autori della levatura di Joyce e Proust sulla base delle tecniche narrative.

Il primo a collegare Joyce a Pirandello sembra che sia stato l'irlandese W.B. Yeats (1865-1939), il quale solamente nella versione del 1925 di *A Vision* li identifica, insieme a Ezra Pound e T.S. Eliot, come scrittori che avevano eliminato la metafora dalla fantasia del poeta, sostituendola con un sentimento ambiguo suscitato dalla ricerca storica o dalla loro esperienza contemporanea:

> I find at this 23rd Phase which is it is said the first where there is hatred of the abstract, where the intellect turns upon itself, Mr Ezra Pound, Mr Eliot, Mr Joyce, Signor Pirandello, who either eliminate from metaphor the poet's phantasy [sic] and substitute a strangeness discovered by historical or contemporary research or who break up the logical processes of thought by flooding

[29] Gli strumenti consultati per questa ricerca sono i seguenti: Proquest Dissertation Index, Index to Theses, JSTOR, MLA, Questia.com, Highbeam.com, British Library, Senate House Library, Goldsmiths College Library, University of Malta Library, Atti del Convegno Nazionale di Studi Pirandelliani, l'indice dal 1963-93 del *James Joyce Quarterly*, La *Bibliografia della Critica Pirandelliana 1889-1961* a cura di Alfredo Barbina del 1967, la bibliografia joyciana ne *La fortuna di Joyce in Italia* di Giovanni Cianci del 1974, e la *Bibliografia pirandelliana 1936-1996* a cura di Iacono-Lo Iacono-Perniciaro-Salemi del 2002.

> them with associated ideas or words that seem to drift into the mind by chance; or who set side by side as in "Henry IV," "The Waste Land," "Ulysses," the *physical primary*—a lunatic among his keepers, a man fishing behind a gas works, the vulgarity of a single Dublin day prolonged through 700 pages—and the *spiritual primary*, delirium, the Fisher King, Ulysses' wandering. It is as though myth and fact, united until the exhaustion of the Renaissance, have fallen so far apart that man understands for the first time the rigidity of fact, and calls up, by that very recognition, myth—the *Mask*—which now but gropes its way out of the mind's dark but will shortly pursue and terrify. [30]

Con questo commento precoce sulla "strangeness"[31] dell'immaginazione creativa, Yeats alludeva al sintomo della crisi modernista della coscienza che si era incarnata nella poetica dei due scrittori. Con la "strangeness discovered by historical or contemporary research", Yeats conferma che questi scrittori si sono ispirati alle opere contemporanee della filosofia e della psicologia, per esempio come ha fatto Pirandello con le idee di Henri Bergson, Alfred Binet e Gabriel Séailles, e come ha fatto Joyce con gli scritti di Édouard Dujardin. L'influenza di tali fonti permette a Joyce e a Pirandello di rompere anche i "logical processes of thought" dell'artista convenzionale, inserendo quel "flooding" mentale di idee e parole che affiorano nella mente per caso in quello spostamento fatidico dallo spazio oggettivo della narrazione o del palcoscenico, a quello soggettivo della mente del personaggio o addirittura dello spazio metateatrale. Alludendo all'*Enrico IV* di Pirandello e allo *Ulysses* di Joyce, Yeats asserisce che il mito e il fatto storico, che erano uniti fino alla fine del Rinascimento, vengono separati da questi scrittori moderni. L'artista modernista, reagendo alla rigidità del fatto storico come evento narrativo e teatrale, si lancia di conseguenza in una nuova ricerca del mito che Yeats intravede come una specie di maschera. Su questo brano di *A Vision* si sono espressi anche Antonio Iliano e Richard Ellmann che ho già citato nell'introduzione.[32] Nel 1967 Illiano sottolinea il fatto che Yeats è stato probabilmente uno dei primi a notare in maniera lucida la

---

[30] W.B. Yeats, *A Vision: An Explanation of Life Founded upon the Writings of Giraldus and upon certain Doctrines attributed to Kusta Ben Luka*, London, T. Werner Laurie Ltd., 1925, pp. 211-2.

[31] Infatti, proprio nell'anno in cui Yeats pubblica *A Vision,* Pirandello aggiunge la prefazione ai *Sei Personaggi* in cui personifica questa dinamica di "strangeness" nell'immaginazione creativa dell'autore per mezzo della "servetta sveltissima" chiamata "fantasia" che lo porta nella casa dei sei personaggi: "È da tanti anni a servizio della mia arte (ma come fosse da jeri) una servetta sveltissima e non per tanto nuova sempre del mestiere. Si chiama Fantasia." (MN1:35).

[32] A parte questi commenti di Iliano e Ellmann esiste anche un altro commento di Harold Bloom in cui dichiara che Yeats non vide in Joyce e in Pirandello una maestria particolare nella loro visione antitetica del mondo, ma solo un'ispirazione tecnica che separa nettamente il mito della maschera dal fatto storico. Bloom sottolinea che Yeats aveva sempre sostenuto che questo era un metodo artistico che non era mai stato suo. Cfr. Harold Bloom, *Yeats*, London, Oxford University Press, 1972, p. 289.

modernità di Pirandello, specialmente quando parla dei concetti chiave delle "associated ideas or words that seem to drift into the mind by chance" e dell'attimo in cui "The intellect turns upon itself".[33] Illiano dice infine che uno studio che affronta il modo in cui l'intelletto dell'artista si riversa su se stesso può rivelarsi un compito molto difficile nella letteratura comparata.[34] Ellmann, che è anche l'autorevole biografo di Yeats e Joyce, spiega come Yeats vedeva in Eliot, Pound, Joyce e Pirandello esempi della disintegrazione della coscienza unificata di tutti gli artisti precedenti (JJ:596).

Un altro contributo non critico ma metanarrativo si trova nel romanzo *La Casa de Cartón*, del 1928, il primo e unico romanzo del poeta e narratore peruviano Rafael de la Fuente Benavides (1908-85), che pubblica la sua opera sotto lo pseudonimo Martin Adán. Adán descrive in questo romanzo gli ambienti della sua infanzia in un Perù assai metaforico e poetico. Meglio noto per i suoi anti-sonetti sperimentali, Adán si colloca nel movimento d'avanguardia peruviano. In questo *Bildungsroman* con forti echi di Marcel Proust, i personaggi parlano di letteratura e guardano ai grandi modelli che offrono il *Portrait* di Joyce e i *Sei Personaggi in Cerca d'Autore* di Pirandello: «Así, nosotros supimos la vida [...] de ese pobre Stephen Dédalus – "un cuatro-ojos muy interessante y que mojaba la cama"»[35] ("è così che venimmo a sapere della vita del povero Stephen Dedalus, un giovane interessante che indossava gli occhiali e bagnava il letto"). Stephen Dedalus è solo uno dei personaggi letterari che influenzano, in quanto modello di artista, il narratore e i suoi amici. Il narratore della *Casa de Cartón* cita anche i *Sei Personaggi*: "Así, supimos la trastada que seis personajes jugaron a un buen director de teatro, de cómo le tentaron a escribir y de cómo acabaron no existiendo."[36] ("In questo modo scoprimmo lo scherzo che fecero sei personaggi su un buon regista di teatro, come lo invitarono a scrivere e poi finirono con il non esistere").

[33] Antonio Illiano, "Pirandello's Six Characters in Search of an Author: A Comedy in the Making", in *Italica*, Vol. 44, No. 1. (Mar., 1967), p. 8.
[34] Ibid.
[35] Martin Adán, *La Casa de Cartón*, Libreria-Editorial Juan Mejia Baca, Lima, 1° edizione 1928, questa 4° edizione 1971, pp. 49-50. La traduzione dallo spagnolo è mia.
[36] Ibid.

Elizabeth Coonrod Martinez spiega che i passi che si riferiscono a Joyce e Pirandello[37] tentano di suggerire un nuovo processo narrativo che si allontana dai metodi narrativi tradizionali.[38] Questa sembra essere la ragione per i commenti del narratore che definisce Joyce, Pirandello e Shaw come stolti, appunto perché si assumono il rischio davanti alla critica di creare nuove forme narrative. "¿Joyce? Un idiota. ¿Pirandello...? Otro idiota. ¿Shaw...? Un tercer idiota [...]".[39]

Nel 1964 è stato pubblicato uno studio fondamentale di Renato Barilli che ha dato una svolta all'orientamento della critica pirandelliana in Italia. *La barriera del naturalismo* presenta un Pirandello libero dal confronto con i veristi e i decadenti, attuato dalla critica del dopoguerra, per promuovere la lettura di un Pirandello europeo al passo degli altri grandi scrittori del modernismo. Barilli scrive che autori come Pirandello, Proust e Joyce tengono ancora largamente il campo nella letteratura modernista, e che non ci sono altri romanzieri che possano seriamente minacciare il loro dominio.[40] Barilli denuncia anche alcuni stereotipi che consideravano la visione del mondo di Proust, Joyce e Pirandello come distruttiva e nel complesso negativa. Illustra poi concretamente questa riflessione accostando i "momenti" dell'epifania di Joyce e della *madeleine* di Proust all'epifania dei personaggi di Pirandello: "È questo un connotato che ritorna in molti altri autori di quella stessa cultura; non è illecito fargli corrispondere [a Pirandello] l''epifania' joyciana, oppure l'evento marginale proustiano, la *madeleine*, o il tintinnio di un cucchiaio, che consente il ritrovamento del 'tempo perduto'

[37] A parte i brani centrali citati sopra, i personaggi riflettono ulteriormente sulla vocazione di Stephen Dedalus e sul ruolo del Figlio nei confronti del Padre nei *Sei personaggi*: "Y nombres raros que eran hombres – Shaw, Pirandello, Joyce – le bailaban a Raúl en la punta de la lengua – títeres embrujados por una bruja analfabeta -. Conoscernos a nosotros… Stephen Dédalus no era el de Joyce : Stephen Dédalus era, sin duda, un muchacho ambicioso que soñaba con desposarse con una yanqui rica; un muchacho muy inteligente y muy seguro de su conducta, tanto, que engañó a un convento de jesuitas. En quanto al hijo de Pirandello, opinó que era inmoral por parte del padre – un cornudo cinico – imponer a un hijo de quien nada malo se decía, una madre putativa" (cfr. Adán, p. 50) .

[38] Elizabeth Coonrod Martinez, "The Latin American Innovative Novel of the 1920s: A Comparative Reassessment", in *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Purdue University Press, 4.2 (June 2002), <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb02-2/coonrod-martinez02.html>

[39] Adán, 1971, p. 50.

[40] Renato Barilli, *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia, 1964, p. 22.

[...]."[41] Barilli poi esprime la sua ammirazione per scrittori come Pirandello, Svevo e Joyce che hanno avuto il coraggio di rompere drasticamente il rapporto con il naturalismo, con cui avevano avuto spesso rapporti di apprendistato agli esordi della loro vocazione letteraria.[42] Barilli propone di considerare Joyce, Musil e Pirandello come scrittori intenti a "disgregare, corrompere, variare il panorama solito della vita dei sentimenti" per varare un progetto gnoseologico "che pone l'accento sull'attività libera del soggetto: non c'è una natura umana data una volta per tutte, non ci sono abitudini fisse, di cui non si divenga schiavi, da cui si risulti determinati, non ci sono sentimenti dal volto unico e riconoscibile."[43] Il confronto critico tra Joyce e la visione di un Pirandello europeo viene riproposto da Renato Barilli nel volume *La linea Svevo-Pirandello* (1972). Al modo in cui Barilli approfondisce il tema delle epifanie pirandelliane tornerò nel capitolo dedicato all'epifania.

Nel 1971, Giacomo Debenedetti nel *Romanzo del Novecento* sottolinea inizialmente le affinità tra le epifanie joyciane e le intermittenze del cuore della *Recherche* di Proust – infatti scrive "L'analogia tra epifanie e intermittenze mi pare [...] innegabile."[44] Però non si limita a gettare luce solamente su Joyce e Proust ma estende il suo discorso sull'oltre nel modernismo all'intera narrativa pirandelliana.[45] Nelle sue lezioni Debenedetti propone continuamente l'idea che Pirandello non permette al personaggio di "scoprire" la verità, e interpreta questa mancata epifania del personaggio pirandelliano come un processo insito dell'umorismo pirandelliano. Come esempio di tutto questo esegue un'analisi profonda del personaggio di Adriano Meis nel *Fu Mattia Pascal*.

In una sessione parallela del *97th Annual Convention of the MLA of America* nel 1982 viene discusso il rapporto tra "Pirandello and Joyce: Avant-Garde Fiction of the Absurd".

[41] Ibid., p. 26.
[42] Ibid., p. 68.
[43] Ibid., p. 162.
[44] Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, p. 300.
[45] Ibid., p. 305.

Presieduta da Anne Paolucci la sessione include le relazioni di Mary Reynolds e Antonio Illiano.[46] Mary Reynolds pubblica nel 1987 l'articolo di venti pagine intitolato *Joyce and Pirandello* – a cui ho già accennato – che si rivelerà una delle riflessioni più importanti su questo rapporto. La Reynolds analizza gli sfondi culturali di entrambi gli autori e cerca di capire le circostanze in cui Joyce e Pirandello avrebbero potuto avvicinarsi alle opere altrui, ed esprime decisamente il parere che questo avvicinamento sia più che lecito per varie ragioni, come per esempio:

> […] the similar interest in the representation of interior reality, and the notable likeness of method and theme by which they approached such problems; their remarkable agreement on the dimensions of the creative imagination and its emergence in art; and the demonstrable unity that exists in the whole body of writings of each, especially in regard to certain biographical parallels and to their common ground as strongly autobiographical writers.[47]

La novità essenziale delle sue conclusioni consiste anche nel soffermarsi brevemente sulle conoscenze comuni a entrambi gli autori (Italo Svevo, Massimo Bontempelli, Nino Frank, Silvio Benco, Carlo Linati, Benjamin Crémieux e altri), come anche sulle riviste in cui entrambi erano interessati. Evidenzia infatti come Joyce tenta di far recensire *Dubliners* nella rivista *Nuova Antologia,* la rivista in cui Pirandello pubblica per la prima volta *Il Fu Mattia Pascal*. Reynolds offre il prezioso consiglio di rintracciare anche gli autori comuni che entrambi avevano letto o di cui possedevano le opere nelle loro biblioteche. La seconda parte del saggio è dedicata ad una perspicace comparazione tra *Ulysses* di Joyce e *Il Fu Mattia Pascal* di Pirandello sul tema della solitudine, l'esplorazione delle pulsioni dell'inconscio e l'alienazione dei protagonisti. Conclude il suo studio soffermandosi sul fatto che "Joyce and Pirandello were deeply involved with the creatures of their imagination. Both saw the writing of their books as parturition in a sense that went beyond metaphor. Both were inspired by a vision of the artist's creation as a truly godlike achievement."[48]

---

[46] Program of the 97th Annual Convention of the Modern Language Association of America, *PMLA*, Vol. 97, No. 6, Program. (Nov., 1982), pp. 1078-79.
[47] Reynolds, 1987, p. 59. A parte la pubblicazione nel *Review of National Literatures* l'articolo sarà anche pubblicato in Anne Paolucci, *Pirandello*, New York, Griffon House, 1987.
[48] Ibid, pp. 75-76.

A parte il contributo singolare di Reynolds, negli anni ottanta cominciano ad apparire regolarmente i contributi di Wladimir Krysinski negli atti del Convegno internazionale di Studi Pirandelliani ad Agrigento, nei quali raramente omette il paragone fra l'estetica di Joyce e quella di Pirandello. Però i contributi di questo studioso tendono spesso a soffermarsi sulle differenze piuttosto che sulle somiglianze nel rapporto tra Joyce e Pirandello. Per esempio negli atti del convegno del 1981 su 'Pirandello saggista', Krysinski scrive che il sentimento del contrario e il lavoro continuo della riflessione in Pirandello non danno alla sua opera una "dimensione di totalità dialettica", così come si trova in altri scrittori come Musil, Joyce, Faulkner e altri.[49] In termini pratici, per Krysinski questo significa che "la Roma di Pirandello non è la Dublino di Joyce ch'è una città del mondo totale. Né l'Italia né la Sicilia di Pirandello diventano, grazie a un processo di pensiero dialettico, la Cacania di Musil che simboleggia non solo l'impero austriaco, ma anche il mondo."[50] Questa posizione critica viene ribadita da Krysinski nel suo volume sull'estetica di Pirandello che viene confrontata con quella di altri autori del modernismo. Nel volume *Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità* Krysinski costruisce il rapporto di Pirandello con il modernismo, discutendo la poetica e le strutture cognitive dello scrittore, il modo in cui ha sovvertito i canoni letterari che dominavano l'epoca del verismo e del teatro borghese, come anche gli aspetti delle opere pirandelliane che hanno influenzato la narrativa e il teatro dei posteri. Krysinski ribadisce però che nonostante che il modernismo di Pirandello sia una decostruzione di codici teatrali e rappresentativi, non solo del teatro di fine Ottocento ma anche del più moderno teatro analitico di Ibsen, la tecnica sovversiva di Pirandello non dà vita a forme teatrali veramente nuove. Infatti, Krysinski, come aveva fatto nell'altro intervento, in cui aveva inserito Joyce come una figura di contrasto, anche in questo caso – tramite gli esempi di Joyce e Artaud – insiste che la tecnica di Pirandello è essa stessa un limite che non gli permette di valicare i limiti imposti della rappresentazione:

---

[49] Wladimir Krysinski, "Pirandello saggista fra soggetto e oggetto", in AA.VV., *Pirandello saggista*, a cura di Paola Daniela Giovanelli, Atti del Convegno Nazionale di Studi Pirandelliani 1981, Palermo, Palumbo Editore, 1982, p. 369.
[50] Ibid.

> Nella prospettiva seriale di alcune sincronie e diacronie che punteggiano lo svolgersi della modernità da Cervantes fino a Joyce, passando per Sterne, Diderot e Dostoevskij, da Shakespeare fino a Brecht e Genet, passando per Büchner, Kleist, V. Hugo, Ibsen e Čechov, l'opera di Pirandello porta fino al parossismo la tensione della rottura della rappresentazione. Paradossalmente si può dire che l'esito della modernità di Pirandello non si compie nella sua opera. Se Joyce e Artaud simboleggiano l'esito della modernita nel romanzo e in teatro, le strutture pirandelliane della modernita denotano i loro limiti e la loro incompiutezza.[51]

Tale posizione non è insolita nella critica pirandelliana (cfr. i contributi di G. Cappello, A.P. Cappello, G. Pullini e M. Guglielminetti alle pp.10-11) ma vale la pena ricordare che nel saggio del 1965, pubblicato in Germania ma poi tradotto e noto come *Theory of Modern Drama*, Peter Szondi asserisce che il dramma *Sei Personaggi* non annienta la coesione drammatica del genere perché "the play's two thematic levels, whose separation constitutes the formal principle of the work, become one in the end".[52] Szondi insiste che con il finale del dramma, i due livelli tematici, quello drammatico (il dramma del passato dei personaggi che è già avvenuto) e l'altro epico (l'apparire in scena dei personaggi e il tentativo di far rappresentare il loro dramma), che erano inizialmente intesi da Pirandello come entità da separare, alla fine si ricongiungono. Infatti il ragazzo si è già sparato nel passato narrato dai personaggi ma si spara di nuovo anche sul palcoscenico mentre si fanno le prove.[53] Anche il sipario che all'inizio era alzato per coinfondere la realtà delle prove in scena con l'entrata dei personaggi, alla fine scende inesorabilmente. Questo non significa che Krysinski stia riducendo l'importanza di Pirandello; senza perdere il perno del suo argomento sulla drammaturgia pirandelliana, egli asserisce che Pirandello è all'altezza dei grandi autori del modernismo.[54] Krysinski parla anche della revisione del genere compiuta da Pirandello quando illustra il contributo di Eco su Joyce, ed inserisce Pirandello fra gli esponenti dell'arte moderna che "rompono la norma" secondo l'importante distinzione di Jauss.[55] Krysinski fa altre riflessioni su Pirandello e Joyce, tra cui spicca quella che inserisce Pirandello in una linea critica sulla creazione della scrittura che si sviluppa da Cervantes a Joyce.[56] In una nota

[51] Wladimir Krysinski, *Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, a cura di Corrado Donati, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, pp. 57-8.
[52] Peter Szondi, *Theory of the Modern Drama*, a cura di Michael Hays, Cambridge, Polity Press, 1987, p. 80.
[53] Ibid.
[54] Krysinski, 1988, p. 445.
[55] Ibid., p. 279.
[56] Ibid., p. 269.

del libro, Krysinski polemizza con Barilli, specie circa il modo frequente in cui questi applica il termine *weltanschauung* a Pirandello, riducendolo così "ad una visione del mondo all'interno di altre visioni del mondo di grandi sistemi letterari del ventesimo secolo (ad es. Joyce, Musil, Proust) e filosofici (Bergson, James, Simmel) cui Barilli si riferisce." [57] Durante altri convegni di Agrigento, Krysinski continua a presentare Pirandello insieme a Joyce e altri capostipiti del modernismo come uno scardinatore di interi universi di discorso sia sul piano narrativo che teatrale. In un convegno su 'Pirandello e le Avanguardie' lo studioso afferma che: "Assieme a [...] Joyce, Proust [...], Pirandello effettua una scomposizione e una decostruzione degli elementi costitutivi della narrazione e della rappresentazione teatrale vista in termini di mimesi e di visione e dialogo scenici."[58]

In un altro contributo durante un convegno agrigentino sui *Giganti della Montagna* Krysinski cambia tendenza e accosta Joyce a Pirandello quando fa riflettere sulla difficoltà di rappresentare un mito che non è la semplice ripetizione dei fatti mitologici, ma che offre un'interpretazione del mondo dell'autore, proprio come fa Joyce con *Ulysses*. Se Joyce crea una nuova variazione del mito, nella quale infonde nuovi significati, Pirandello trasforma il mito dei giganti nati da Gaia, la terra, e lo confronta con una rappresentazione teatrale che non può svolgersi senza il permesso dei giganti.[59] Krysinski stabilisce un altro rapporto di vicinanza tra *Il Fu Mattia Pascal* e il *Portrait* di Joyce e vede in questi romanzi una rivoluzione degli elementi essenziali del genere del romanzo: "la temporalità, la spazialità, la narrazione, il punto di vista e la posizione funzionale (dialogica, monologica oppure drammatica dei personaggi).[60] Intravedendo il *Portrait* come uno dei modelli più importanti di *Bildungsroman*, Krysinski sottolinea però che *Il Fu Mattia Pascal* mostra come il genere

[57] Ibid., p. 408n.
[58] Wladimir Krysinski, "Pirandello-avanguardista assoluto", in AA.VV., *Pirandello e le Avanguardie*, a cura di Enzo Lauretta, Atti del Convegno Nazionale di Studi Pirandelliani 1998, Agrigento, Edizioni CNSP, 1999, pp. 210-11.
[59] Wladimir Krysinski, "*I Giganti della Montagna* tra mito e teatralità da fare", in AA.VV., *I Giganti della Montagna: progetto per un film*, a cura di Enzo Lauretta, Agrigento, Edizioni CNSP, 2004, p. 218.
[60] Wladimir Krysinski, "L'originalità del modello romanzesco tra ironia e stranezza", in AA.VV., *Il Fu Mattia Pascal: romanzo, teatro, film*, a cura di Enzo Lauretta, Agrigento, Edizioni CNSP, 2005, p. 183.

del *Bildungsroman* sia piuttosto una creazione ingenua "limitata dalle leggi della società istituzionalizzata che, promuovendo la vita familiare, crea un'istituzione di alienazione."[61]

Un insolito studio interdisciplinare che suscita sicuramente molta curiosità è quello di Karl Morrison che pubblica un volume sull'ermeneutica dell'empatia nella letteratura, nella teologia e nell'arte.[62] L'autore dedica un capitolo intero ai rapporti tra il pensiero teologico di Agostino di Ippona (sul "malevolent sympathy"), il *Portrait* di Joyce, l'*Enrico IV* di Pirandello e il *Doktor Faustus* di Thomas Mann. Il concetto agostiniano della "malevolent sympathy" è di provare antipatia verso un oggetto o una persona ma simultaneamente e involontariamente vincolarsi ad esso. Morrison cerca di investigare in questi testi le varie sfaccettature estetiche, linguistiche, narrative e addirittura morali di questa empatia per contrasto che chiama anche "empathetic participation". Lo studioso presenta l'idea che gli autori citati hanno creato una poetica e una tematica costruite sul paradigma cristiano della "malevolent sympathy", un concetto che sembra riaffiorare nel campo del modernismo come un processo anateologico di strutture liturgico-religiose secolarizzate a scopi estetici e narrativi, come nel caso delle epifanie. Secondo Morrison, gli scrittori, tramite le esperienze negative dell'odio, dell'oppressione, della rabbia e della paura che suscitavano in loro sentimenti di antipatia verso l'arte, la storia e la religione, sono riusciti a provare un'empatia con le loro culture proprio tramite l'esclusione e l'antipatia, creando così la loro poetica.[63] Morrison identifica nel *Portrait* tre tipi di empatie per contrasto nel giovane Stephen: 1) quella tra la vita e l'artista tramite le sue epifanie; 2) quella tra l'artista e l'opera, che scaturisce dalla sua percezione della bellezza; 3) quella tra il pubblico e la vita estetica che l'artista concede ai suoi personaggi. Nel caso dell'*Enrico IV* di Pirandello, Morrison afferma che "at first glance, its narrative orientation exemplifies the impossibility of participatory

[61] Ibid., p. 184.
[62] Karl F. Morrison, "Three Twentieth-Century Texts: Joyce, Pirandello, and Thomas Mann", in *"I am You": the Hermeneutics of Empathy in Western Literature, Theology and Art*, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 97-136.
[63] Ibid., p. 99.

bonding. But, to the contrary, as the drama runs its course, it demonstrates how personalities are shaped and bonded precisely by mutual repugnance – that is by malevolent sympathy."[64]

La presente indagine non è la prima monografia che affronta il rapporto tra Joyce e Pirandello.[65] Nel 1990 Betsy Emerick Kruizenga ha presentato la sua tesi di dottorato intitolata *Voices in the City: Joyce's Dublin and Pirandello's Rome*.[66] Nella premessa l'autrice asserisce che nessuno ha mai adoperato il rapporto tra Joyce e Pirandello per interpretare le grandi questioni del modernismo sulla politica, sull'arte, sul ruolo dell'artista oppure sul senso di alienazione nel mondo urbano e tecnologico. La Kruizenga dichiara che nonostante le ovvie differenze culturali e formative, Joyce e Pirandello rispondono in modi simili al dilemma di come scrivere e di come raccontare le loro storie in un mondo dove sembrano essere crollati il linguaggio e il senso di comunità tra gli uomini. La sua ricerca è suddivisa in tre parti nelle quali analizza rispettivamente *Dubliners, I Vecchi e i Giovani* e *Il Fu Mattia Pascal* e spiega che Joyce e Pirandello trattano il tema dell'alienazione nello spazio urbano e quello dell'incapacità del personaggio di emanciparsi da esso. A causa del fallimento del senso di comunità, queste opere, secondo la Kruizenga, possono essere lette come storie che illustrano l'impossibilità del soggetto di raccontarsi. Nella seconda fase Kruizenga analizza il *Portrait*, *Suo Marito* e i *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, e esamina il problema del ruolo che assume l'artista o lo scrittore. In queste tre opere i personaggi rappresentano antiritratti di artisti che piombano in varie forme di silenzio e solipsismo. Nella terza fase la Kruizenga investiga *Ulysses* e i *Sei Personaggi* ed afferma che Joyce e Pirandello raggiungono in questi testi una soluzione al problema del loro processo di scrittura. Però, secondo la Kruizenga, anche se questi testi dovrebbero asserire il valore e il significato della scrittura, paradossalmente ne dubitano la fattibilità. La studiosa conclude dicendo che Pirandello e Joyce si rendono conto che esistono forze oppressive nella società e

[64] Ibid., p. 114.
[65] Cfr. Cinzia Fabiani, *L'alterazione in italiano e in inglese: analisi di opere di Pirandello e di Joyce*, tesi non pubblicata, presentata all'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 1992.
[66] Kruizenga, 1990.

che bisogna lottare contro di esse. La resistenza a queste forze oppressive prende la forma di un rifiuto di privilegiare una voce rispetto all'altra e anche di una conferma del fatto che nessuna storia e nessuna forma è completamente immune da motivazioni latenti.

1.3. Tre tendenze di base nelle affinità tra Joyce e Pirandello

Nell'ambito della critica pirandelliana la 'linea Svevo-Pirandello' allude ad una dinamica particolarmente significativa, che viene messa ben in risalto da Renato Barilli il quale nell'affermarne con radicalità il peso e l'importanza nella storia della narrativa italiana, ne dimostra il ruolo di linea portante nello sviluppo del romanzo novecentesco. Inoltre Barilli inserendo i due autori nel contesto culturale in cui vissero, salda strettamente la rivoluzione narrativa di cui furono promotori con le contemporanee rivoluzioni maturate nel campo dell'epistemologia, della sociologia e della psicologia.[67] La mia indagine si propone come ipotesi di lavoro un altrettanto metaforico rapporto tra Joyce e Pirandello che ha alla sua base tre tendenze letterarie analoghe, le quali mi permettono di specificare il contributo innovativo delle loro opere al modernismo. Queste tre tendenze palesano la base del rapporto teorico e metaforico tra Joyce e Pirandello, che intendo descrivere in questo capitolo e che illustrerò con esempi nei restanti capitoli. Considero il rapporto tra Joyce e Pirandello come uno dei fenomeni meno noti del modernismo, il quale non è stato messo adeguatamente in rilievo nonostante la sua pertinenza e la sua attualità epistemologica. Le comparazioni tra Joyce e Pirandello sul piano metaforico, nel senso di usare l'uno come reagente per leggere l'altro e viceversa, conferiscono uno spazio dialettico di valori e strutture senza i quali lo studio dell'evoluzione del romanzo e del teatro moderno sarebbe incompleto. Infatti, dopo le opere di Joyce e Pirandello il romanzo e il teatro non avranno lo stesso orizzonte d'attesa che avevano prima dell'impatto cognitivo lasciato da questi testi.

---

[67] Cfr. Renato Barilli, *La linea Svevo-Pirandello*, 2° edizione, Milano, Oscar Mondadori, 2003.

1.3.1. La revisione e il recupero del genere letterario e teatrale

Joyce e Pirandello sembrano essere motivati da un atteggiamento estetico comune che li spinge a rivisitare e trasformare i generi del romanzo e del teatro rispettivamente. Anche se non si sono influenzati a vicenda, tramite vie diverse sono arrivati a trasformare la narrativa e il teatro in maniera singolare e parallela. Joyce e Pirandello sono diventati in qualche modo due termini emblematici per la letteratura moderna, l'aggettivazione dei quali ('joyciano' e 'pirandelliano') è diventata un punto di riferimento del modernismo. *Ulysses* e la trilogia del metateatro hanno creato una nuova forma di romanzo e di teatro, rispettivamente, nella scala globale dei generi letterari. Entrambi gli autori hanno lavorato ad una dinamica complessa di revisione delle strutture e delle tendenze dei generi romanzesco e teatrale, senza la quale il romanzo e il teatro moderno non sarebberro divenuti quello che sono oggi. Bisogna chiarire, però, che con la revisione del genere Joyce e Pirandello non si limitano solo ad un superamento o ad una sovversione, ma giungono anche alla conservazione problematica di alcune strutture letterarie operanti in precedenza alla loro scrittura. Anche se si continua a considerare Joyce e Pirandello come gli scardinatori del romanzo e del teatro rispettivamente, sarebbe incompleto presentarli unicamente in questo modo.

Ulysses trasforma il genere del romanzo tramite la sostituzione del metodo narrativo tradizionale con quello mitico, il quale consisteva nella contrapposizione di momenti del poema omerico a situazioni parallele di realismo narrativo. Infatti, nei ricordi di Frank Budgen sulla genesi di *Ulysses*, e anche in una lettera di Joyce a Carlo Linati, si può evidenziare chiaramente l'intento di Joyce di recuperare sia le dimensioni del mito che quelle dell'epica nelle indicazioni sul subtesto che viene adoperato per il romanzo. Nel 1918, quando ha già scritto all'incirca un quarto del romanzo, Joyce confida a Budgen due definizioni del suo romanzo: "My book is a modern *Odyssey*. Every episode in it corresponds

to an adventure of *Ulysses*";[68] "My book is the epic of the human body".[69] Poi nella lettera del 21 settembre 1920 a Linati, Joyce scrive "La mia intenzione è di rendere il mito *sub specie temporis nostri*".[70] Nel 1923, un anno dopo la pubblicazione di *Ulysses*, T.S. Eliot recensisce il romanzo di Joyce nella rivista *The Dial* dove esprime l'idea che uno dei meriti del romanzo di Joyce era appunto quello di non essere un romanzo: "I am not begging the question in calling *Ulysses* a 'novel'" .[71] Contrariamente al duro parere di Eliot sull'anti-romanzo, Giorgio Melchiori, nel saggio *Joyce: il mestiere dello scrivere*, ricorda come Joyce ha ripetutamente definito il suo libro un romanzo. Melchiori indica che nel 1922, *Ulysses* diventa il recupero concreto di una serie di elementi tratti dalla tradizione narrativa inglese che iniziano con la definizione che Henry Fielding aveva dato del romanzo nel 1742 nella prefazione a *Joseph Andrews* (anch'esso costruito sul modello dell'*Odissea* e del *Don Quixote* di Cervantes): "a comic Epic-Poem in Prose". Con questo termine Fielding sicuramente intendeva una rappresentazione della vita contemporanea sul modello dell'epica classica per creare un contrasto ironico tra gli elementi antieroici del vissuto quotidiano e lo stile solenne del genere epico.[72] Melchiori insiste che accanto alla definizione di Fielding vanno presi in considerazione la narrativa psicologica e soggettiva di Samuel Richardson (1689-1761), gli esperimenti verbali di Tobias Smollet (1721-1771) e soprattutto l'influenza di Lawrence Sterne (1713-1768), che con i suoi meccanismi linguistici e associativi anticipa la tecnica dello *stream of consciousness*. Melchiori dunque conferma l'idea che tramite il recupero di un dato numero di influenze, Joyce riesce non solo a trasformare ma anche a rivisitare aspetti precedenti del genere del romanzo. Sono d'accordo con Melchiori quando postula l'idea che – attraverso il recupero di tutti questi elementi, forse a prima vista latenti in *Ulysses*, insieme al riso grottesco e la veridicità mimetica – Joyce abbia riconciliato nel suo romanzo il precedente conflitto tra realismo e simbolismo che aveva così seriamente compromesso la

[68] Frank Budgen, *James Joyce and the making of 'Ulysses'*, London, Oxford University Press, 1972, p. 20.
[69] Ibid., p. 21.
[70] James Joyce, *Selected Letters of James Joyce*, a cura di Richard Ellmann, London, Faber & Faber, 1975, p. 270.
[71] T.S. Eliot, *Ulysses,* "Order and Myth", in *Selected Prose of T.S. Eliot*, edited by Frank Kermode, London, Faber, 1975, p. 177.
[72] Melchiori, 1994, p. 117.

sopravvivenza del romanzo alla fine dell'Ottocento. Il recupero delle dimensioni epiche e comiche in *Ulysses* permette così a Joyce di riconciliare elementi precedenti del romanzo e creare simultaneamente uno stile parodico del quotidiano che provoca la grande revisione del genere per cui è apprezzato questo romanzo.

Nonostante la revisione delle tecniche narrative che Pirandello attua con i romanzi *Il Fu Mattia Pascal*, *I Quaderni di Serafino Gubbio Operatore* e susseguentemente con *Uno, Nessuno e Centomila*, gli esempi più radicali della revisione del genere vanno ricercate nell'ambito teatrale dell'autore. La grande vocazione di Pirandello per il teatro è decisamente diversa dall'esperienza narrativa di Joyce, però cammina sui binari paralleli della revisione e del recupero. La passione di Pirandello per il teatro si manifesta precocemente – all'età di 12 anni scrive una commedia, oggi persa, intitolata *Barbaro* – però il drammaturgo approda al teatro italiano molto tardi, quando ha 43 anni, nel 1910, e rappresenta i due atti singoli *La Morsa* e *Lumie di Sicilia*. Prima era molto impegnato nella composizione di romanzi e novelle, però nei suoi saggi ha già cominciato ad affrontare i problemi legati alla revisione del teatro contemporaneo. Alcuni dei primi concetti appaiono nel saggio del 1890, *La Menzogna del Sentimento nell'Arte*, in cui osserva in maniera nostalgica che l'uomo contemporaneo ha perso quel senso dell'armonia che era così vitale al teatro greco classico, "derivante dall'esatta concezione della vita e dell'uomo" perché "non possiamo aver la serenità di concepire il dramma, da che noi stessi vi siamo impigliati." (SPSV:870) Nel 1899, Pirandello allude alla sua percezione dell'autonomia dei personaggi quando critica il panorama desolante del teatro borghese in cui i drammaturghi avendo "concepito il fatto, pensano ai personaggi, cercano i più idonei a dimostrarlo." (*L'Azione Parlata*, SPSV:1016) La revisione radicale del genere teatrale avviene in alcuni tratti della trilogia del metateatro: i personaggi dei *Sei Personaggi in Cerca d'Autore* (1921) affrontano il regista e gli attori (nella prefazione del 1925 leggiamo che avevano già assillato l'autore); in *Ciascuno a Suo Modo* (1924) si instaura uno scontro tra l'autore, gli spettatori e gli attori; in *Questa Sera si Recita a Soggetto* (1929)

gli attori diventano i personaggi e il regista. Però non bisogna dimenticare che nel suo teatro Pirandello recupera la maschera; è un recupero che investe la stessa natura della sua poetica perché legato al concetto dell'umorismo e della dialettica conflittuale tra Vita e Forma. La maschera pirandelliana trova uno dei suoi sviluppi più alti nei *Sei Personaggi* quando, nelle didascalie della versione del 1925, Pirandello distingue i personaggi dagli attori e suggerisce che quelli portino in scena delle maschere leggere a significare la fissità della loro condizione: "Le maschere ajuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale" (MN1:54).

Pirandello subisce anche l'influenza di drammaturghi che erano anch'essi una reazione al teatro borghese di fine Ottocento. Dopo essere rimasto indifferente alle proposte sulla rappresentazione della tragedia nel teatro di D'Annunzio e Ibsen, Pirandello, ancora saggista e romanziere, assiste alla rottura dello spazio teatrale provocata dai futuristi Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli e Bruno Corra. Il teatro futurista stava reagendo alla prevedibilità pedantica del teatro borghese, e di conseguenza proponeva il teatro alogico che era molto denso, costituito da tanti frammenti incoerenti che venivano recitati da bambole elettriche. Pirandello rimane distante da questo movimento iconoclasta, però ne recupera l'idea fondamentale dello spazio metateatrale, come anche la frantumazione dell'assolutezza dell'opera teatrale presentata in scena. Infatti, sarà Marinetti stesso a scrivere nella rivista d'arte futurista *Noi* nel 1924 – l'anno della prima di *Ciascuno a Suo Modo* – che "Il pubblico che applaude ora il nuovo dramma di Pirandello applaude anche la sua trovata futurista che consiste nel far partecipare il pubblico all'azione del dramma. Il pubblico si ricordi che questa trovata è dovuta ai Futuristi." [73] Un altro recupero attuato da Pirandello deriva dalla rivoluzione del teatro grottesco italiano, la cui attività comincia il 26 maggio del 1916 al Teatro Argentina con la prima della *Maschera e il Volto* di Luigi Chiarelli. Questa commedia

[73] Filippo Tommaso Marinetti, "Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile", in Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista,* a cura di Luciano De Maria, "I Meridiani", Milano, Mondadori Editore, 1996, pp. 170-1. Originariamente pubblicato nella rivista d'arte futurista *Noi* (I, II serie, marzo 1924).

segna una svolta importante nel teatro italiano che coinvolge anche Rosso di San Secondo, Luigi Antonelli ed Enrico Cavacchioli, i quali contribuiscono a rimodellare l'azione scenica come una proiezione della psicologia e delle passioni dei personaggi, costringendoli in questo modo a perdere la loro natura realistica e trasformandoli in dei personaggi-fantoccio. Le opere del teatro grottesco avevano molte affinità con i concetti dell'umorismo e del riso sviluppati da Pirandello nei romanzi e nelle novelle, i quali non avevano ancora trovato un'espressione eloquente nel teatro. La fusione pirandelliana tra la tragedia e il riso grottesco, con l'esplicito riferimento al suo umorismo, è stata espressa eloquentemente nel saggio *Ironia* del 1920 in cui Pirandello allude a quando "si sia superato col riso il tragico attraverso il tragico stesso, scoprendo tutto il ridicolo del serio, e perciò anche il serio del ridicolo" (SI:1083).

La revisione del genere attuata nelle opere di Joyce e Pirandello sembra precedere l'idea poststrutturalista che identifica le modifiche e gli spostamenti degli elementi costitutivi dell'*episteme* moderna. È Foucault infatti che intuisce che "L'intera episteme moderna [...] era legata alla scomparsa del Discorso e del suo regno monotono, allo slittamento del linguaggio sul versante dell'oggettività ed alla sua ricomparsa molteplice".[74] Joyce e Pirandello sembrano agire in maniera parallela a questo fenomeno perché interrogano, relativizzano e dislocano la mimesi, la quale per essi altro non è che il riflesso di un linguaggio (o più linguaggi) mosso da una realtà sempre relativa e molteplice. Dunque il senso 'epistemico' del procedere joyciano e pirandelliano potrebbe consistere nello destabilizzare il Discorso – inteso come *discourse,* cioè le categorie filosofiche come la verità, la realtà, l'identità, ecc. – e di mostrarne l'indeterminatezza di fronte alla rappresentazione. Questo argomento della revisione e del recupero del genere mi permette di accedere alla fase seguente in cui propongo la seconda tendenza operativa entro cui Joyce e Pirandello

[74] Michel Foucault, *Le parole e le cose*, traduzione italiana di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1985, p. 412.

affrontano la problematica della rappresentazione romanzesca e teatrale, la quale viene gradualmente disarticolata e ripensata secondo modalità differenti.

1.3.2. Lo spostamento dello spazio oggettivo

La scrittura di Joyce e Pirandello colpisce e disarticola le caratteristiche della mimesi romanzesca e teatrale tradizionale, in maniera particolare quella del romanzo vittoriano e del teatro borghese di fine Ottocento, e cioè della riproduttività oggettiva della storia collettiva e individuale. Joyce e Pirandello rivisitano quella sistemazione unitaria e mimetica dello spazio, sia quello narrativo sia quello scenico, e ne dimostrano l'incerta stabilità. Per esemplificare tali tendenze in Joyce e Pirandello è utile seguire il passaggio illustrato nel seguente schema:

	Cosa propone la tradizione	Lo spostamento dello spazio oggettivo all'attività mentale / al fuoriscena
Il romanzo	Lo spazio oggettivo della narrazione del romanzo vittoriano e del romanzo storico e naturalistico	- Le quattro possibilità narrative dell'attività mentale di Bloom nel capitolo *Calypso* di *Ulysses* - Lo spazio mentale di Molly nel capitolo *Penelope* in *Ulysses*
Il teatro	Lo spazio sul palcoscenico ottocentesco - il salotto borghese - la suddivisione del dramma in atti - la divisione tra palco e platea	- Lo spazio metateatrale dei personaggi autonomi nei *Sei Personaggi* - I piani metateatrali di *Ciascuno a Suo Modo*

Il capitolo 4 *Calypso* di *Ulysses* è importante per osservare lo stile della narrazione perché offre al lettore quattro possibilità narrative diverse dell'attività mentale del personaggio. In *Joyce's Voices*, Kenner esprime il parere che in *Ulysses* c'è "a sort of duet for two narrators, or perhaps a conspiracy between them."[75] Infatti quando viene presentato Bloom in cucina sembra che ci sia una specie di cospirazione tra la voce narrante e il pensiero di Bloom. Sezioni intere di *Calypso* – ma anche del capitolo *Hades* che contiene il monologo interiore di Bloom nella carrozza – possono essere attribuite sia al narratore – che in questo caso cerca di dare un'immagine di Bloom e dei suoi gusti culinari in cucina – come anche al monologo

[75] Hugh Kenner, *Joyce's Voices,* Berkeley, University of California Press, 1978, p. 67.

interiore di Bloom, che è come una seconda voce narrante nel testo (U4:1-14). C'è addirittura una frase di questo brano che non sembra appartenere unicamente ad una singola voce narrante ma ad entrambe: "Gelid light and air were in the kitchen but out of doors gentle summer morning everywhere." (U4:7-8) Questa combinazione di voci fuse insieme, oppure alternate nel testo, creano un movimento continuo dallo spazio esterno della narrazione a quello interno e viceversa, una tecnica narrativa che è molto lontana dall'organizzazione del discorso diretto dei romanzi tradizionali. La parodia di Bloom, tramite lo stile indiretto libero, la descrizione dei pensieri di Bloom da parte del narratore e lo *stream of consciousness*, è una narrazione che *prima facie* sembra offrire solo tre possibilità di rappresentazione dell'attività mentale del personaggio: il narratore, il monologo interiore di Bloom e la frase con ambedue le voci fuse insieme. Però l'attività mentale di Bloom non si limita a questa tripartizione della voce narrante perché nello stesso capitolo effettua persino un'estensione della coscienza al suo gatto.[76] Joyce va oltre lo spazio concesso alla coscienza dei suoi personaggi principali e proietta le riflessioni di Bloom sullo spazio mentale del gatto. (U4:15-33) I pensieri di Bloom non si soffermano soltanto sulla natura e sulle aspettative del gatto ("Wonder what I look to her", U4:28-29), ma includono persino le riflessioni autonome nel linguaggio del gatto stesso ("Prr. Scratch my head. Prr.", U4:19-20). Il gatto nel suo inconsueto miagolio improvvisa tre forme distinte del consueto 'miao' di un gatto ("Mkgnao", "Mrkgnao" e "Mrkrgnao", U4:16,25,32).[77] Tale estensione della coscienza dalla mente di un personaggio ad un animale o un oggetto crea delle percezioni e dei punti di vista della realtà che saranno variati ed unici in *Ulysses*. Infatti, la prospettiva umile del gatto sembra completare la descrizione di Bloom nella cucina del n. 7 di Eccles Street, dando

[76] Il fenomeno dell'estensione della coscienza ad altre creature era già accaduto in *Telemachus* quando Stephen immagina la pronuncia di parole da parte di un cadavere che è salito alla superficie del mare: "The man that was drowned. A sail veering about the blank bay waiting for a swollen bundle to bob up, roll over to the sun a puffy face, saltwhite. Here I am." (U1:675-7) Bloom avrà anche altre occasioni in cui includere nello spazio mentale i pensieri di altre persone e creature – come quando aiuta un ragazzo cieco ad attraversare la strada mentre cerca di assaporare i suoi pensieri e sentimenti nel capitolo 8 *Lestrygonians*: "Queer idea of Dublin he must have, tapping his way round by the stones. Could he walk in a beeline if he hadn't that cane?" (U8:1107-1113).

[77] Fritz Senn, commentando questo brano, afferma che il gatto rifiuta di conformarsi al lessema standard associato al miagolio ed esprime una "individual, variable utterance." Cfr. Fritz Senn, "Book of many turns", in F. Senn, *Joyce's Dislocutions: Essays on Reading as Translation*, a cura di John Paul Riquelme, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1984, p. 126.

un'atmosfera unica al capitolo che apre all'ispezione non solo la mente di Bloom e quella del gatto ma anche il modo in cui entrambi concepiscono autonomamente il mondo. La presentazione parodica di Bloom in *Calypso*, dunque, presenta al lettore quattro punti di vista differenti: quello del gatto, quello di Bloom, quello del narratore-autore e quello ibrido di queste ultime due voci.[78]

Come altro esempio sublime del tentativo di Joyce di rappresentare i piani differenti dell'attività mentale, basta considerare in questa sede il monologo semicosciente e quasi onirico di Molly nel capitolo 18 *Penelope*.[79] Diversamente dall'autore del romanzo vittoriano tradizionale che cercava elementi che dessero stabilità e una forma di risoluzione individuale oppure sociale al personaggio che finiva sempre con il tradizionale matrimonio o la morte tragica per amore, Joyce non conclude *Ulysses* ma lo termina con un'apertura verso tutte le possibilità e le incertezze che l'esperienza presente e passata possono offrire a Molly. Con una tale chiusura, *Ulysses* va oltre i limiti storici e naturalistici del romanzo e offre la visione mentale delle relazioni intime di Molly e del suo matrimonio che potrebbe anche essere fallito ma che potrebbe offrirle visioni estatiche tramite le scie della memoria.[80] La mente di Molly ritorna inizialmente al 1888 quando Bloom le propose di sposarlo ("16 years ago my God", U18:1575) e al modo in cui lei non riusciva a rispondergli ("wouldn't answer first only

[78] Questi movimenti nello spazio mentale di Bloom ci offrono sempre varie prospettive da considerare, infatti è nel capitolo 8, *Lestrygonians*, che Bloom, un personaggio che rimane sempre meravigliato dalle nozioni scientifiche, riflette sul *parallax* – le mutazioni che avvengono nella sfera visibile e che sono a loro volta causate dal cambiare la propria ottica di osservazione: "Parallax. I never exactly understood. There's a priest. Could ask him. Par it's Greek: parallel, parallax." (U8:110-12)

[79] Cornelia Van Der Voort ha già affrontato l'argomento del linguaggio mentale nelle novelle di Pirandello e l'interpretazione che diede Debenedetti sul monologo interiore e lo *stream of consciousness* di Molly al capitolo 18 di *Ulysses*. Van Der Voort collega una frase della novella joyciana *A Painful Case* – che fa riferimento alla terza persona del monologo interiore ("He had an odd autobiographical habit which led to compose in his mind from time to time a short sentence about himself containing a subject in the third person and a predicate in the past tense"; D:108) alla medesima abitudine di tanti personaggi pirandelliani delle novelle che, come nel caso di Bernardo Morasco nella novella *Il Coppo*, sanno "esprimersi silenziosamente in terza persona, creando soliloqui che forse a qualcuno possono sembrare «oscuri», perché nati da un dramma doloroso nascosto per troppo tempo." Cfr. Cornelia Van Der Voort, "Il linguaggio mentale della popolazione novellistica", in AA.VV., *Pirandello e la lingua*, a cura di Enzo Lauretta, Milano, Mursia, 1994, p. 239.

[80] Bisogna segnalare che anche lo *stream of consciousness* di Bloom recupera continuamente eventi dal suo passato che sono associati oppure sovrapposti all'esperienza del presente. Nel capitolo 6 *Hades*, Bloom si ricorda del suicidio del padre avvenuto molti anni prima ("Death by misadventure. The letter. For my son Leopold", U6: 364), del sotterramento di suo figlio Rudy che era morto dieci anni prima ("Our. Little. Beggar. Baby. Meant nothing. Mistake of nature", U6:328) come anche delle sue esperienze con Molly a Lombard Street West ("Molly wanting to do it at the window", U6:761).

looked out over the sea and the sky I was thinking of so many things he didn't know of", U18:1581-2). Queste memorie dei "so many things he didn't know of" appartengono all'adolescenza di Molly passata a Gibilterra, un periodo precedente al suo fidanzamento con Bloom, in cui ebbe un amante. Le memorie legate al "Yes" di Molly alla proposta di matrimonio di Bloom nel 1888 interagiscono con gli altri "Yes" della sua concessione all'amante a Gibilterra nella sua adolescenza e con lo stato attuale della sua relazione con Bloom, nel 1904. Con questo viaggio mentale indietro nel tempo dal 1904 al 1888 e anche prima, Molly chiude il romanzo positivamente con un "Yes" universale che trascende il suo spazio e il suo tempo.[81] Tutti i sì di Molly rappresentano la necessità umana di aprirsi a tutte le esperienze e a tutte le relazioni umane possibili. Vale la pena ricordare che questo è l'unico capitolo di *Ulysses* di cui Joyce non abbia dato l'ora esatta, fatta eccezione del simbolo dell'eternità (∞) nello schema Linati. Con il rifiuto di concludere il romanzo, Joyce lascia un'apertura che può scavalcare i limiti del tempo e dello spazio. Infatti si libera del controllo meccanico che attua il tempo e si concentra sul flusso[82] del tempo soggettivo della mente,

[81] Nella loro attività mentale, i personaggi di *Ulysses* fanno riferimenti costanti alle esperienze passate, dimostrando così di avere una singolare capacità di distaccarsi dal presente per immergersi nell'immaginario intriso di fantasie e rimembranze. Il flusso di dettagli del passato nella mente di un personaggio sono elementi facilmente rintracciabili anche in un qualsiasi romanzo vittoriano, ma la differenza in *Ulysses* è che i dettagli vengono evocati costantemente dalla mente, e senza nessun preavviso, durante tutto il giorno passato a Dublino. *Ulysses* può essere percepito come una pseudoliturgia delle ore dove, a ciascun capitolo, viene assegnata un'ora particolare della giornata. L'arco di tempo è condensato in una singola giornata e il concetto del tempo cronologico viene trasposto al tempo mentale del personaggio con la stasi tipica del monologo interiore o dello *stream of consciousness*. Ciò non vuol dire che Joyce esclude il tempo cronologico da tutto il romanzo. Nel capitolo 4 *Calypso* il tempo che passa viene segnalato con il rintocco del campanile di St. George's Church ("The bells of George's church. They tolled the hour: loud dark iron. *Heigho! Heigho! Heigho! Heigho! Heigho! Heigho!*", U4:544-8) e anche nel capitolo 17 *Ithaca* ("The sound of the peal of the hour of the night by the chime of the bells in the church of Saint George", U17:1226-7).

[82] In questa sede vale la pena ricordare come, nel capitolo intitolato *Molly's Flow* nel suo saggio *Joyce Effects*, Derek Attridge descrive lo stile di scrittura di *Penelope* e tocca la questione problematica dell'interpretazione del linguaggio femminile. A dispetto di tutta la critica che vedeva nel monologo di Molly un'apoteosi di fluidità e inaccesibilità, Attridge ha dimostrato che il linguaggio e la sintassi dei monologhi interiori di Stephen e Bloom risultano più difficili e frammentari. Stephen e Bloom infrangono le convenzioni morfologiche in maniera più marcata di Molly in *Penelope*, il cui linguaggio e sintassi sono assai più leggibili e convenzionali. Attridge sottolinea che l'idea della fluidità attribuita da tanti critici al monologo di Molly è causata dall'atteggiamento di Joyce o dei critici di progettare sul testo preconcetti sul mondo e sul comportamento femminile. Attridge infatti si chiede se giudicheremmo nella stessa maniera il flusso liquido di questo monologo senza punteggiatura se fosse appartenuto ad una figura maschile come Boylan, l'amante di Molly. L'assenza di punteggiatura per Attridge è dunque una conferma che non è il personaggio Molly e il suo linguaggio che conferiscono quell'effetto di fluidità nella narrazione ma il narratore con la sua presentazione. Il romanzo di Joyce si conclude nel momento in cui predominano la stanchezza e il sonno che hanno assillato Molly per tutto il capitolo. In questo soliloquio straordinario di Molly, Joyce sembra aver sostituito la presenza restrittiva di un autore omnisciente che cerca di controllare la narrazione o di mantenere un equilibrio costante degli eventi narrati con

cioè kairotico, come lo chiamerebbe Frank Kermode.[83] La punteggiatura e la morfologia di questo testo sono quasi assenti e danno l'impressione di una mente assorbita in un volo di associazioni arbitrarie, passando da un pensiero all'altro mentre Molly cerca di prendere sonno.

Tramite Pirandello il teatro modernista subisce uno spostamento significativo quanto quello che attua Joyce per la narrativa con *Ulysses,* uscendo dallo spazio oggettivo del palcoscenico (il tipico salotto borghese di fine Ottocento) e salendo fino ai complessi livelli metateatrali della trilogia. Con i *Sei Personaggi* Pirandello attua un'importante revisione dello spazio scenico dando l'autonomia ai suoi personaggi.[84] Nella prefazione aggiunta alla versione del 1925[85] veniamo a sapere che i personaggi nati dalla fantasia di Pirandello lo hanno avvicinato con una storia da raccontare, in uno spazio che potremmo chiamare preteatrale, pregandolo di rappresentarli sul palcoscenico ("*Nati vivi, volevano vivere*", MN2:654). Pirandello dice anche di aver rifiutato di rappresentarli come personaggi tragici, e nel tentativo di giustificare questa decisione distingue tra il concetto di rappresentazione dell'arte simbolica e tradizionale e la sua estetica antiallegorica e antisimbolista. Tra le ragioni per aver rifiutato i personaggi menziona la distinzione artistica della sua natura "*più propriamente filosofica*" e non "*storica*", una nozione citata spesso dalla critica per definire l'intera opera di Pirandello.[86] Pirandello sembra convinto che l'autonomia dei personaggi in scena è più marcata che nella narrativa e afferma che un personaggio può esistere senza autore, e addirittura senza neanche un testo ("*del tutto distaccati da ogni sostegno narrativo*",

---

un narratore che presenta il personaggio. Cfr. Derek Attridge, *Joyce Effects: on Language, Theory and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 93-116.

[83] Cfr. Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press, 1968, p. 47.

[84] In un articolo sull'autobiografismo di Stephen Dedalus in *Ulysses*, John King rileva l'autonomia che *I Sei Personaggi* e Stephen Dedalus cercano di acquistare: "Like the six characters, Stephen tries to act his own part, to hoodwink the text into giving him his own sovereignty." Cfr. John King, "Trapping the Fox You Are(N't) with a Riddle: The Autobiographical Crisis of Stephen Dedalus in Ulysses", in *Twentieth Century Literature*, Vol. 45, No.3. (Autumn, 1999), p. 313.

[85] Nonostante che la prima di questo dramma risalga al 1921, la versione tramandata fino ad oggi ha subito cambiamenti importanti nel 1925 in seguito agli stimoli che Pirandello riceve dopo la produzione del dramma sotto la regia di Pitoëff a Parigi nell'aprile del 1923. Pirandello pubblica la prefazione al dramma separatamente nel 1925 sulla rivista *Comoedia* con il titolo *Come e perché ho scritto "I Sei Personaggi"*.

[86] Cfr. MN2:654-5.

MN2:656). Nella prefazione Pirandello dichiara di essersi rassegnato a rappresentare il caso singolare dell'autore che rifiuta di "*far vivere alcuni suoi personaggi, nati vivi nella sua fantasia, e il caso di questi personaggi*" (MN2:656). Decide infatti di permettere a loro di recarsi in un teatro "*dove son soliti d'andare i personaggi drammatici per aver vita*" (MN2:656), che è l'ultima possibilità che venga rappresentata la loro tragedia dell'impossibilità della rappresentazione. I problemi che sorgono quando un gruppo di personaggi si muovono liberi sul palcoscenico come "*rifiutati: in cerca d'altro autore*" (MN2:659) con un rifiuto della mediazione del regista, degli attori e persino di un copione, diventano un'inaudita revisione del teatro moderno.

Rivelando le motivazioni per la sua scelta di riproporre in scena *Ciascuno a Suo Modo* dopo una lunga assenza, Luigi Squarzina dichiara esplicitamente di vedere in quest'opera un Pirandello grande come Joyce, Kafka e Musil.[87] *Ciascuno a Suo Modo* è diviso in quattro sezioni, due delle quali sono simili ai consueti atti teatrali con un'azione scenica che segue una storia lineare e che rimane confinata al palcoscenico, mentre nelle altre due - chiamate da Pirandello 'intermezzi corali' - irrompono dal fuoriscena i critici di teatro e i membri del pubblico che discutono gli eventi rappresentati dagli attori sul palcoscenico.[88] Pirandello adopera due accorgimenti scenici per creare una continuità apparente tra la realtà creata sullo spazio scenico e l'altra realtà fuoriscena che gli spettatori portano in teatro. Questo *continuum* si mantiene tramite l'estensione dello spazio scenico alla platea, al foyer del teatro e anche al marciapiede davanti all'ingresso ("*La rappresentazione di questa commedia dovrebbe cominciare sulla strada o, più propriamente, sullo spiazzo davanti al teatro*", MN3:325). Sul marciapiede, alcuni strilloni distribuiscono un "Giornale della Sera" con la indiscreta notizia del suicidio dello scultore La Vela causato dalla scoperta che la sua

[87] "I chose the second [*Ciasuno a Suo Modo*], because it had never been done since Pirandello's day, and because I thought I could see in it a great Pirandello – the equal of Joyce, Kafka, and Musil." Cfr. Luigi Squarzina, "Directing Pirandello Today, An interview with Luigi Squarzina by Gino Rizzo", in *Tulane Drama Review*, 10 (1966) 3, p. 77.

[88] Nella prefazione del 1933 alle *Maschere Nude* Pirandello suggerisce che sui manifesti la Direzione del Teatro aggiunga un nota bene: "Non è possibile precisare il numero degli atti di questa commedia, se saranno due o tre, per i probabili incidenti che forse ne impediranno l'intera rappresentazione" (MN3:327).

fidanzata Amelia Moreno lo tradisce con il Barone Nuti. Queste ultime due celebrità sono presenti in teatro come personaggi reali fuoriscena – dimostrando non pochi segni di irrequietezza – e si siedono in modo appariscente tra il pubblico vero in platea, tra l'insistenza di altri personaggi che cercano di dissuaderli dal restare, e la costernazione di un pubblico preoccupato da queste vicende ancora prima dell'inizio dello spettacolo. L'azione *on-stage* presenta una trama simile a quella del romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*: un giovane artista, Giorgio Salvi, si suicida dopo aver colto in flagrante la sua fidanzata Delia Morello mentre lo tradiva con Michele Rocca. La platea viene a sapere di questo caso solo a causa di un litigio tra due amici – Doro Palegari e Francesco Savio - conoscenti di Salvi e della Morello che cercano di giustificare le azioni dei direttamente interessati. Questo litigio fornisce al pubblico tutte le informazioni necessarie per scoprire il nesso tra la relazione *on-stage* tra Salvi, Morello e Rocca e l'altra relazione *off-stage* di La Vela, Moreno e Nuti di cui sono venuti a conoscenza tramite il giornale. Lo scopo del metateatro di Pirandello in questo dramma è di usare le azioni degli amanti *on-stage* (Salvi, Morello, Rocca) come modello di comportamento per gli amanti *off-stage* (La Vela, Moreno, Nuti), di cui due protagonisti sono presenti in platea. Con lo spazio metateatrale di *Ciascuno a Suo Modo* Pirandello squarcia i vari livelli del teatro tradizionale nella sua suddivisione in atti e scene precise, nei rapporti distinti tra platea e palcoscenico, e nella chiusura e risoluzione finale del dramma. L'attore brillante che ha recitato il ruolo del *raisonneur* della commedia, Diego Cinci, allude ad un terzo atto che non viene rappresentato, ma che avrebbe dovuto presentare l'esito finale del rapporto tra Morello e Rocca. Quando qualcuno chiede a Cinci cosa potrebbe contenere questo terzo atto lui risponde vagamente prima di scomparire: "Eh, cose, cose, signori... E dopo... – dopo il terzo atto... cose! cose!" (MN3:404). *Ciascuno a Suo Modo* termina come un dramma incompleto prima del terzo atto quando tutti gli attori lasciano il palcoscenico e il Direttore del teatro sollecita il capocomico a pregare il pubblico di lasciare il teatro: "Sono dolente d'annunziare al pubblico che per gli spiacevoli incidenti accaduti alla fine del secondo atto, la rappresentazione del terzo non potrà più aver luogo." (MN3:405)

1.3.3. L'incompiutezza del linguaggio nella rappresentazione

Le opere mature di Joyce e Pirandello possono essere lette come un conflitto dinamico e produttivo tra la realtà e la sua rappresentazione mimetica. La terza tendenza del rapporto Joyce-Pirandello è quella di dare un'immagine particolare della realtà tramite la parodia linguistica e il metateatro. La parodia linguistica e i meccanismi metateatrali sono due strumenti diversi ma hanno ruoli simili siccome diventano portavoce della percezione relativistica di Joyce e di Pirandello. In questa sezione cercherò di provare che, attraverso queste due matrici diverse della coscienza, Joyce e Pirandello dimostrano una percezione analoga e caleidoscopica della realtà. Per riflettere sull'immagine della realtà che ha dato Joyce ricorderò brevemente alcune parodie dei linguaggi apparse in *Ulysses* nei capitoli *Cyclops*, *Oxen of the Sun* e *Ithaca*. Nel caso di Pirandello, illustrerò le sue percezioni della realtà tramite le illusioni legate all'azione parlata in scena.

	Strumenti linguistici della coscienza dell'autore	Esempi
Joyce	L'incompiutezza dei linguaggi in *Ulysses*	La parodia in *Cyclops* I nove linguaggi in *Oxen of the Sun* L'interrogazione in *Ithaca*
Pirandello	L'incompiutezza del linguaggio nei *Sei Personaggi*	- L'inutilità delle parole nella rappresentazione - L'azione parlata in scena

Stephen, nel *Portrait*, aveva già osservato le qualità del "prism of a language many-coloured and richly storied" (P:167) che trasforma la percezione umana della realtà. Anche il critico joyciano Hugh Kenner parla di "screens of language, through or past which it is not easy to see."[89] Siccome questi schermi dei linguaggi di Joyce non danno al lettore una visione oggettiva della realtà, in questa sede si parlerà proprio di alcuni schermi, oppure come ha spiegato Joyce a Budgen di quel "material that conveys the image"[90], cioè i linguaggi che agiscono da prisma per deflettere le varie realtà. In *Ulysses*, i linguaggi sono intimamente connessi alla strategia parodistica che Joyce sviluppa su due livelli: il primo riguarda i

[89] Kenner, 1978, p. 41.
[90] Budgen, 1972, p. 180.

personaggi e la storia – Joyce infatti rielabora *L'Odissea* di Omero per ritrarre Bloom come un Odisseo moderno che supera in maniera epica, non le conseguenze della guerra di Troia, ma le vicende di una sola giornata a Dublino. Il secondo livello della parodia riguarda direttamente la nostra riflessione sui linguaggi della realtà che Joyce cambia e parodizza continuamente nei capitoli del romanzo. I vari linguaggi settoriali – letterario, giornalistico, informale, liturgico, medico – sono volutamente rimossi dal loro contesto normale e travolti dall'ironia e dalla parodia quasi in ciascun capitolo di *Ulysses*. Attraverso questa parodia dei linguaggi, *Ulysses* segna la rottura totale con tutte le tendenze stilistiche del romanzo di fine Ottocento, il cui linguaggio raramente cambiava dall'inizio alla fine del libro. Nel Capitolo 12 *Cyclops*, si nota che Joyce crea una parodia di due stili differenti di linguaggio che competono l'uno con l'altro.[91] Infatti si instaura una rivalità tra due voci che si contendono la scena da rappresentare (U12:1906-18): la voce del gergo volgare di Dublino ("the bloody car", "with his lugs back", U12:1906, 1907-8) contrasta con la solenne e pomposa retorica delle fantasie bibliche di Bloom mentre esce dal pub di Barney Kiernan ("When, lo, there came about them all a great brightness", U12:1910). Il linguaggio solenne che descrive Bloom rappresenta l'eroe falsamente eroico e il cittadino di un'Irlanda pseudonobile, mentre il gergo volgare appartiene alla realtà cinica delle strade buie di Dublino. Con la giustapposizione di questi due stili di linguaggio, Joyce non racconta soltanto quello che accade mentre Bloom lascia il pub ma allude anche alla visione limitata della realtà che entrambi gli stili posseggono. Non bisogna scordarsi che l'argomento principale di *Cyclops* è quello di dimostrare, tramite la dialettica contrastante dei linguaggi, i limiti di chi vede la realtà da un occhio solo. Infatti, il tentativo di ciascun linguaggio di rappresentare il proprio mondo alla mente fallisce subito a causa della sua visione limitata. Attraverso la parodia e la variazione ripetuta degli stili di scrittura, altri capitoli di *Ulysses* continuano a dimostrare i limiti della pretesa di percepire una sola realtà. Bisogna anche considerare il caso unico del capitolo 14 *Oxen of the Sun* in maniera particolare per la presenza del campo gravitazionale

[91] Questo capitolo scioglie lo schema del duetto di narratori di Kenner perché in questo caso le due voci rompono l'armonia tra narratore e monologo interiore, che caratterizza i capitoli 1-6.

dell'ospedale materno di Holles Street. Joyce divide il capitolo in nove parti – tanti quanti i mesi di una gravidanza – affinché si esprima in ciascuno di essi uno stile differente di linguaggio che rappresenti una fase diversa nella storia della lingua inglese.[92] Il capitolo contiene vari stili in contrasto, come per esempio quello pseudopoetico pieno di alliterazioni ("Before born bliss babe had. Within womb won he worship" U14:60) oppure un altro che è aulico ma banale ("Science, it cannot be too often repeated, deals with tangible phenomena. The man of science like the man in the street has to face hardheaded facts that cannot be blinked and explain them as best he can." U14:1226-9). Nel capitolo *Oxen of the Sun* Joyce permette a tutti gli stili differenti di criticarsi a vicenda e persino di gareggiare tra di loro; però nessuno di loro spegne la voce dell'altro perché Joyce vuole che si sviluppino liberamente nel capitolo senza che l'influenza di un narratore o di una coscienza interiore dia una qualsiasi priorità ad uno stile particolare.

Nel capitolo 17 *Ithaca*, il linguaggio della narrazione sembrerebbe aderire a prima vista ad un'oggettività molto stretta che Joyce chiama "mathematical catechism".[93] Il capitolo è costituito da una serie di domande a cui seguono le rispettive risposte con elenchi di dati pseudoscientifici su Bloom e la sua giornata a Dublino, che sembrano apparentemente corrette. In un'assenza apparente di personaggi e luoghi tradizionali, qui si fa sentire l'influenza del catechismo cattolico nelle entità misteriose che si stanno ponendo le domande e fornendo le risposte.[94] Non bisogna dimenticare che lo scopo di Joyce nel porre tutte le domande e le risposte del capitolo non è di indicare un processo finale di gnosi in cui si cerchi di acquisire una conoscenza piena della realtà; Joyce sembra prendere in giro chiunque pensa che tale illusione esista. Infatti ci sono esempi dove la pretesa oggettività scientifica del

[92] James Joyce, *Letters of James Joyce Vol. 1,* a cura di Stuart Gilbert, New York, Viking Press, 1957, p. 159
[93] Budgen, 1972, p. 263.
[94] La fine del capitolo però offre un indizio su chi potrebbero essere i protagonisti di questo test pseudoscientifico. Molly sente che Bloom viene a letto e si sveglia per parlargli, notando che è occupato con una "catechetical interrogation" (U17: 2249) e "various reiterated feminine interrogation" (U17:2294). Può darsi che Molly stia facendo le domande e Bloom con la sua inclinazione scientifica stia fornendo le risposte. Però, anche se un indizio migliore è la descrizione della coppia a letto ("In what directions did the listener and narrator lie?", U17:2302), il narratore e l'uditore in *Ithaca* non sono solamente Molly e Bloom, ma in un certo senso anche il testo e il suo lettore.

capitolo è volutamente contrastata da momenti di espressione lirica, come nella scena quando Bloom e Stephen escono nel giardino prima di lasciarsi: "What spectacle confronted them when they, first the host, then the guest, emerged silently, doubly dark, from obscurity by a passage from the rere of the house into the penumbra of the garden? The heaventree of stars hung with humid nightblue fruit." (U17:1036-9) Quando poi Stephen lascia Bloom, il capitolo *Ithaca* presenta il sentimento umano della solitudine di Bloom con la precisione di un termometro tramite frasi scientificamente assurde, con la solita pretesa di presentare ancora i suoi sentimenti in maniera oggettiva: "Alone, what did Bloom feel? The cold of interstellar space, thousands of degrees below freezing point or the absolute zero of Fahrenheit, Centigrade or Reaumur: the incipient intimations of proximate dawn." (U17:1245-8) Anche le opinioni di Bloom e di Stephen sull' "influence of gaslight or electric light on the growth of adjoining paraheliotropic trees" sono descritte come "equal and negative" (U17:43-5). Altri esempi che contrastano con la pretesa scientificità e la serietà del capitolo sono la lista delle spese del giorno di Bloom (U17:1455-78), il suo elenco dei venticinque amanti di Molly (U17:2133-42) e la descrizione di Bloom e delle misure del suo corpo (sia prima che dopo gli esercizi ginnici; U17:84-89).[95] Anche se alla domanda "Was the narration otherwise unaltered by modifications?" viene data la risposta "Absolutely" (U17:1246), questo straordinario capitolo testimonia la convinzione di Joyce che nessun linguaggio può essere mai un rispecchiamento totalmente trasparente e oggettivo della realtà.

L'incompiutezza del linguaggio è un elemento rintracciabile anche nei personaggi tragici della trilogia pirandelliana, specialmente nella loro enfasi sulla parola e sull'azione parlata in scena. I personaggi pirandelliani che vogliono la piena autonomia dall'autore, dal testo, dal regista e dagli attori sono consapevoli che è unicamente tramite la parola che loro possono realizzarsi come personaggi tragici. I personaggi di Pirandello tentano sempre di

[95] Forse l'esempio più eclatante è la frammentazione del linguaggio che si spegne proprio mentre Bloom si addormenta alla fine, che suggerisce una vicinanza maggiore del previsto tra la mente di Bloom e il linguaggio del capitolo (U17:2321-2332).

condividere la loro tragedia, spesso con grande sofferenza e non sempre in maniera articolata, cercando di aprirsi un varco nel caos tramite l'ascoltatore che sente le parole che pronunciano per definire se stessi. Come nel caso di Joyce, il linguaggio dei personaggi di Pirandello non rispecchia mai la pienezza della realtà, dissolvendosi così in un'esperienza incomunicabile. Pirandello non attua una parodia dei vari linguaggi per smentirne la veridicità oggettiva come fa Joyce in *Ulysses,* ma nella prefazione ai *Sei Personaggi* del 1925 Pirandello accenna all' "inganno della comprensione reciproca fondato irrimediabilmente sulla vuota astrazione delle parole" (MN2:657). Questa è una posizione che anche il Padre conferma nel modo in cui parla al Figlio: "Frasi! Frasi! Come se non fosse il conforto di tutti, davanti a un fatto che non si spiega, davanti a un male che si consuma, trovare una parola che non dice nulla, e in cui ci si acquieta!" (MN2:690) Vista la futile pretesa della parola di veicolare un'immagine precisa della realtà, i personaggi dichiarano al regista e agli attori di essere venuti a dare, non una narrazione dei fatti, ma una rappresentazione concreta in scena. Questa risulta ovviamente impossibile da rappresentare da parte degli attori. Infatti la Figliastra afferma "Qui non si narra! qui non si narra!" (MN2:692) e anche il Padre ribadisce lo sdegno per la parola e per il problema che esiste tra la realtà e una lingua che cerca di esprimerla sempre inadeguatamente: "Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! [...] Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai!" (MN2:692). Queste sono le ragioni per cui Pirandello ribadisce che la concretezza dell'azione scenica del metateatro è l'unico modo concesso ai personaggi per esprimere la loro realtà, anche se sappiamo che è impresentabile interamente nella sua tragicità. Nella prefazione ai *Sei Personaggi* nel 1925, Pirandello ritocca anche il testo del 1921 e infatti apporta una serie di modifiche che confermano la centralità dell'azione scenica a scapito dell'inutile flusso di parole nelle battute. Pirandello elimina o riduce alcuni monologhi lunghi, amplia le didascalie, alleggerisce nell'azione scenica un discorso della Figliastra sulla natura del teatro. Un'altra modifica essenziale riguarda la conclusione. Nella versione del 1921 il regista, che rimane solo sul palcoscenico dopo che gli altri hanno portato via il giovinetto morto, grida esasperato di aver perso una giornata intera. Nella versione definitiva del 1925, una volta che

si trova solo sul palcoscenico il regista chiede all'elettricista di spegnere le luci, e poi si lamenta perché non gli ha lasciato nemmeno un po' di luce per poter uscire (MN2:757-8). Nella didascalia conclusiva Pirandello poi esprime con grande efficacia la rappresentazione finale dei personaggi senza l'uso di una sola parola in scena. L'azione scenica che rappresentava la loro ricerca di un autore rimane irrisolta e inconcludente a causa della futilità delle parole. L'azione mimica finale dei personaggi viene proiettata con una certa ansia verso il futuro incerto ed ignoto e presenta l'immagine della vita come una commedia che non riesce ad essere rappresentata oltre le prove perché non esprime pienamente la realtà dei personaggi. Dunque l'azione scenica del personaggio pirandelliano, che è conscio del fatto che le parole sono inutili per rappresentare la realtà, diventa una dialettica conflittuale tra il desiderio intenso del personaggio di vivere la sua scena e la consapevolezza che qualsiasi tentativo di rappresentarla in vari linguaggi è inutile perché sarebbe incompleto e inconclusivo. Se la rappresentazione è dunque frammentata, disgregata, sempre relativa e caotica, la realtà rappresentata sarà sempre incomunicabile nella sua interezza.

1.4. L'impresentabile moderno e postmoderno

Un modo per concettualizzare meglio ed estendere la portata di questa operazione sperimentale e di innovazione radicale delle forme teatrali e romanzesche descritte nelle tre sezioni precedenti di questo capitolo, può essere di vederla tramite quello che Jean-François Lyotard, ricorrendo al concetto del sublime, individua come il desiderio di presentare l'impresentabile e che chiama il postmoderno (o definisce come discrimine tra modernismo e postmodernismo). Vorrei specificare che gli argomenti di Lyotard mi servono solo come punto di partenza di un argomento che lo lega all'operazione di svecchiamento del linguaggio e delle convenzioni generiche attuate da Joyce e Pirandello. Questa distinzione è un modo che mi permette di capire una differenza nel tipo e nelle forme di sperimentazione condotte dai due autori, piuttosto che una tendenza critica formalizzabile separatamente.

Il saggio del 1982 *Answering the Question: What is Postmodernism?*[96], in cui Lyotard associa Joyce e Proust con l'impresentabile, fornisce un reagente per capire meglio la frantumazione della mimesi nelle opere di Joyce e Pirandello. Per Lyotard "The works of Proust and Joyce both allude to something that does not allow itself be made present."[97] Questa allusione a qualcosa che non si lascia rappresentare, secondo Lyotard, è un *modus operandi* essenziale degli scrittori che appartengono all'estetica del sublime. Lyotard dichiara che "Joyce makes us discern the unpresentable in the writing itself, in the signifier", e cioè nella lingua. Questa parte del capitolo cerca di enfatizzare il fatto che Joyce tramite la lingua, e anche Pirandello tramite l'azione scenica del metateatro, hanno tentato di discernere e rappresentare una realtà impresentabile. Le idee di Lyotard sul senso dell'impresentabile in Joyce si possono applicare alle tendenze analoghe di Pirandello verso l'impresentabile. Il caso più evidente è il brano dove Lyotard parla delle trasformazioni estetiche di Joyce: "The whole range of available narrative and even stylistic operators is put into play without concern for the unity of the whole, and new operators are tried."[98] Si è già visto in questo capitolo come Joyce attua una trasformazione del romanzo tramite la sua sperimentazione con nuovi meccanismi narrativi, un'attività che anche Pirandello svolge continuamente nel metateatro. Si può anche intendere la "unity of the whole", a cui si riferisce Lyotard, come il modo tradizionale di concepire il romanzo o anche il teatro, che Joyce e Pirandello trasformano inserendovi il sentimento dell'impresentabile. Nel caso di Joyce, Lyotard spiega come la morfologia e il lessico del linguaggio letterario non vengono più accettati passivamente ma sono percepiti come limiti all'espressione dell'impresentabile: "The grammar and vocabulary of literary language are not accepted as given; rather, they appear as academic forms, as rituals originating in piety (as Nietzsche said) which prevent the unpresentable from being put

[96] Jean-François Lyotard, "Answering the question: What is Postmodernism?", traduzione inglese di Régis Durand, in J.F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, traduzione inglese di Geoff Bennington e Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 80.
[97] Ibid.
[98] Ibid.

forward."[99] Un esempio lampante in *Ulysses* in cui scompare un aspetto importante del linguaggio letterario, la punteggiatura, è il lungo soliloquio interiore e flusso di coscienza semicosciente di Molly nel capitolo 18 *Penelope*. Nel caso di Pirandello, sono l'unità scenica tradizionale e i vari elementi del teatro borghese che ostacolano la sua esigenza dell'espressione dell'impresentabile, infatti vengono screditati nettamente dallo spazio metateatrale, dall'autonomia dei personaggi e dall'umorismo pirandelliano.

Nel seguente schema si confrontano alcuni elementi dell'impresentabile in Joyce e in Pirandello alla luce della distinzione di Lyotard tra l'impresentabile moderno e quello postmoderno:

	L'estetica del sublime	Il significante	Caratteristiche
Pirandello	L'impresentabile moderno	I meccanismi metateatrali della trilogia	La nostalgia di un centro di stabilità ancora vincolata alla scena
Joyce	L'impresentabile postmoderno	I linguaggi di *Ulysses*	Un'apoteosi dell' impresentabile

Lyotard spiega che l'estetica moderna è un'estetica del sublime, però è caratterizzata dall'elemento nostalgico, cioè concepisce l'impresentabile negli elementi che non sono presenti, mentre continua ad offrire ai suoi lettori o spettatori ancora il piacere o la consolazione della forma artistica: "Modern aesthetics is an aesthetic of the sublime, though a nostalgic one. It allows the unpresentable to be put forward only as the missing contents; but the form, because of its recognisable consistency, continues to offer the reader or viewer matter for solace and pleasure."[100] Il senso dell'impresentabile espresso da Pirandello sembra appartenere a questa prima distinzione 'moderna' perché rimane vincolato alla scena benché smonti alcune strutture tradizionali del teatro. Il metateatro pirandelliano rivela tanto l'impresentabile quanto la nostalgia di un centro o della stabilità scenica che possa essere oggetto della mimesi. In questo capitolo si è già visto che Peter Szondi, nel saggio *Theory of the Modern Drama*, propone che nei *Sei Personaggi* Pirandello non riesce ad annientare

[99] Ibid., pp. 80-1.
[100] Ibid., p. 81.

completamente la coesione drammatica del genere teatrale.[101] Anche Wladimir Krysinski nel *Paradigma inquieto* ribadisce il fatto che, nonostante che Pirandello rappresenti una decostruzione di codici teatrali e rappresentativi, egli non dà vita a forme teatrali radicalmente nuove, come avevano fatto Joyce e Artaud.[102]

La natura dell'impresentabile in Joyce è d'altro canto caratterizzata da elementi postmoderni. *Ulysses* è un romanzo modernista del 1922 in cui l'elemento nostalgico della forma tradizionale del romanzo è quasi assente perché Joyce nega spesso al lettore il piacere delle forme – quel "solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable", per usare le parole di Lyotard.[103] Anche il critico joyciano Andrew Gibson dichiara che "Joyce's is not a nostalgic and backward-looking aesthetics of presence which aims to celebrate a bygone culture by definitively 'preserving' it." [104] Inoltre, questi momenti vengono creati da Joyce intenzionalmente per accrescere il senso dell'impresentabile, sono appunto "new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unpresentable."[105] Sembra che Joyce giubili dell'abilità di concepire nuove immagini e concetti, lasciando alla forma stessa il compito di metterli in rilievo, rifiutandosi di aderire alle forme riconoscibili del genere o della tradizione. Alcuni esempi di capitoli interi di *Ulysses* che negano al lettore impreparato il piacere di un'estetica riconoscibile e familiare sono i già menzionati capitolo 17 *Ithaca* e il capitolo 18 *Penelope*. Dunque a differenza dell'impresentabile postmoderno di Joyce, l'impresentabile moderno del metateatro di Pirandello non cerca nelle sue rappresentazioni metateatrali l'apoteosi dell'impresentabile tramite l'apertura infinita delle possibilità di significato del testo teatrale. Robert S. Dombroski conferma questo punto quando scrive sulla metafora della follia in *Enrico IV* e

[101] Szondi, 1987, p. 80.
[102] Krysinski, 1988, pp. 57-8.
[103] Lyotard, 1984, p. 81.
[104] Andrew Gibson, *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Edinburgh, Edinburgh Univ. Press, 1996, p. 172.
[105] Lyotard, 1984, p. 81.

rileva che non c'è in Pirandello "un qualche esempio di anarchia verbale o la tendenza a creare gli effetti allitterativi o ritmici dell'eloquio schizofrenico, che noi spesso incontriamo nelle opere di Joyce, Beckett e Ionesco."[106] Un'altra conferma in questa direzione arriva da Andrew Gibson che sostiene che "In the later parts of *Ulysses* and *Finnegans Wake*, Joyce produces a brawling, demotic cacophony of voices whilst simultaneously conferring an almost hieroglyphic inscrutability upon the discourse in which he does so."[107] Infatti in *Ulysses* la dimensione della non linearità della poetica di Joyce è rappresentata sinteticamente nella frase "from the sublime to the ridiculous is just a step" (U15:2401-2). Ovviamente, non intendo dire che l'impresentabile nelle ultime opere joyciane sia una strategia costante e coerente, infatti Joyce è anche noto per la sua arte di fare precipitare la narrazione da momenti alti e sublimi a momenti comici tipici del quotidiano, dell'assurdo e dell'ordinario tramite forze gravitazionali caratterizzate dalla follia. Nella trilogia del metateatro Pirandello allude in maniera coerente e costante all'impresentabile per mezzo di situazioni assurde e paradossi esistenziali, ma non per farne sentir meglio la presenza. Il sentimento di fondo dell'impresentabile pirandelliano è sempre nostalgico di un'armonia epistemica ormai perduta, come i sei personaggi che desiderano tanto farsi rappresentare da una compagnia teatrale. Il senso dell'impresentabile pirandelliano serve a rimpiangere la presentabilità della verità oggettiva irrevocabilmente scissa e non ad oscillare tra un'estetica del sublime e quella del ridicolo. Non credo che sia l'intenzione di Pirandello presentare un testo teatrale che abbia l'unico scopo di aprirsi a più possibilità di interpretazioni e voci, e magari compiacersene proprio come fa Joyce con *Ulysses*, un romanzo anticonvenzionale che descrive Bloom, Stephen o Dublino ai lettori ma che offre tante nuove possibilità di narrazione che si aprono al romanzo nel Novecento. Il prossimo passo della tesi consiste nell'analisi dei modi in cui hanno scelto di rappresentare i loro contesti insulari. Senza pretendere di offrire una panoramica storico-culturale completa, propongo invece di vedere le

[106] Cfr. Robert S. Dombroski, "Follia come metafora in *Enrico IV"*, in AA.VV., *Pirandello e il Teatro*, a cura di Enzo Lauretta, Atti del Convegno Nazionale di Studi Pirandelliani 1992, Milano, Mursia, 1993, p. 351.
[107] Gibson, 1996, p. 173.

analogie nel modo in cui Joyce e Pirandello hanno stabilito di rappresentare l'*Irishness* e la sicilianità rispettivamente.

2. I significati dell'*Irishness* e della sicilianità

L'Irishness di Joyce e la sicilianità di Pirandello sono spesso considerati come delle identità culturali caratterizzate da un realismo ibseniano (inteso a smascherare le ipocrisie ideologiche, religiose e sociali) e da un forte bisogno di evasione. Nonostante che gli ambienti geografici siano distanti, l'*Irishness* di Joyce e la sicilianità di Pirandello rivelano interessi e sviluppi narrativi analoghi su temi politici, religiosi e sociali. Invece di fornire un quadro storico-culturale completo o oggettivo questo capitolo discuterà le affinità nel modo in cui hanno scelto di rappresentare la stasi della storia irlandese e siciliana, la quale viene espressa nel risentimento verso le forze coloniali anglosassoni in Irlanda, e verso il governo postrisorgimentale italiano, dedito solamente a sviluppare gli interessi del Settentrione. Risulta infatti dai testi di Joyce che l'aspirazione tradita per l'indipendenza irlandese lo turbava, proprio come la delusione delle speranze postrisorgimentali e la violenta repressione dei Fasci Siciliani assillavano Pirandello. Bisogna considerare anche la correlazione di questi temi con quell'asfissia morale e sociale provocata da una Chiesa arcaica e anacronistica davanti alle prorompenti realtà morali degli irlandesi e dei siciliani. Si denunciano così due istituzioni religiose, una in Irlanda e l'altra in Sicilia, compromesse da o indifferenti all'attività politica, e che assecondano le ipocrisie della borghesia e provocano l'inerzia delle classi operaie irlandesi e siciliane. Queste classi economicamente e socialmente inferiori, caratterizzate da molti risentimenti, occupano lo spazio urbano e i paesaggi di Girgenti e Dublino. Joyce e Pirandello rappresentano personaggi immersi in paesaggi lugubri caratterizzati dallo squallore, dalla povertà e dalla miseria spirituale. La soluzione finale per l'artista che desidera l'autonomia totale nella sua arte non può che essere una risposta affermativa alla chiamata dell'esilio dalla propria cultura insulare. Malgrado la distanza, Joyce e Pirandello cercano di ristabilire una forma di intimità rispettivamente con l'*Irishness* e con la sicilianità che solamente la letteratura può concedere loro. Alcuni personaggi joyciani e pirandelliani analizzati in questo capitolo rivelano delle affinità tra il loro esilio

fisico e quello interiore. L'esilio fisico comporta la scelta consapevole di abbandonare fisicamente il contesto geografico, come il caso di Stephen nel *Portrait*, oppure quello di Lars Cleen nella novella pirandelliana *Lontano*. L'esilio spirituale è l'alienazione totale del personaggio da tutte le realtà circostanti, come i casi di Don Cosmo Laurentano nei *Vecchi e i Giovani* e di Gabriel Conroy in *The Dead*. L'*Irishness* e la sicilianità diventano una realtà che "non conclude" (secondo la definizione di Don Cosmo) e dopo "aver capito il giuoco" (TR2:509-510) l'esiliato ne è perennemente turbato, come nel caso delle eredità mitizzate della cultura celtica e della *Magna Grecia*. Sembra essere sfuggita agli occhi di tanti critici l'attenzione insolita di Pirandello verso lo sviluppo di alcuni microcosmi culturali all'interno della sua sicilianità, come per esempio, il personaggio di Madden nel romanzo *L'Esclusa*, un irlandese emigrato in Sicilia, come anche la comunità di maltesi nati in Sicilia nella novella *Il Libretto Rosso*, e altri due cenni minori di *Irishness* nell'*Enrico IV* e nei *Vecchi e i Giovani*. Prima di analizzare i suddetti elementi analoghi di *Irishness* joyciana e di sicilianità pirandelliana, bisogna riconoscere come i monadi letterari dell'Irlanda e della Sicilia di fine Ottocento sono contraddistinti da realtà linguistiche e da movimenti artistici che Joyce e Pirandello devono ineluttabilmente tenere in considerazione. L'*Irish Literary Revival* e il verismo siciliano sono realtà sia letterarie sia linguistiche che entrambi gli autori dapprima contemplano in gioventù ma che dopo rifiutano in percorsi e in tempi differenti.

2.1. I contesti operativi dell'uno e dell'altro

L'*Irish Literary Revival* e il verismo siciliano portano Joyce e Pirandello a seguire percorsi operativi di transizione: sono movimenti letterari legati al naturalismo e sono accompagnati da opzioni linguistiche molto particolari, che gli scrittori affrontano in una maniera e in tempi diversi ma dai quali si distaccano decisamente nelle loro opere mature. In Irlanda Joyce cresce come artista in un ambiente dominato dal movimento dell'*Irish Literary Revival* che sostiene il recupero e la rappresentazione artistica dell'antica cultura indigena e

celtica.[108] Questa motivazione artistica, che reclama anche l'uso della lingua celtica, viene promossa da vari artisti ma gli esponenti maggiori sono Yeats, Douglas Hyde e Lady Gregory, i quali s'impegnano in una lunga campagna di nazionalismo culturale tramite la *National Literary Society* e l'*Irish Literary Theatre*.[109] Nessuna delle proposte letterarie e linguistiche del *Revival* era accettabile al giovane Joyce perché, come scrive nel saggio *Ireland: Island of Saints and Sages*, "just as ancient Egypt is dead, so is ancient Ireland."[110] Joyce sente che l'Irlanda non ha bisogno di una letteratura patriottica che dia un valore civile all'Irlanda; ha bisogno invece di una letteratura di alto valore artistico e cosmopolita che liberi l'Irlanda dai suoi gioghi culturali. Joyce è convinto che adattare la letteratura ai bisogni morali della società irlandese è un compito che spetta agli autori capaci di un'alta espressione estetica, non al patriottismo retrogrado.[111] Lo scetticismo di Joyce verso questi movimenti è costante perché non vede in essi un ponte verso l'Europa, ma piuttosto un atteggiamento conservatore.[112] Questo scetticismo è testimoniato fin dal racconto *A Mother* in *Dubliners* quando Joyce ci rivela le motivazioni patriottiche storte della Sig.ra Kearney, una madre arrivista che sfrutta gli elementi banali del nazionalismo irlandese ("sent Irish picture

[108] W.B. Yeats, lo scrittore più prestigioso dell'*Irish Literary Movement*, dichiara che l'*Irish Literary Revival* era cominciato dopo il declino politico di Charles Stewart Parnell. Lo scopo di questo movimento era quello di emancipare l'Irlanda dal dominio culturale inglese, e infatti Yeats, assieme a Douglas Hyde, inaugura la *National Literary Society* nel 1892. Hyde ha anche idee più prettamente linguistiche per il *Revival* indipendentista della cultura irlandese e crea nel 1893, con la collaborazione di Eoin MacNeill, il *Gaelic League*. Le intenzioni di questo movimento sono di conservare la lingua celtica come lingua nazionale, diffonderla come lingua parlata e di coltivare una letteratura moderna in celtico (cfr. Dominic Manganiello, *Joyce's Politics*, London, Routledge and Kegan Paul, 1980, p. 24)

[109] La vocazione di Yeats per l'arte drammatica, inaugura nel 1899 l'*Irish Literary Theatre* con la sua commedia *The Countess Cathleen* (cfr. Manganiello, p. 28). Inizialmente, nell'episodio del *Portrait* in cui Stephen riflette sulla fortuna della commedia all' "Abbey", Joyce sembra apprezzare quell'elemento di sovversività dell'opera di Yeats perché contempla il motivo della coscienza artistica che contesta le autorità istituzionali. Però la presa di posizione di Joyce nei confronti di questo modo di fare teatro cambia radicalmente nel saggio *The Day of the Rabblement*, in cui Joyce accusa il teatro irlandese di essere "the property of the rabblement of the most belated race in Europe." (James Joyce, *Occasional, Critical, and Political Writing*, a cura di Kevin Barry, Oxford, Oxford Univ. Press, 2000, p. 50). Intravedendolo come un tipo di teatro che è solamente dedicato a rappresentare temi, motivi e situazioni che promuovano la causa irlandese, Joyce lo vede come eccessivamente imbevuto di *Irishness*. Joyce sa che un teatro del genere taglierebbe fuori l'Irlanda dal resto della cultura europea cosmopolita, la quale di conseguenza si isolerebbe dal progresso: "cut itself adrift from the line of advancement." (ibid., p.52). Nel suo saggio Joyce critica aspramente l'alleanza del teatro ad alcuni movimenti nazionalistici, definendola come un "surrender to the trolls" (ibid.) che ha compromesso la libertà espressiva dell'opera d'arte da qualsiasi forma di contaminazione o influenza.

[110] Joyce, 2000, p. 125.

[111] Manganiello, 1980, p. 30.

[112] Joyce infatti nel saggio *Ireland: Island of Saints and Sages* scrive: "the Irish nation's desire to create its own civilisation is not so much the desire of a young nation wishing to link itself to Europe's concert, but the desire by an ancient nation to renew in a modern form the glories of a past civilisation." (Joyce, 2000, p.111).

postcards to their friends", "brought an Irish teacher to the house", D:137) solo per promuovere la fortuna artistica di sua figlia nella società musicale di Dublino. L'ideologia dell'*Irish Literary Revival* si ripropone a Stephen Dedalus nel *Portrait* quando l'amico Davin gli raccomanda di dare la precedenza alla patria prima dell'arte e della religione: "A man's country comes first. Ireland first, Stevie. You can be a poet or a mystic after." (P:203) Mettere il nazionalismo culturale irlandese in cima alle priorità della sua creazione estetica è per Stephen una caricatura dell'arte. L'autonomia dell'artista dai vincoli ideologici è essenziale per poter attingere, come scrive Joyce nel *Portrait*, al "mode of life or of art whereby your spirit could express itself in unfettered freedom." (P:246). Joyce rifiuta qualsiasi movimento che gli neghi un senso assoluto di libertà da vincoli politici, affettivi o spirituali; infatti, in una recensione intitolata *The Soul of Ireland* [113], critica aspramente il saggio *Poets and Dreamers: Studies and Translations from the Irish* di Lady Gregory che esalta il mondo contadino. Questo spiega perché Joyce preferiva la tradizione drammatica di Ibsen e il suo modo di rappresentare il mondo dei contadini, il quale contrasta con la visione di Yeats e di Lady Gregory. Alla fine del *Portrait*, Joyce presenta la sua versione del vecchio contadino irlandese in un appunto nel diario di Stephen: il contadino e Mulrennan parlano prima in celtico, ma poi continuano in inglese. Questo sembra alludere all'inutilità del *language revival*: "He told us he met an old man there in a mountain cabin. Old man had red eyes and short pipe. Old man spoke Irish. Mulrennan spoke Irish. Then old man and Mulrennan spoke English." (P:251) Joyce ricrea un episodio simile nel capitolo *Telemachus* di *Ulysses* quando Haines, lo studente inglese che abita nel *Martello tower*, parla direttamente in lingua celtica alla vecchia lattaia la quale crede che parli in francese. L'emancipazione tramite l'arte trascende tutto quello che gli può offire non solo il *Revival*, ma anche tutte le altre ideologie, inclusa quella per cui Joyce provava maggiore simpatia, il socialismo. Joyce era convinto che spetta solo alla letteratura il compito di modificare la realtà in un processo latente e di mutare gli atteggiamenti e i pregiudizi che stanno alla base della società irlandese.

[113] Ibid., pp. 74-76.

Se la cultura dell'antica Irlanda per Joyce è morta da secoli, la *Magna Grecia* trascende il passaggio del tempo e Pirandello ne afferma spesso la presenza fatidica nella sua poetica. In un celebre scritto autobiografico, Pirandello scrive "Io dunque son figlio del Caos" (SI:55), dove enfatizza il ruolo mitico del proprio suolo natio. Infatti la casa della famiglia era ubicata in una contrada chiamata *Kaos*, un nome che risale all'epoca della colonia greca. Il fatto che Pirandello scrive di essere nato nel caos è un elemento chiave nella creazione della sua mitologia personale, ed è un segno allegorico del suo universo creativo, caratterizzato dalla credenza in un mondo incomprensibile e incontrollabile dove il caos e il caso regnano incontrastati. Si vedrà più in avanti il personaggio più rappresentativo di questo retaggio, Don Ippolito Laurentano del romanzo *I Vecchi e i Giovani*, il quale si porta dietro il peso del mondo antico attraverso l'effetto che esercita su di lui la città antica di Akragas (la Girgenti di Pirandello). Però l'influenza della *Magna Grecia* non è solo un'idea negativa nell'opera di Pirandello, come nota Antonio Gramsci – forse per motivi ideologici – quando scrive della rappresentazione in dialetto siciliano di *Liolà* (1916), lodando il modo in cui Pirandello "si riallacci con l'antica tradizione popolare della Magna Grecia, coi suoi fliaci, coi suoi idilli pastorali, con la sua vita dei campi piena di furore dionisiaco."[114]

Il giovane Pirandello deve tenere conto dei primi modelli narrativi del verismo a cui inizialmente reagisce in modo più accondiscendente rispetto all'avversione ideologica che prova Joyce per l'*Irish Literary Revival* (nonostante che lo stile narrativo di *Dubliners* lo vincoli ancora alla letteratura naturalistica). Le prime opere narrative di Pirandello seguono fedelmente i canoni estetici del verismo siciliano: la presentazione oggettiva degli eventi, le descrizioni dettagliate, il narratore impersonale che cerca di dare una visione oggettiva di un ambiente specifico. Pirandello deve a Capuana, a Verga e a De Roberto la capacità di presentare un quadro negativo della vita isolana dei suoi personaggi che sono oppressi

[114] Antonio Gramsci, *Pirandello, Ibsen e il teatro*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 47.

dall'ipocrisia delle convenzioni sociali e minacciati da un tragico fatalismo ("i tre scrittori, seguendo quasi lo stesso metodo di osservazione e di riproduzione, sono stati fino allo scrupolo sinceri nella rappresentazione dell'ambiente e dei tipi da loro studiati", SI:337). Dopo una fase di sperimentazione con questi canoni, Pirandello porta avanti la sua maturazione artistica, dubitando la pretesa di oggettività del verismo ("tutti e tre son nativi della provincia di Catania e, ch'io sappia, nella loro produzione dirò così *paesana*, non sono mai andati a cercar soggetti fuori della loro provincia", SI:337), e aggiungendo alla sua estetica gli elementi dell'ironia, del paradosso, del caso e dell'alienazione del personaggio, getta le basi del suo umorismo che sono completamente opposte all'oggettività e alla distanza dell'autore verista così come sono state promosse dal movimento naturalista. [115]

Come accade nel caso di Joyce e del *Revival* in Irlanda, i modelli veristici in Italia sono caratterizzati da alcuni aspetti linguistici che Pirandello rifiuta, come per esempio l'approccio letterario che il verismo italiano adotta nella rappresentazione del dialetto. Nelle commedie in dialetto siciliano, Pirandello impiega espressioni dialettali e forme popolari di discorso che gli servono per creare effetti comici, ironici e mimetici, andando oltre il concetto

[115] L'opera pirandelliana che segna definitivamente questa transizione è *Il Fu Mattia Pascal* pubblicata nel 1904. *I Vecchi e i Giovani* che viene pubblicato nel periodo 1909-1913 ha sempre creato con queste date non poche anomalie al canone modernista di Pirandello perché, come si può constatare nei suoi riferimenti storico-politici e nel complesso mosaico dei personaggi, potrebbe essere definito come un romanzo storico. Una lettura *prima facie* potrebbe indicare che con questo romanzo Pirandello retroceda dalla pietra miliare del modernismo italiano del precedente *Il Fu Mattia Pascal* per ritornare ai vecchi canoni del verismo. Però nel 2002, la ricerca di dottorato di Ombretta Frau (cfr. Ombretta Frau, *Da Girgenti a Coazze: Percorsi letterari nei taccuini di Luigi Pirandello*, Harvard University, tesi PhD, 2002, relatore: Laura Benedetti) e Cristina Grignani (cfr. Cristina Grignani, *Il laboratorio dello stile: Sondaggi nel 'Taccuino di Harvard' di Luigi Pirandello*, Harvard University, tesi PhD, 2002, relatore: Laura Benedetti) rivela che Pirandello, anziché fare un passo indietro, continua un progetto già concepito prima del 1904. Nella sua tesi, Frau presenta tramite il *Taccuino di Harvard* (cfr. Luigi Pirandello, *Taccuino di Harvard,* a cura di Ombretta Frau e Cristina Grignani, Milano, Mondadori, 2002, pp. LXXVII-LXXXI) e un'altra collezione di manoscritti a Harvard, alcuni abbozzi dei *Vecchi e i Giovani* a mano di Pirandello, che fa risalire addirittura al 1896. Questo spiega la natura del progetto pirandelliano per un romanzo storico 'anomalo', pensato non dopo ma prima della svolta modernista del *Fu Mattia Pascal*. Il romanzo va letto come storicamente anomalo perché in esso Pirandello sviluppa ulteriormente gli schemi della narrazione verista: i personaggi hanno una coscienza soggettiva con cui interpretare le idee, gli eventi e le loro esperienze; cercano anche di dare senso alla realtà, rifugiandosi continuamente dal caos della realtà esterna nella loro psiche. Comunque, a parte le tecniche narrative, bisogna anche contemplare la genesi di questo romanzo come un bisogno generazionale di un autore modernista che vuole esprimere la frustrazione politico-risorgimentale del suo luogo natio. Questo romanzo merita di essere visto come il risultato di un rapporto irrisolto tra Pirandello e la sua sicilianità. Ovviamente la rottura graduale dal verismo prosegue ulteriormente con i drammi borghesi del 1917, che offrono una nuova interpretazione della lotta dell'individuo, basata sia sul sentimento sia sulla ragione, contro le forze oppressive dell'esistenza quotidiana e della società. La rottura diventa definitiva nel 1921 con il primo capolavoro della trilogia del metateatro.

veristico della rappresentazione puramente verbale del discorso regionale.[116] Nel saggio del 1890, *Prosa Moderna*, Pirandello denuncia la prassi artistica di prendere le parole dialettali dal registro scritto della tradizione letteraria invece che dalla lingua parlata quotidianamente ("I letterati non conoscono altra lingua che quella dei libri", SI:80). Pirandello è convinto che il registro prettamente scritto della lingua letteraria italiana avrebbe appiattito l'individualità della voce dell'autore nel testo. Secondo questa visione, la letteratura italiana era dunque inibita dalla sua stessa tradizione letteraria ed era sempre insicura del suo rapporto nei suoi confronti ("Se letteratura, o meglio, tradizione letteraria, ha mai fatto impedimento al libero sviluppo d'una lingua, questa più di ogni altra lingua è l'italiana", SI:79). Pirandello ha sempre parlato a favore di una lingua letteraria che esprima l'esperienza concreta, entrando in conflitto con le artificiosità retoriche di molta letteratura italiana a lui contemporanea che seguiva la scia di Gabriele D'Annunzio. Impegnato nel rinnovo dei dettami linguistici del verismo, Pirandello considera artificiale la traduzione dei regionalismi e dialettismi in italiano standard (lo chiama "il trionfo degli anacronismi filologici"; SI:80), perché nell'epoca tra le due guerre l'italiano era scritto, non parlato e di conseguenza la lingua letteraria era imitativa, pesante e artificiale. Ecco perché Pirandello si oppone a quella forma puramente aulica e scritta della lingua italiana che aveva prevalso per secoli nel canone della scrittura artistico-creativa e afferma che il problema dei romanzi italiani era connesso con la debolezza della forma – cioè della lingua – che affiancava i problemi dello stile di scrittura come anche nella scelta del lessico. Queste posizioni sorgono dall'idea di Pirandello che la letteratura dovrebbe rispecchiare l'espressione spontanea basata sull'uso corrente della lingua e sull'utilizzo del registro parlato. Pirandello percepisce la sua arte come una spontanea e sincera espressione del sentimento umano comunicato tramite un linguaggio naturale, basato sull'uso corrente e capace di dare voce all'impulso creativo dello scrittore.

[116] Fiora Bassanese, *Understanding Luigi Pirandello*, Columbia-South Carolina, University of South Carolina Press, 1997, pp. 24-5.

2.2. Le rappresentazioni analoghe dell'alienazione politica e religiosa

Nel primo Novecento la condizione politica dell'Irlanda non era quella della tipica colonia soggiogata da un regime straniero e totalitario – anche se bisogna amettere che l'appartenenza dell'Irlanda Regno Unito (l'unione che comprende anche il Galles, la Scozia e l'Inghilterra) storicamente non è stata una libera scelta degli irlandesi. Anche lo status politico ufficiale della Sicilia era tutt'altro che quello di una colonia perché si era unita al Regno d'Italia dopo il processo risorgimentale, ma nonostante il clamore nazionalistico e patriottico che caratterizzava quell'epoca, proprio come i siciliani si sentivano abbandonati da un governo democratico postunitario, similmente, gli irlandesi non si sentivano trattati dagli anglosassoni come membri di pari dignità e diritto del Regno Unito. Joyce e Pirandello crebbero in cellule familiari dove la fede politica paterna veniva tramandata come memoria nostalgica di un sentimento politico nazionale irrecuperabile. Stefano Pirandello, il padre di Luigi, partecipò come soldato garibaldino alla battaglia di Aspromonte e nutriva vigorosamente valori nazionalistici; John Stanislaus, il padre di Joyce, rimpianse eternamente la disfatta politica dell'eroe del movimento indipendentista irlandese, Charles Stewart Parnell.[117] In entrambi i contesti politici, è evidente l'egemonia della Chiesa cattolica locale che controllava moralmente la società e divenne responsabile del tradimento politico dei valori patriottici indipendentisti.

[117] Charles Stewart Parnell, negli occhi di tanti irlandesi, aveva assunto il ruolo di condottiero politico che avrebbe liberato l'Irlanda dal dominio politico e culturale dell'Inghilterra. Lo sfacelo della sua fortuna politica inizia nel 1891, quando viene menzionato nell'istruttoria della celebre causa di divorzio di Kitty O'Shea, la compagna con cui conviveva da anni. Parnell, che era di fede protestante, venne travolto da accuse pubbliche e puritanistiche di adulterio e peccaminosità morale che echeggiarono con conseguenze fatali negli ambienti politici e religiosi che lo appoggiavano nella sua marcia per l'indipendenza. In una reazione a catena, si scagliarono contro Parnell le denuncie pubbliche da parte del primo ministro inglese Gladstone, tutti i suoi rivali politici e anche la Chiesa cattolica irlandese che non perse tempo a distruggere la sua integrità morale. L'effetto di tutto ciò fu un calo drammatico non solo dell'appoggio politico del partito politico di Parnell ma addirittura della maggioranza dei nazionalisti irlandesi. Inevitabilmente, la distruzione e l'insostituibilità di Parnell divise la coalizione degli indipendentisti fino al suo crollo, e il governo inglese conservatore sfruttò l'occasione per sancire, con una maggioranza assoluta in parlamento nel 1895, che la questione del *home rule* irlandese era chiusa. Cfr. Manganiello, 1980, pp. 1-22.

2.2.1. Allegorie e temi politici

In *Dubliners* Joyce rappresenta la stasi della politica irlandese in due modi: tramite le allegorie di *After the Race* e di *Two Gallants*, e tramite la conversazione dei personaggi in *Ivy Day in the Committee Room*. In *After the Race*, Joyce crea dei giovani personaggi che simboleggiano vari paesi in una scomoda allegoria politica sull'inettitudine dell'Irlanda, un paese che sembra incapace di mantenere il tenore di vita delle altre nazioni moderne come la Francia, l'Inghilterra e gli Stati Uniti. Il racconto inizia con un viaggio in macchina compiuto da quattro giovani: Jimmy Doyle, un giovane inetto che rappresenta l'Irlanda, Ségouin e suo cugino André Rivière, due imprenditori francesi di successo, e un pianista ungherese squattrinato di nome Villona. Viaggiano verso Dublino dopo una giornata trascorsa alla corsa automobilistica Gordon-Bennett tra passanti irlandesi che li salutano. È evidente il contrasto tra i sostantivi abbinati alla macchina ("wealth", "industry", D:42) e quelli abbinati ai passanti irlandesi ("poverty", "inaction", D:42). Più tardi nel racconto si aggiungeranno alla comitiva altri due giovani ricchi: Routh, un inglese, e Farley, l'americano che possiede lo yacht su cui ha luogo la parte finale del racconto. Questa novella è permeata da tanti segni espliciti di ricchezza – le automobili, le lampadine elettriche, lo yacht, i debiti di gioco, le conversazioni colte e l'esuberanza dei giovani – che sono in evidente contrasto con i passanti irlandesi che sono "gratefully oppressed" (D:42) nel salutare servilmente i rappresentanti delle superpotenze europee mentre sfilano in un prodotto della ricca industria automobilistica. L'irlandese Doyle è alienato da e insoddisfatto di questo stile di vita; fatica ad immedesimarsi nella vita *bohémienne* dei suoi amici. Questo è dimostrato dal linguaggio e dalla struttura di questo racconto, i quali vengono ideati da Joyce proprio per evidenziare gli sbalzi di umore di Doyle che oscillano da un estremo all'altro; infatti Joyce usa in una certa prossimità sintattica i termini "happy" (D:43), "cheer" (D:42), "humour" (D:43), "rich" (D:43), "excited" (D:47) e li contrasta con le frasi "unfortunately, very poor" (D:44), "a curious feeling of disappointment" (D:45), "danger of personal spite" (D:46) e "heaviest of losers" (D:48).

Joyce cambia gli umori di felicità e di divertimento di Doyle con un'accumulazione di frasi di cupa desolazione che sembrano indicare uno strappo nel suo cielo di carta, per usare un'immagine molto cara a tanti critici pirandelliani. Il narratore ci informa che suo padre, un macellaio intraprendente che abbandona precocemente le sue convinzioni nazionalistiche ("had modified his views early", D:43), approva la compagnia che frequenta suo figlio (si riferisce a Ségouin come a qualcuno "well worth knowing", D:43). Il padre di Doyle paga per l'educazione del figlio in un college inglese e per un semestre di studi a Cambridge - il luogo dove Doyle incontra Ségouin – affinché suo figlio possa formarsi conscendo l'aristocrazia inglese e l'élite monarchica.[118] Joyce critica dunque quegli irlandesi che erano intenti a familiarizzarsi in maniera servile con i rappresentanti altolocati delle autorità coloniali. Doyle, il quale è troppo preso dall'ingraziarsi amici stranieri per migliorare la sua posizione sociale, è un'allegoria dell'Irlanda che cerca di affiliarsi all'artistocrazia inglese e coloniale per derivarne favore nel tentativo futile di diventare uno stato moderno nel primo Novecento. Nella novella Doyle non riesce a diventare un vero *bohémien* alla pari degli altri, e indossa una maschera di pretese proprio come Joyce immagina che faccia la città di Dublino ("That night the city wore the mask of a capital", D:46). Le pretese di ricchezza di Doyle potrebbero anche essere lette come le pretese internazionali di Dublino che ambiva a diventare una metropoli moderna. Joyce conclude il racconto con Doyle che capisce tramite l'epifania della propria tragedia che non può più permettersi questo stile di vita che andava ben oltre le proprie capacità. Sente che è stato sfruttato come preda facile al tavolo da gioco da quelli facoltosi che avevano alle loro spalle la "wealth and industry" (D:42). Il racconto si chiude con il sentimento che Doyle – e l'Irlanda – sono stati manipolati e ingannati nella loro ingenua corsa di conformarsi alle aspettative e agli ideali capitalistici europei.

[118] *After the Race* offre sviluppi tematici molto interessanti, come per esempio la critica sociale di Joyce agli imprenditori irlandesi dell'epoca che erano intenti a spendere ingentemente per poter identificarsi nei circoli europei, ignorando la povertà della maggioranza dei loro connazionali. Manganiello spiega che dal 1847-48, quando esplodono i fenomeni della Grande Carestia e dell'emigrazione, la popolazione dell'Irlanda fu decimata, riducendosi di circa due milioni di persone (cfr. Manganiello, 1980, p. 14).

Two Gallants è il titolo ironico di un altro racconto allegorico di *Dubliners* che denuncia il controllo politico-culturale dell'Inghilterra sull'Irlanda che è vittima del suo stesso parassitismo politico. Joyce rappresenta una passeggiata per Dublino di Corley e Lenehan,[119] due giovani parassiti dublinesi di dubbia moralità. Corley si vanta delle sue seduzioni facili, in particolar modo della ragazza con cui ha un appuntamento e che descrive con i termini "a fine tart" (una donna di facili costumi; D:50) e "slavey" (una servetta che compie i servizi domestici più umili; D:50). Lenehan si compiace di saziare la sua curiosità morbosa, ansioso com'è di sapere se l'amico riesce ad ottenere i favori della ragazza. Ad un certo punto, i giovani si separano perché Corley passeggia con la ragazza e Lenehan prosegue da solo la passeggiata per le vie di Dublino, riflettendo sulla sprovvedutezza della sua vita e restando in attesa che Corley arrivi di nuovo con la ragazza al termine dell'appuntamento. La ragazza consegna enigmaticamente la somma sostanziale di una lira inglese a Corley, un gesto che evidenzia il parassitismo di questi ma che non rivela quali possano essere le vere motivazioni e l'origine di tale pagamento (se sia denaro sporco proveniente da un furto o dai risparmi di una ragazza che si prostituisce). Il simbolo dell'Irlanda depravata che è spinta alla prostituzione dai suoi conquistatori inglesi non è una novità, era già stato rappresentato da Yeats tramite il personaggio di Kathaleen Ni Houlahan. Però la novità di tale rappresentazione si trova nell'antieroismo vizioso dei dublinesi stessi: la servetta che dona il suo denaro ai parassiti Corley e Lenehan. Nel racconto l'idea di un'Irlanda servile è consolidata dall'altra allegoria dell'arpa – un simbolo frequente nella poesia irlandese – che viene suonata per strada (un'allusione alla prostituzione) ma con indifferenza ("heedlessly", D:54) vicino al Kildare Street Club. Il Kildare Street Club era un club esclusivo e conservatore a Dublino che era frequentato dalle classi sociali alte e da anglo-irlandesi e protestanti.[120] La presenza inglese è percepibile anche nei toponimi dublinesi come Rutland Square, Shelbourne Hotel, Hume Street, luoghi che riflettono l'anglicizzazione. L'arpa è

[119] Joyce descrive questo racconto come un "Irish landscape" (cfr. James Joyce, *Letters of James Joyce Vol.2* , a cura di Richard Ellmann, New York, Viking Press, 1966, p. 166).
[120] Cfr. James Joyce, *Dubliners: Text, Criticism and Notes*, a cura di Robert Scholes e A. Walton Litz, 2° edizione., New York, Penguin, 1996, p. 468.

rappresentata da Joyce con una coscienza autonoma; la descrive come "heedless that her coverings had fallen about her knees, seemed weary alike of the eyes of strangers and of her master's hands." (D:54). La rappresentazione di un'arpa che è indifferente ("heedless") alla sua nudità (il narratore si riferisce alla custodia dello strumento che era "fallen about her knees"), però stanca sia delle mani del suo suonatore ("her master's hands") sia degli sguardi altrui ("eyes of strangers", cioè i clienti anglo-irlandesi del Kildare Street Club), è una metafora dalle connotazioni sessuali che allude alla perdita di dignità e alla servilità morale e politica dell'Irlanda del primo Novecento.

Ivy Day in The Committee Room è la registrazione minuta di una conversazione politica tra dublinesi che sono occupati nell'organizzazione e nella propaganda delle elezioni comunali a Dublino. I personaggi rappresentano uno spettro largo di opinioni politiche che variano dal nazionalista Hynes al conservatore Crofton. Il primo argomento politico che affrontano è quello sulla validità del socialismo, e Hynes si esprime a favore del lavoratore e dei suoi ideali repubblicani, schernendo la monarchia inglese ("What do we want kowtowing to a foreign king?", D:122). Durante la lunga conversazione che è piena di riferimenti alle elezioni comunali, Joyce ci fa capire che molti dei parlanti hanno perso l'interesse e la passione per la politica irlandese dopo la morte di Parnell. Infatti la festa dell' "Ivy Day", che si celebrava il 6 ottobre, era il giorno in cui Parnell veniva commemorato dai nazionalisti irlandesi dopo la sua morte e nella quale si indossava una foglia di edera per simboleggiare la rinascita degli ideali del "home rule" irlandese. Il sentimento generale di inettitudine politica pervade la discussione, in particolar modo tramite il gesto di totale indifferenza di O'Connor che accende una sigaretta con la scheda elettorale del candidato per cui parteggia, Richard Tierney. I personaggi Old Jack e O'Connor si abbandonano al sentimento nostalgico dei tempi politici migliori quando Parnell era ancora in vita, e altri personaggi indossano la foglia d'edera in memoria del deposto re d'Irlanda. I personaggi discutono senza alcun entusiasmo delle proprie convinzioni politiche e del vuoto incolmabile che la morte di Parnell aveva

lasciato nel movimento nazionalista irlandese. Per esempio, Lyons e Crofton, nonostante che siano seguaci del sindacalismo irlandese, fanno addirittura la propaganda per un candidato nazionalista. L'attitudine poco entusiasta dei nazionalisti è riflessa nel fatto che invece di fare propaganda per le strade di Dublino questi personaggi si sono raccolti attorno al caminetto caldo della "Committee Room" per ripararsi dalla pioggia. Il racconto chiude con Hynes che declama la sua poesia in onore a Parnell, mentre il conservatore Crofton, contrariamente ai suoi ideali conservatori, definisce la poesia "a very fine piece of writing" (D:135), dimostrando che i suoi ideali conservatori non sono forti abbastanza da indurlo a ribattere le idee espresse nella poesia. Per Joyce la stasi della situazione politica irlandese è uno dei sintomi della paralisi generale che colpisce la vita a Dublino dopo la morte di Parnell. Infatti i nazionalisti che parteggiano per Tierney sembrano più interessati al loro stipendio[121], all'alcool (l' "apologetic pok" delle bottiglie stappate interrompe la discussione più volte, D:131) e a lamentarsi nostalgicamente della scomparsa di Parnell. I personaggi del "Committee Room" sono rassegnati davanti alla prospettiva delle elezioni municipali perché sono avvolti dalla stasi della storia irlandese come progresso positivo. Il linguaggio usato da questi personaggi conferma la loro totale indifferenza: "But I think he'll be all right" (D:123), "Ah, well, he's not so bad after all" (D:128), "it's better than nothing" (D:129), "He's not a bad sort" (D:129) e la frase finale del racconto enunciata da Crofton "it was a very fine piece of writing" (D:135). Questo racconto di Joyce, che a prima vista sembrerebbe denunciare l'apatia politica dei dublinesi, ne condanna piuttosto la duplicità. I personaggi sembrano disposti a sostenere un candidato nazionalista ma poi contemplano di perdonare e dare il benvenuto al monarca inglese. Per esempio, Henchy, un nazionalista moderato, arriva a descrivere il monarca come "an ordinary knockabout like you and me" e un "good sportsman", ma poi si lamenta dell'atteggiamento politico degli irlandesi: "Damn it can't we Irish play fair?" (D:132).

[121] Nel racconto *A Painful Case,* il personaggio perennemente autosufficiente e alienato del Sig. Duffy, aveva espresso il parere che non ci sarà mai nessuna rivoluzione sociale in Irlanda perché gli operai sono troppo presi dall'aumento del proprio stipendio invece che dagli ideali socialisti.

Come Dubliners, *A Portrait* (1916) tratta apertamente delle questioni politiche irlandesi e della loro influenza sul processo di formazione estetica di Stephen Dedalus.[122] È il *Bildungsroman* joyciano che vede il percorso di maturazione artistica e politica di Stephen, dalle elementari fino all'esilio autoimposto nell'età adulta. Una parte essenziale di questa formazione è la straordinaria vicenda che domina gli eventi politici della gioventù di Stephen: il tradimento subito da Parnell che dal 1881 era il paladino indiscusso del movimento indipendentista irlandese. Stephen addossa la colpa della miseria in cui vive la vasta maggioranza degli irlandesi al giogo del governo britannico.[123] Inoltre non può accettare il fatto che gli irlandesi avevano destituito il loro veltro dantesco perché erano scandalizzati dalle accuse di immoralità, dichiarate come condizioni proibitive dagli inglesi e dalla Chiesa cattolica, come dimostra eloquentemente la scena del pranzo natalizio che verrà analizzata dal punto di vista dell'alienazione religiosa in questo capitolo.[124] Nel *Portrait* la coscienza politica matura simultaneamente con quella artistica e infatti alla fine del romanzo Stephen, l'artista maturo, dichiara la sua posizione politica durante uno scambio di idee con l'amico Davin che gli chiede di unirsi ai nazionalisti irlandesi e di lottare per l'indipendenza. Stephen, adottando il principio del *non serviam*, rifiuta la proposta e accenna al tradimento di

[122] Il *Portrait* e *Dubliners* sono opere concepite entrambe nel giro di pochi mesi del 1904, quando nel febbraio Joyce, il giorno del suo ventiduesimo compleanno, decide di trasformare il suo saggio narrativo *A Portrait of the Artist* in un romanzo – che peraltro non era ancora *A Portrait of the Artist as a Young Man* ma *Stephen Hero* – e nel giugno inizia la stesura dei primi racconti di *Dubliners*, poco prima del distacco definitivo da Dublino e della scelta irreversibile della condizione di esule volontario. È vero che la composizione delle due opere si estende ben oltre il 1904: la stesura dei racconti di *Dubliners* fino al 1907, e solo nello stesso 1907 viene la decisione di riscrivere totalmente l'incompiuto *Stephen Hero* sotto la forma di *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ma alla radice di entrambe le opere sta un unico impulso creativo chiaramente collocabile nel tempo: nell'inverno del 1903-1904 Joyce, dopo la sua fallita esperienza parigina dell'inverno precedente, sentì che la sua vocazione di scrittore sarebbe tradita se non trovasse forme espressive che potessero comunicare il senso della sua condizione nel mondo reale che lo circondava. Si tratta di forme narrative che denunciavano lo stato di paralisi di un paese soffocato da sovrastrutture religiose e sociali supinamente accettate, al punto che gli unici moti di ribellione si risolvevano in un nazionalismo miope e bigotto, tanto angusto quanto l'occupazione straniera che si proponeva di combattere. Queste dovevano essere delle forme che proclamavano che per lo spirito dell'artista, per lo spirito autenticamente libero, l'unica via per sottrarsi a una paralisi che non aveva altra alternativa se non un nazionalismo campanilista e parrocchiale, era l'esilio volontario.

[123] Nel suo saggio *Ireland, Island of Saints and Sages,* Joyce accusa le leggi inglesi della rovina delle industrie locali in fattispecie negli anni della grande carestia: "Ireland is poor because English laws ruined the country's industries, […] the neglect of the English government in the years of the potato famine allowed the best of the population to die from hunger." (Joyce, 2000, p. 119)

[124] Questo forte risentimento di Joyce verso tutta la vita politica e sociale della borghesia dublinese esplode nel saggio *The Shade of Parnell* dove dichiara che gli irlandesi "did not throw him to the English wolves: they tore him apart themselves." (Ibid., p. 196)

Parnell: "you sold him to the enemy or failed him in need or reviled him and left him for another. And you invite me to be one of you. I'd see you damned first." (P:203).

In maniera molto più eloquente di quanto lo facciano le novelle pirandelliane, il romanzo *I Vecchi e i Giovani* (1913) ci permette di avvicinare Pirandello a Joyce non sul piano ideologico ma piuttosto sul ruolo dell'intellettuale disincantato dalla propria patria e dalla mediocrità politica postrisorgimentale. Pirandello presenta una Sicilia di fine Ottocento che è distaccata dal resto della penisola e contrassegnata da un mondo arcaico pieno di anacronismi politici e sociali, e da una "selvaggia ignoranza", tipicamente feudale, diffusa per tutta l'isola: "reati di sangue, aperti o per mandato, [...] erano continui e innumerevoli, frutto della miseria, della selvaggia ignoranza" (TR2:161-2). Nel romanzo un complesso mosaico di personaggi assiste al crollo totale dei valori patriottici e morali del Risorgimento italiano ("le putride carcasse del vecchio patriottismo" TR2:317), al tradimento del governo verso la Sicilia tramite atti di sfruttamento e infine alla frode e alla repressione violenta delle classi lavoratrici e contadine, che porta il popolo siciliano all'inestinguibile sfiducia verso le istituzioni governative: "era vivo e profondo il malcontento contro il governo italiano, per l'incuria sprezzante verso l'isola fin dal 1860." (TR2:465) In Italia, il Risorgimento aveva paradossalmente alimentato l'ideale della capacità dell'Uomo di modificare la storia ma non era riuscito a suscitare iniziative politiche che alleviassero la sofferenza dei siciliani. *I Vecchi e i Giovani* è l'unico romanzo in cui Pirandello affronta tematiche storico-politiche, sposando una posizione ideologica fortemente parziale, antidemocratica e antistorica, frutto di una profonda delusione nel processo degli eventi. Quando il narratore racconta il passato di Donna Caterina Laurentano si ha una descrizione molto cupa della realtà politica italiana dopo il risorgimento. Il primo governo storico della Destra parlamentare è descritto con un'accumulazione di immagini negative: "liti e duelli e scene selvagge", "i furti, gli assassinii, le grassazioni, orditi ed eseguiti dalla nuova polizia in nome del Real Governo", "falsificazioni e sottrazioni di documenti e processi politici ignominiosi" (TR2:85). La

descrizione dell'avvento della Sinistra al potere non è migliore della precedente; si usano i termini "usurpazioni e truffe e concussioni e favori scandalosi e scandaloso sperpero del denaro pubblico", "prefetti, delegati, magistrati messi a servizio dei deputati ministeriali", "clientele spudorate e brogli elettorali", "spese pazze, cortigianerie degradanti", "l'oppressione dei vinti e dei lavoratori, assistita e protetta dalla legge, e assicurata l'impunità agli oppressori" (TR2:85-86). La Sicilia non diventa soltanto una regione abbandonata alla sua sorte ma anche roccaforte del brigantaggio e delle prime bande mafiose che operarono come una forza sociopolitica protetta dall'omertà del popolo ("Accidia taciturna, diffidenza ombrosa e gelosia" TR2:163). L'isola di Pirandello è colma della miseria dei contadini, dei solfatari e dei carusi imbestialiti dalle spaventevoli condizioni di lavoro e dallo sfruttamento ("facce terrigne e arsicce", "occhi lupigni" TR2:162), i quali spesso si sfogano in rivolte e insurrezioni violente ("stupidità armata di diffidenza e d'astuzie animalesche" TR2:465). Come nel caso di Joyce, Pirandello si sente tradito dalla mediocrità e dalla corruzione del paese che era rinato nel sogno dei grandi ideali della solidarietà e del rinnovamento. Con *I Vecchi e i Giovani* Pirandello ritorna in Sicilia e a Roma nel 1893 per raccontare il fallimento totale di due generazioni, una vecchia e l'altra giovane, di cambiare la storia siciliana. La negatività della storia è rappresentata in questo romanzo da vari elementi: la nascente borghesia spregiudicata arricchitasi velocemente dopo l'Unità, la formazione dei Fasci Siciliani, la dichiarazione dello stato d'assedio dopo la rivolta dei Fasci e la violenta repressione del governo. Tutti questi eventi sono vissuti da due famiglie ragguardevoli, quella vecchia e aristocratica dei Laurentano e quella borghese dei Salvo. La presenza di Roma ritrae la corruzione governativa denunciando lo scandalo della Banca Romana che causa la caduta del governo di Giolitti: "Lo scandalo bancario era come una voragine di fuoco aperta davanti al Parlamento nazionale." (TR2:317).[125] Il romanzo rivela sia i tradimenti

[125] La questione riguardava dei crediti sproporzionati che venivano concessi ad una folle politica edilizia che in vent'anni portò al raddoppio gli abitanti di Roma. Enzo Lauretta spiega che la circolazione di carta moneta della Banca Nazionale da 462 milioni di lire nel 1883 salì a 611 milioni di lire nel 1886, mentre scendeva paurosamente il livello delle riserve auree. Cfr. Enzo Lauretta, *Luigi Pirandello: storia di un personaggio "fuori chiave"*, Milano, Mursia, 1980, p. 44.

pubblici e privati degli ideali del Risorgimento sia l'inettitudine del nascente socialismo del Meridione. I 'vecchi' del titolo del romanzo sono la generazione che ha voluto dare vita alla nuova nazione nel 1860, gli stessi però che Pirandello giudica come responsabili almeno in parte della decadenza degli ideali patriottici e dei mali che affliggono la società contemporanea. La vecchia generazione del romanzo consiste di ministri e altri membri del parlamento, imprenditori, proprietari del latifondo e nobili che testimoniano le grandi promesse del Risorgimento. La generazione dei 'giovani' è impantanata nelle rigide strutture sociali e si sforza inutilmente ad adattarsi ai propri ruoli in una società che sta cambiando, come per esempio Lando Laurentano, che è incapace di mettere in atto i suoi ideali socialisti nell'Italia postrisorgimentale che non ha mantenuto le sue promesse. Il modo in cui Pirandello osserva questi fallimenti dopo le illusioni risorgimentali suggerisce una lettura sociologica dei fatti, però i personaggi si percepiscono isolati dalla storia e dalla società, e le speranze fallite diventano una perdita personale. Quasi tutti i personaggi cedono il loro destino alle forze storiche più grandi di loro, in un mondo alogico dominato dal caos e dall'alienazione. Gli eventi accadono senza una causalità logica, come la morte assurda del personaggio Mauro Mortara, il patriota e veterano del Risorgimento, decorato con tante medaglie, che nell'aiutare i soldati mandati a mantenere la pace viene falciato da loro stessi nella confusione in piazza: "Rimosso, quel cadavere mostrò sul petto insanguinato quattro medaglie. I tre, allora, rimasero a guardarsi negli occhi, stupiti e sgomenti. Chi avevano ucciso?" (TR2:515)

Anche le novelle pirandelliane *L'Imbecille, Sua Maestà* e *Le Medaglie*[126] posseggono una struttura ideologico-politica, sia pure esile e quasi sottointesa, ma che rappresenta una profonda crisi nei valori politici e nazionali della Sicilia postunitaria. In queste novelle Pirandello delinea alcune parodie grottesche sia di un rappresentante del partito repubblicano

[126] La scelta di analizzare queste tre novelle pirandelliane sul tema della politica è stata motivata da un saggio poco noto di Massimo Ganci intitolata "La politica nella novella di Pirandello". Cfr. Massimo Ganci, "La politica nella novella di Pirandello", in AA.VV., *Pirandello e la Politica*, a cura di Enzo Lauretta, Atti del Convegno Nazionale di Studi Pirandelliani 1991, Milano, Mursia, 1992, pp. 27-39.

e di due autorità politiche che si vestono come il re, come anche la vicenda di un patriota che indossa medaglie altrui in una società priva del consenso univoco sui valori del Risorgimento. La novella *L'Imbecille* è ambientata nell'immaginaria cittadina siciliana di Costanova e in essa Pirandello esprime sia un forte rancore verso il Partito repubblicano sia un disprezzo per la partitocrazia del periodo postunitario, in fattispecie quella partitocrazia che fa di sé stessa il metro della vita, e alla quale cinicamente si subordina spesso ogni sentimento umano, anche quello esistenzialmente disperato del suicidio. La novella schernisce la figura del politico repubblicano nella situazione grottesca che si sviluppa nel caffè del paese durante un comizio di repubblicani che Pirandello descrive come il "crocchio degli urloni" (NA1a:518). Pirandello crea il personaggio di Leopoldo Paroni, il presidente del Circolo repubblicano della cittadina ("urlava più forte di tutti", "quello che strilla più di tutti", NA1a:516, 518), il quale sopraffatto dalla sua stessa retorica, sparla pubblicamente e lancia un'invettiva contro un malato terminale che si era suicidato. In maniera spietata lo accusa di essere un "Imbecille! Sì, sì, lo dico e lo sostengo: imbecille! Imbecille!" perché prima di suicidarsi il malato avrebbe potuto rendere un servizio al partito repubblicano (NA1a:516). Paroni dice che è disposto a pagargli il viaggio per Roma per mandarlo ad ammazzare il suo rivale politico, il deputato socialista di Costanova, Guido Mazzarini. Luca Fazio, un altro malato terminale che si trova alla periferia della vita (viene descritto con i termini "aggruppato", "mani ischeletrite", "baffetti squallidi", "la faccia smunta", "rugliando tra sibili", "viso emaciato", NA1a:516-517) e che assiste al discorso, spiega sarcasticamente ad un forestiere che Paroni "vuole che la vita, e anche la morte, stiano a servizio dei repubblicani di Costanova" (NA1a:518). Secondo Fazio anche la natura ride delle peripezie politiche del paese ("Le stelle, dal cielo, non fanno altro che sbirciar Costanova [...] c'è chi dice che ridano", NA1a:517-518). Fazio, prossimo anche lui al suicidio, non vuole essere chiamato un imbecille e dunque si prepara a confrontare Paroni che viene descritto dal narratore con le frasi: "fiero repubblicano", "di sdegnosa, accigliata fierezza" e "col pizzo all'aria", "facendo mulinello col bastone" (NA1a:519-520). Questo personaggio crolla dalla paura durante la

confrontazione con Fazio che lo minaccia con una pistola e gli impone di scrivere una dichiarazione umiliante ("la tua buffoneria la voglio patentare", NA1a:523) in cui afferma tre punti: i) che Paroni si pente di aver chiamato 'imbecille' il suicida; ii) che Fazio, un altro aspirante suicida, per non essere chiamato 'imbecille' avrebbe dovuto uccidere Paroni "come un cane" (NA1a:524) e così fare un piacere ai socialisti; iii) che Fazio risparmia Paroni solo perché la sua vigliaccheria ("balbettò", "annichilito", "congestionato", NA1a:524) gli ha suscitato ribrezzo ("Buffone", "Da bravo repubblicano, tu sarai libero pensatore, eh?", NA1a:523). Questa novella è una fustigazione grottesca del ceto politico siciliano e di entrambe le ideologie repubblicana e socialista ("le vostre pagliacciate", "Che differenza vuoi che ci sia tra te e Mazzarini, per uno come me", NA1a:523).

La trama e l'ambientazione dell'*Imbecille* proseguono ulteriormente nell'altra novella pirandelliana *Sua Maestà*. Il tono parodico è più sprezzante in questa novella che apre con le parole "Accanto alla tragedia [il suicidio di Fazio], però, si ebbe anche la farsa a Costanova" (NA1a:526). Infatti Pirandello rappresenta un consiglio comunale siciliano che viene sciolto dal prefetto per sospette irregolarità amministrative e a cui è stato notificato l'invio di un Regio Commissario per investigare le suddette irregolarità. Gli ex-consiglieri comunali, pur convinti che il provvedimento è dovuto a sospetti giustificati di irregolarità, sono convinti che si tratta di una vendetta politica contro il paese da parte del deputato socialista di Costanova, l'onorevole Mazzarini (lo stesso che viene menzionato nella novella precedente), siccome nelle recenti elezioni lo avevano votato in pochissimi. Gli ex-consiglieri, che sono tutti di tendenza moderata, avversari quindi del Mazzarini, si recano alla stazione (e per ostentare rispetto vengono "in abito lungo e cappello a stajo", NA1a:526) ad accogliere il Regio Commissario insieme all'ex-sindaco e indagato Decenzio Cappadona. L'esponente che vuole rovinare la pagliacciata di questa strana comitiva di accoglienza è il consigliere Melchiorino Palì: un folle profeta di sventura ("picchiandosi il petto", NA1a:526) e un morto di fame ("le manine perdute in un vecchio paio di guanti grigi sforacchiati nelle punte", "miseri panni

giornalieri", "un cappello, duro, roso, inverdito", NA1a:526) che evade dal caos politico locale nel mito della monarchia. Questo personaggio è rappresentato con dei tratti comici: dimostra di soffrire di un tic linguistico e ripete due o tre volte l'ultima sillaba delle parole specie quando si emoziona e fa dell'ironia sulle idee del socialista Mazzarini ("la faremo noi la rivoluzione, ...*one*", NA1a:526). Nella sua miseria Palì assume il ruolo del folle *raisonneur* pirandelliano che è indignato "per lo spettacolo stomachevole che il governo dava all'intera nazione trescando spudoratamente col partito socialista" (NA1a:527). Attraverso Palì, Pirandello denuncia non solo i governi democratici inetti dell'Italia postunitaria ma beffeggia anche i socialisti siciliani, che descrive come "mascalzoni che a Costanova andavano per le vie con il garofano rosso all'occhiello protetti dall'onorevole Mazzarini [...] che a Costanova però non aveva raccolto più di ventidue voti...*oti*" (NA1a:527). Tra l'indifferenza dei colleghi, Palì continua le sue querele antisocialiste parlando però con i manifesti attaccati alle pareti della stazione fino a quando gliene crolla uno in testa. Palì si sfoga con il commento antisocialista "tutte le cure per il così detto proletariato...*ato*!...*ato*!..." (NA1a:527)

L'ex-sindaco, il cav. Decenzio Cappadona, il quale seguita a lisciarsi "il gran pizzo regale" è, secondo quanto dice il narratore, un ritratto perfetto di Vittorio Emanuele II così come appare nella tenuta di cacciatore in un dipinto famoso (NA1a:528). Pirandello disegna un'ovvia parodia del re ("lo stesso naso rincagnato all'insù", NA1a:528) ma beffeggia anche le autorità politiche comunali incompetenti. Per essere rieletto sindaco, Cappadona non ha nessun merito politico e si affida alla sua somiglianza con il re tutte le volte che poneva la sua candidatura. Il narratore ironizza amaramente rilevando che questo non bastava a farlo rieleggere sindaco perché in tutta Italia abbondavano gli esempi di "ritratto spiccicato" di Vittorio Emanuele II che neppure riuscivano a diventare "consigliere della minoranza" (NA1a:529). Ovviamente, alla regalità Cappadona ostentava la sua ricchezza, il che gli permetteva di dedicarsi soltanto alla "*professione* di quella somiglianza" (NA1a:529). Il narratore lo descrive come un personaggio facoltoso: ha una casa grande quanto una reggia,

impiega campieri in divisa (simili a quelli di don Ippolito Laurentano nei *Vecchi e i Giovani*), possiede cavalli e cani da caccia, e ama le donne. Il narratore ironizza: "dunque chi più Vittorio Emanuele di lui?" (NA1a:529). La scena più comica avviene all'arrivo del treno quando dalla vettura scende un altro sosia di Vittorio Emanuele ancora più Vittorio Emanuele del Cappadona. Si tratta del Regio Commissario, il comm. Amilcare Zegretti, e la situazione diventa subito grottesca: Zegretti viene descritto con tanto di "occhi sbarrati e fulminanti e una mano spalmata sotto il naso", mentre Cappadona resta "basito addirittura e quasi levato di cervello" (NA1a:531). Palì pone subito il dilemma da risolvere: "O si rade uno o si rade l'altro" (NA1a:532). Tutti i personaggi sanno che la situazione grottesca è stata combinata da un colpo di palazzo dell'onorevole Mazzarini. Il narratore della novella ironizza sulla situazione politica del paesino siciliano: "Retrogrado, conservatore, il paese di Costanova? Là, due re! Di cui l'uno il ritratto dell'altro, e l'uno contro l'altro armato." (NA1a:534) È inevitabile che scoppi una serie di litigi tra i due 're' il cui esito è favorevole a Cappadona. Infatti, gli abitanti di Costanova infliggono degli scherzi a volte pesanti a Zegretti che più volte viene invitato a radersi ma per quieto vivere si fa crescere i peli anche sulle guance e non riesce, malgrado i propri sforzi, a trovare nulla di irregolare nell'amministrazione di Costanova. Non gli resta, quindi, che convocare i comizi elettorali che, ovviamente, si concludono con una strepitosa vittoria di Cappadona. Alla proclamazione dei risultati, il comm. Zegretti, Regio Commissario, "se ne andò con una barbaccia da padre cappuccino, mentre l'altro s'insediava di nuovo trionfante nel Municipio di Costanova più Vittorio Emanuele che mai." (NA1a:542)

Nella novella *Le Medaglie*, Pirandello rappresenta il logoramento degli ideali del Risorgimento che divide due generazioni diverse in un paesino rurale della Sicilia. Questi personaggi negativi instaurano una dialettica conflittuale tra i 'vecchi' garibaldini, che seguono Garibaldi da Mentana a Digione, e quelli 'nuovi', che partecipano con il figlio di Garibaldi alla lotta della Grecia contro i turchi, e sotto la guida del repubblicano Fratti si

battono nel 1897 a Domokos. Nel paese esiste una Società dei Reduci Garibaldini che è ospitata nella casa del patriota, vecchio e povero, Carlandrea Sciaramè, un sensale inetto caduto in disgrazia che, però, porta la camicia rossa (descritta come "scolorita", NA1b:866) e indossa sette medaglie al valore militare che "pareva che facesse di tutto per nascondere" (NA1b:866). Questo personaggio non parla volentieri in pubblico del Risorgimento e quando è obbligato a farlo parla con un' "accorata tristezza", "senza mai vantarsi", specie quando narra di "episodii pietosi", di "morti", di "feriti" (NA1b:871); e quelli che lo ascoltano "restavano afflitti" da come "l'antico fervore di quel vecchietto fosse caduto" e come "si fosse spento nella miseria" (NA1b:871-2). Un altro protagonista della novella è Rosolino La Rosa, un neo-garibaldino della spedizione Fratti in Grecia che spesso si vanta di una ferita altrui ("ricco e fannullone", "quasi la ferita fosse invece toccata a lui", NA1b:868), che sembra venire alla sede dei reduci solo per degli incontri amorosi con Rorò, la figliastra di Sciaramè. Ciò non piace ad Amilcare Bellone, vecchio garibaldino che si definisce 'autentico' (ma che viene descritto negativamente dal narratore come "impetuoso e urlone", NA1b:877), il quale detesta il La Rosa anche perché considera fasulli coloro che, pur non avendo neppure conosciuto il Giuseppe Garibaldi padre, osano chiamarsi garibaldini (li definisce "Le nuove camicie rosse, a tre lire il metro", NA1b:877) e pretendono di frequentare la Società per scopi non precisamente risorgimentali. Però neanche l'immagine dei reduci 'autentici', come per esempio il Navetta, è lusinghiera: è "un po' sordo", ha "una gamba di legno" che "dava certi cupi tonfi che incutevano ribrezzo", è "grasso e sdentato" (NA1b:877). Il narratore schernisce spesso gli ideali risorgimentali miopi e incoerenti che posseggono i vecchi reduci garibaldini, specie quando rifiutano la legittimità dei giovani che hanno seguito il figlio di Garibaldi in Grecia (dichiarono infatti: "O che le epopee, le vere epopee come la garibaldina, potevano avere aggiunte, appendici?", NA1b:880). A nulla valgono le spiegazioni di Sciaramè, e cioè che "Garibaldi, non ci fu, perché non poteva esserci – sfido era morto...", (NA1b:879) e che Garibaldi era "Cavaliere dell'Umanità" (NA1b:880) oppure che "Garibaldi [...] combattè in America, [...] in Francia" (NA1b:880). Dal canto suo La Rosa non accetta il rifiuto della

Società e sostiene che anche lui ha portato la camicia rossa, sia pure quella dei greci, e presenta la sua domanda ufficiale di ammissione al Circolo garibaldino. Però Bellone lo respinge: garibaldini sono solo quelli che avevano seguito il Garibaldi padre ("il vero, il solo, Giuseppe Garibaldi", NA1b:878). Seguono ovviamente, le proteste dei neo-garibaldini i quali, davanti all'irremovibilità di Bellone, il Presidente della Società dei Reduci Garibaldini, si vendicano denunciando su un giornaletto locale che della Società fa parte qualcuno che, pur non avendo mai indossato la camicia rossa, abusivamente si fregia di sette medaglie non appartenenti a lui, bensì al fratello caduto eroicamente a Digione. Il segreto di Sciaramè viene dunque scoperto e Amilcare Bellone, indignato dell'improvvisa rivelazione, in un violento colloquio chiede delle spiegazioni. Sciaramè ammette che effettivamente ha partecipato a tutte le battaglie di Garibaldi da Calatafimi al Volturno, però non per amore di patria, ma per seguire e proteggere il fratello minore, Stefanuccio che aveva quindici anni. Le medaglie dunque sono del fratello minore che muore eroicamente a Digione e indossandole Sciaramè pensa di farlo rivivere nella sua persona, un atto che ovviamente non viene compreso e tanto meno assolto. Ormai scoperto e svergognato, Sciaramè muore di crepacuore, ma i vicini di casa nulla sanno del suo segreto e inconsapevolmente innestano una situazione grottesca: preparano la salma di Sciaramè sul suo letto, vestito con la camicia rossa garibaldina e le sette medaglie sul petto. I vecchi reduci garibaldini si domandono se debbano rimuovere le medaglie dalla salma ma Bellone suggerisce di lasciarlo così come era, tanto era morto, e alla fine "gli fecero un bellissimo funerale" (NA1b:889).

Nonostante che lungo la loro carriera Joyce e Pirandello abbraccino posizioni politiche opposte, il loro sentimento dell'*Irishness* e della sicilianità li spinge a criticare severamente alcune realtà politiche vigenti in Irlanda e in Sicilia: le pretese politiche di Dublino e dell'Irlanda in *After the Race*, la duplicità ideologica irlandese nella *Ivy Day in the Committee Room*, il parassitismo politico dell'Irlanda in *Two Gallants*, il *non serviam* di Stephen per il *Revival* irlandese, il crollo dei valori risorgimentali nei *Vecchi e i Giovani,* la critica della

partitocrazia e del partito repubblicano in *L'Imbecille,* la parodia della politica comunale siciliana in *Sua Maestà* e la mancata coesione generazionale dei valori patriottici in *Le Medaglie*. In Joyce e Pirandello, la rappresentazione di queste profonde crisi dei valori politici è strettamente connessa all'altrettanto forte crisi religiosa, sia sul livello istituzionale – un clero alienante (politicamente e moralmente) per gli irlandesi e per i siciliani – sia sul livello spirituale – la crisi dei contenuti e dei simboli della Chiesa cattolica in Irlanda e in Sicilia.

2.2.2. La crisi dei significati dell'oggettistica religiosa

Le culture in cui si plasmano l'*Irishness* di Joyce e la sicilianità di Pirandello testimoniano una presenza storica molto forte della Chiesa cattolica. Il personaggio di Cranly infatti dice a Stephen Dedalus nel *Portrait* "It is a curious thing, do you know, [...] how your mind is supersaturated with the religion in which you say you disbelieve" (P:240). Stephen e tanti altri personaggi di Joyce e Pirandello non hanno un rapporto sereno con i simboli e con i rappresentanti della Chiesa cattolica di fine Ottocento, un'istituzione che viene presentata come un potere temporale, politico ed egemonico che ostenta una missione spirituale contaminata dall'incoerenza nei principi morali. Joyce rappresenta due momenti importanti di forte perplessità spirituale in *Dubliners*: le strane circostanze che ci racconta il narratore del prete in *The Sisters,* e il senso di *spiritual accountancy* in *Grace*, dove la fede non è un abbandono dell'anima all'amore cristiano ma una motivazione di profitto e di guadagno, anche se si tratta di un guadagno spirituale o morale. La narrazione in prima persona di *The Sisters* descrive il rapporto tra un ragazzo e un vecchio sacerdote, il Rev. James Flynn che muore di ictus. In perfetta sintonia con le molteplici prospettive a cui si assiste in tutte le storie di *Dubliners,* la figura del prete assume significati diversi secondo la prospettiva del personaggio che lo contempla. Il racconto ci offre le percezioni negative del vecchio Cotter, degli zii del ragazzo, del ragazzo stesso (anche se si presuppone che il narratore sia più

maturo di sé stesso bambino che aveva avuto queste esperienze), del sogno del ragazzo, di Eliza (la sorella nubile del prete) e dell'annuncio funebre contenente la notizia della morte del prete. Durante la conversione tra gli zii del ragazzo, Cotter allude alla preoccupante nocività del prete tramite frasi e enunciazioni incompiute:

> "I wouldn't like children of mine," [...] "to have too much to say to a man like that."
> "No, I wouldn't say he was exactly... but there was something queer... there was something uncanny about him. I'll tell you my opinion...."
> "I think it was one of those ... peculiar cases .... But it's hard to say....".
> "My idea is: let a young lad run about and play with young lads of his own age and not be...
> "When children see things like that, you know, it has an effect...." (D:10-11)

Joyce non esplicita a quale tipo di corruzione morale alluda Cotter, se si tratta di un presunto collasso del celibato, oppure una forma di pedofilia o omosessualità, oppure una perdita della vocazione sacerdotale; Joyce lascia tutto alla fantasia del lettore e alle connotazioni dei termini "queer", "peculiar", "uncanny". Il ragazzo, dal canto suo, è dapprima incuriosito e susseguentemente preoccupato dal significato del termine 'paralisi' ("Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word paralysis", D:9) e dai sentimenti contrastanti sulla morte del prete. Alla morte del prete ammette di sentire un senso di emancipazione, una "sensation of freedom as if I had been freed from something by his death" (D:12); però stranamente la scomparsa del sacerdote lo rattrista, nonostante che il Rev. Flynn venga considerato dalla comunità come un fallito (da Eliza sappiamo che "The duties of the priesthood was too much for him", D:17; inoltre, la zia del ragazzo aggiunge "He was a disappointed man. You could see that", D:17). Nonostante tutto, il prete era riuscito ad insegnare al ragazzo molte nozioni sulla cultura religiosa e profana. Queste posizioni contrastanti e ambigue confondono il ragazzo e gli suscitano emozioni molto complesse, specialmente nei suoi meandri onirici. Il ragazzo è ossessionato dal volto cagnesco del prete che sembra voler confessargli qualche peccato oscuro collegato alla simonia ma che non viene mai specificato dal narratore ("I understood that it desired to confess something", D:11). Inoltre, nella conversazione tra la zia del ragazzo e Eliza, Joyce fa una parodia degli atteggiamenti e delle credenze popolari religiose della Dublino cattolica ("Ah, well, he's gone to a better world", "a beautiful corpse", "He had a beautiful death, God be praised.", "solemn

and truculent in death, an idle chalice on his breast", D:15). Eliza parla anche del recente degrado mentale del Rev. Flynn che si comportava stranamente ("he began to mope by himself", D:17). Joyce racconta due episodi allegorici nella vita del prete che sembrano alludere ad una forte crisi spirituale del cattolicesimo irlandese. Il primo ha luogo quando Eliza racconta di aver trovato il padre Flynn con la bocca spalancata e il breviario della Liturgia delle Ore a terra ("[…] I'd find him with his breviary fallen to the floor, lying back in the chair and his mouth open", D:16); il secondo episodio riguarda gli effetti psicologici su Flynn dopo che aveva rotto un calice della messa, un calice che non conteneva nulla ("It was that chalice he broke.... That was the beginning of it. Of course, they say it was all right, that it contained nothing, I mean", D:17). Joyce si serve di questi racconti di Eliza per creare due allegorie della crisi spirituale che lui vede investire tutta l'Irlanda cattolica della sua generazione. La crisi dei simboli religiosi del breviario (la parola di Dio e l'atto della preghiera) e del calice vuoto (senza il sangue di Cristo, che forse secondo Joyce, non è degno di contenere; però può anche alludere all'assenza di contenuti morali) porta a segni palesi di pazzia nel personaggio, specie quando Flynn ride come un folle nel confessionale di una chiesa: "sitting up by himself in the dark in his confession-box, wide-awake and laughing-like softly to himself?" (D:18)

L'altro racconto, *Grace*, può essere letto come una satira dei compromessi fatti tra gli atteggiamenti religiosi e i meschini interessi di guadagno delle classi professioniste e imprenditoriali di Dublino, alla cui spiritualità si può solo accedere tramite un appello agli affari, al guadagno e al nazionalismo. *Grace* è la storia del Sig. Kernan, che viene trovato privo di sensi nella latrina di un pub, e che viene susseguentemente persuaso da amici e conoscenti di soffocare il vizio del bere con la devozione religiosa. La scena iniziale della storia è caratterizzata dallo squallore, e Kernan è ritratto da Joyce come un'anima smarrita ("smeared with filth and ooze of the floor", D:150), che non riesce neanche ad esprimersi adeguatamente. Kernan è un commerciante sempre in viaggio che sembra aver perso la

Grazia di Dio, dunque il titolo presenta l'ideale a cui Kernan deve approdare, cioè un ritorno alla grazia divina. La storia è divisa in tre parti: la scoperta di Kernan nella latrina, la convalescenza di Kernan a casa sua e la visita degli amici che escogitano di farlo partecipare ad un ritiro spirituale per imprenditori, e infine la partecipazione di Kernan con i suoi amici alla predica del ritiro in cui il predicatore sottolinea la propria responsabilità di contabile spirituale nei confronti degli imprenditori professionisti. Joyce non informa il lettore se Kernan si è veramente convertito o no perché la narrazione è dominata fino alla chiusura sia dalla descrizione dei partecipanti presenti in chiesa sia dalla predica del prete. La parodia del cattolicesimo irlandese può essere considerata il nucleo di questo racconto con la rappresentazione ironica di vari argomenti teologici, come quello sull'infallibiltà papale discussa dai personaggi. Il concetto dell'infallibilità spirituale del papa diventa intellettualmente concepibile agli imprenditori solamente quando si fa appello al loro senso di nazionalismo, e quando viene ricordato loro che l'irlandese John MacHale aveva dapprima resistito ma in seguito si è arreso all'autorità del Papa. Joyce passa in rassegna altre opinioni della borghesia dublinese sui gesuiti ("The Jesuits cater for the upper classes", D:164), su varie massime religiose satiriche in un comico miscuglio di latino e inglese ("Lux upon Lux", D:167; "Crux upon Crux", D:167), su cerimonie liturgiche e su vari dibattiti teologici del Vaticano. La conclusione della storia aggiunge una svolta ironica all'idea dell'imprenditorialità spirituale con la predica del padre Purdon nel ritiro per imprenditori, quando i partecipanti sono incoraggiati a lasciare un bilancio positivo nei libri della loro contabilità spirituale ("I will set right my accounts", D:174). Joyce abbina ironicamente un materialismo e una sete del guadagno personale alla pseudospiritualità del predicatore ("he was their spiritual accountant", D:174). Per motivare i fedeli, il predicatore si definisce paradossalmente in termini di guadagno materialistico ("a man of the world speaking to his fellow-men", D:174) e dichiara che la salvazione dell'anima è possibile tramite la verifica dei propri peccati registrati minutamente davanti a Dio, come in un libro di contabilità spirituale ("wished each and every one of his hearers to open his books, the books of his spiritual life,

and see if they tallied accurately with conscience", D:174). La serietà dei toni e l'attenzione ai dettagli nella sua omelia non sfuggono ad una parodia dei contenuti evangelici ("Jesus Christ [...] understood that all men were not called to the religious life", "Jesus Christ was not a hard taskmaster", D:174), elevando in questo modo il senso di ironia che avvolge sia il titolo del racconto sia la pretesa di spiritualità materialistica degli imprenditori presenti in chiesa, alcuni dei quali sono usurai come "Mr Hartford, the money lender" (D:172), oppure prestatori su pegno come "old Michael Grimes, the owner of three pawnborker's shops" (D:172).

Ci sono però altri personaggi in *Dubliners* che si accostano genuinamente alla preghiera religiosa ma che ne subiscono conseguenze negative e l'inefficacia a livello morale e materiale. Ci sono due attimi di preghiera in *Eveline* che sono caratterizzati da termini come "maze of distress", "distress", "nausea", "silent fervent prayer" (D:40-41). Sono momenti in cui il personaggio si aggrappa alla spiritualità per illuminarsi durante la crisi ("she prayed God to direct her", D:40) ma purtroppo la fede e la preghiera di Eveline non contribuiscono alla sua emancipazione sia dalla violenza paterna sia dalla vita vuota a cui Dublino la condanna. Persino il figlio di Farrington in *Counterparts* propone inutilmente di lenire la violenza paterna con un'Ave Maria: « "O, pa!" he cried. "Don't beat me, pa! And I'll... I'll say a Hail Mary for you... I'll say a Hail Mary for you, pa, if you don't beat me... I'll say a Hail Mary..." » (D:98). In *Grace*, la Sig.ra Kernan, che aveva "very few illusions left" e per la quale "Religion for her was a habit" (D:157), credeva solo nella funzionalità della religione: considera la devozione del Sacro Cuore di Gesù "as the most generally useful of all Catholic devotions" (D:158) e quando le conveniva mescolava superstizioni e fede cattolica ("if she was put to it, she could believe also in the banshee and in the Holy Ghost", D:158). La formula religiosa dublinese sembra funzionare solo per quel personaggio che la accosta con l'atteggiamento imprenditoriale o la considera nella sua funzionalità dei profitti spirituali. In *Araby*, la Sig.ra Mercer, la vedova del prestatore su pegno, rappresenta un altro esempio di imprenditoria spirituale, particolarmente nel suo zelo di pia donna, cattolica e devota, nel

voler raccogliere francobolli usati per "some pious purpose" (D:33). Questa dimensione materialistica della *caritas* cristiana, rappresentata in questa storia dalle istituzioni di carità della Chiesa per le quali la Mercer raccoglie francobolli, contrasta fortemente con lo spirito sensuale e romanticizzato del narratore perso nella sua adorazione della sorella di Mangan.

Nel *Portrait*, l'episodio narrativo principale che rispecchia la grande influenza della Chiesa sui fatti politici irlandesi è quello del dibattito che rovina il pranzo di Natale nella terza sezione del primo capitolo. Il dibattito, a cui Stephen bambino assiste senza capire, tratta dell'intromissione storica della Chiesa irlandese nelle faccende politiche di Dublino. Dante Riordan, la vecchia balia di Stephen che è ostinatamente devota alla Chiesa, appoggia l'autorità assoluta della Chiesa nelle questioni politico-morali e dichiara che "It is a question of public morality" (P:31).[127] Lo scambio violento di argomenti che segue tra Dante, il Sig. Casey e Simon Dedalus racchiude in sé tutta la tensione che esisteva tra la Chiesa irlandese e lo Stato nella gioventù di Joyce. La posizione politica di Casey, un feniano, e Simon, è in opposizione totale all'intromissione del clero irlandese nelle vicende politiche: "Let them leave politics alone, […] or the people may leave their church alone." (P:32) Joyce rappresenta la contaminazione tra i poteri spirituali e laici come una realtà ulteriormente contaminata dall'influenza coloniale britannica: "Were we to desert him at the bidding of the English people?" (P:32). Il Sig. Casey e Simon condannano amaramente l'intervento spropositato della Chiesa ("turned on him to betray him and rend him like rats in a sewer", P:34) nel suo mancato appoggio a Parnell, il quale morì prematuramente di crepacuore ("broke Parnell's heart and hounded him into his grave", P:33-4). Riordan ribadisce che i veri amici dell'Irlanda sono sempre stati i membri del clero – "The priests are always the true friends of Ireland" (P:38). Joyce presenta per bocca di Casey un breve *excursus* storico sull'interventismo politico della Chiesa che dimostra come i vescovi e i preti hanno tradito la

[127] Secondo Manganiello, la Chiesa aveva afferrato felicemente l'opportunità di potersi asserire di nuovo come autorità e guida morale degli irlandesi, specialmente dopo essere stata indebolita dall'ascesa del protestante Parnell. Cfr. Manganiello, 1980, p. 15.

causa irlandese. A questa interpretazione dei fatti, Dante Riordan afferma "God and Religion before the world!" (P:39) e provoca la battuta cinica di Casey "if it comes to that, no God for Ireland" (P:39).[128] È dunque la Chiesa, e non l'Inghilterra, la minaccia maggiore all'emancipazione morale e politica dell'Irlanda. Una lotta nazionalistica irlandese contro l'Inghilterra è inutile per Joyce se la società è ancora soggiogata dall'autorità morale della Chiesa.[129]

Se la Chiesa cattolica dublinese viene rappresentata da Joyce come colpevole di eccessiva intromissione nella sfera politica, quella siciliana viene rappresentata da Pirandello come colpevole di poco interesse e di omissioni morali nella vita sociale e politica della Sicilia, una realtà espressa bene nel rammarico di Don Ippolito Laurentano sulla poca religiosità del popolo siciliano ("le chiese... eh, quelle non erano edifizii che la nuova gente potesse aver piacere d'abbellire", TR2:114). Nei *Vecchi e i Giovani*, la città di Girgenti assume gli stessi connotati gravosi di morte e decadenza ("era la città dei preti e delle campane a morto"; TR2:164) appartenenti al mondo ecclesiastico che domina acusticamente con le sue campane tutto il paesaggio siciliano ("le trenta chiese si rimandavano con lunghi e lenti rintocchi il pianto e l'invito alla preghiera, diffondendo per tutto un'angosciosa oppressione"; TR2:164). Pirandello include la descrizione di una processione funebre a Girgenti in cui le orfanelle dall'aspetto spettrale ("grige", "squallide, curve, tutte occhi nei visini appassiti, col velo in capo, la medaglina sul petto, e un cero in mano"; TR2:164) accompagnano un feretro. Un'altra immagine cupa della città viene data dal narratore: "Paese morto. Tanto vero – dicevano i maligni – che vi regnavano i corvi, cioè i preti." (TR2:12). Inoltre, il narratore rivela come la sala capitolare della curia di Girgenti riflette allegoricamente lo stato del clero e della città: "dal tetro soffitto affrescato e coperto di

[128] Nel saggio *Ireland, Island of Saints and Sages*, Joyce avverte che il nazionalismo irlandese era contaminato da connazionali che erano sottomessi alla fede di Roma: "Ireland prides itself on being faithful body and soul to its national tradition as well as to the Holy See." (Joyce, 2000, p. 115)

[129] "I do not see what good it does to fulminate against English tyranny while the tyranny of Rome still holds the dwelling place of the soul." (Ibid., p. 125)

polvere, dalle alte pareti dall'intonaco ingiallito, ingombre di vecchi ritratti di prelati, coperti anch'essi di polvere e di muffa, appesi qua e là senz'ordine sopra armarii e scansíe stinte e tarlate." (TR2:459). La Chiesa cattolica siciliana nei *Vecchi e i Giovani* rimane indifferente ai danni provocati dallo sfruttamento dei poveri. Sceglie di consolidare la tradizione e i privilegi di sempre, appoggiandosi sia sull'aristocrazia filoborbonica che era in declino, sia sulla ricca e spietata borghesia capitalista (« "Ma sí! La vittoria, la vittoria sarà nostra senza dubbio," concluse il vescovo», TR2:116).[130] I poveri, ovviamente, a malapena sopravvivono al loro fatalismo, ai lati superstiziosi della loro fede cattolica e al tragico vissuto quotidiano come creature allibite e fuori dal tempo. Nei *Vecchi e i Giovani*, Pirandello ritrae la vecchia generazione del clero che resta indifferente alla realtà dei Fasci e alle sofferenze dei lavoratori e dei contadini, e che guarda con sospetto qualsiasi pensiero socialista o liberale (si rifiutano, per non lasciarsi inquinare, di leggere il "proclama rivoluzionario ai lavoratori dell'isola" lanciato dal "Comitato centrale dei Fasci" TR2:462). Il clero di Girgenti è dunque incapace di qualsiasi compromesso con la modernità, relegandosi in un mondo anacronistico e arcaico, tagliato fuori dalla storia contemporanea della Sicilia. Un episodio singolare del romanzo è la riunione del capitolo diocesano che discute il problema dei Fasci nella curia di Girgenti, dove la giovane generazione dei preti prova disgusto per l'ipocrisia e l'indifferenza, non solo del loro vescovo, ma di tutta la vecchia generazione del clero a lui fedele. Il personaggio negativo del vescovo, Mons. Montoro, è descritto come un ricco e un ipocrita ("uomo di mondo e senza ubbíe d'alcuna sorta", TR2:113), con un corpo che fa ribrezzo ("molle rosea grassezza donnescamente curata", TR2:119); si parla di lui come "molle molle" (TR2:216); ha le mani "bianche" (TR2:115) e "molli feminee" (TR2:108); gli occhi sono "chiari, pallidi, globulenti" (TR2:218), "ovati" (TR2:460), con le "palpebre lievi" (TR2:460) e "esilissime come veli di cipolla", (TR2:111). Montoro è abilissimo nella retorica e nel paternalismo

[130] La Chiesa rimane immobile perché è storicamente divisa sul modo di reagire alla nascente crisi sociale dei Fasci. Enzo Lauretta spiega che la gerarchia ecclesiastica siciliana era stretta, da un lato dalla linea dura suggerita dall'enciclica di Pio IX *Quanta cura* del 1864, che conteneva le celebri ottanta proposte del *Sillabo* contro la libertà della stampa e tutti i principi democratici che salvaguardano i diritti della classe lavoratrice, e dall'altro lato più distensivo del *De conditione opificum* di Leone XIII con le sue preoccupazioni riguardanti il capitalismo e lo sfruttamento dei lavoratori. Cfr. Lauretta, 1980, p. 51.

("parlava proprio bene", TR2:11; ha una "voce melata, dalle inflessioni misurate e quasi soffuse di pura autorità protettrice", TR2:108). La lettera pastorale che manda ai fedeli della sua diocesi è un miscuglio di paternalismo, di politica conservatrice intrisa di retorica e di sfoghi dogmatici contro qualsiasi forma di massoneria. I preti della vecchia generazione si congratulano devotamente con il vescovo per questa lettera: mentre accoglie l'adulazione di quei canonici lui viene descritto come "dentro gongolante, ma fuori con un'aria di stanca condiscendenza" (TR2:460). I giovani canonici della diocesi però si sentono paralizzati dalle ovvie lacune della lettera riguardanti le sofferenze della classe contadina: "I piú giovani canonici, intanto, che piú di tutti avevano prestato ascolto alla lettura, si scambiavano tra loro occhiate di disgusto per quei vecchi e sciocchi piaggiatori" (TR2:460-1). Come reazione negativa alla lettera pastorale del suo vescovo, il Canonico Pompeo Agrò[131] scrive un articolo "in difesa dei poveri" in cui paragona "le condizioni della Sicilia a quelle dell'Irlanda, e messo in rilievo il linguaggio e l'atteggiamento assunti da illustri prelati cattolici" cerca di promulgare "un'acerba requisitoria contro l'ignoranza e l'accidia del clero siciliano" (TR2:461). Questo frammento narrativo non viene sviluppato da Pirandello ma ci aiuta a capire che lo scrittore era consapevole delle affinità tra le due società.[132]

Come in *The Sisters* di Joyce, la crisi dell'oggettistica religiosa in Pirandello è riscontrabile nell'infanzia di un fanciullo che ha un rapporto di amicizia con un sacerdote. Nella novella *La Madonnina* si ricalca un fatto realmente accaduto ad un allora religioso giovane Pirandello. Il narratore racconta la storia del piccolo Guiduccio, un ragazzo che assieme alle voci religiose ("La voce di quella campana lo chiamò ogni mattina alla chiesa", NA1b:895), sente in sé vari richiami soprannaturali e misteriosi ("Per l'angusta viuzza, ancora

[131] Il prete Agrò (che ha "una strana somiglianza con un uccellaccio", TR2:67) non è da considerarsi come moralmente superiore al suo vescovo ("la malizia astuta, sottile e tenace, di cui l'Agrò godeva fama", TR2:68). Come pensatore liberale – una posizione politica non condivisa dal narratore – è considerato colpevole di "diserzione" per il suo "dissidio [...] con il partito clericale, dissidio che suscitava tanto scandalo in paese" (TR2:68).

[132] Vale la pena ricordare che nell'*Enrico IV*, Pirandello usa lo stereotipo dell'austerità del prete irlandese in una delle scene in cui Enrico prende in giro degli invitati dicendo che "i preti irlandesi difendono la serietà della loro fede cattolica con lo stesso zelo con cui io i diritti sacrosanti della monarchia ereditaria" (MN2:863).

invasa dalle tenebre notturne, abbrividendo, si stringeva alla vecchia serva e, arrivato alla piazzetta della chiesa, alzava gli occhi al campanile, e allo sgomento misteriorso che gliene veniva", NA1b:895).[133] Il parroco, Padre Fiorica, è molto contento di avere tra i fedeli in chiesa il ragazzo di una famiglia fortemente anticlericale (suo padre garibaldino pensava che "la chiesa, s'ostinava a rimanere nemica della patria", NA1b:893). Dopo aver fatto amicizia con il ragazzo, il parroco si assume il compito dell'educazione religiosa del ragazzo ("Gli mostrò a uno a uno tutti gli arredi e i parametri sacri, le pianete coi ricami, le brusche d'oro e i camici e le stole, le mitrie, i manipoli, tutti odorosi d'incenso e di cera", NA1b:895), e il ragazzo da parte sua diventa un ascoltatore "avido dei racconti della storia sacra" (NA1b:896). L'amicizia idilliaca tra il padre Fiorica e Guiduccio che vede "quel meraviglioso fiorire della fede in quella candida anima infantile" (NA1b:896) viene guastata da un incidente causato dallo zelo eccessivo del parroco che si sforzava di convertire tutta la famiglia del ragazzo. Il ragazzo vede aggiudicarsi tramite una lotteria una Madonnina di cera da portare a casa in processione, proprio quello stesso giorno in cui nel vaso delle estrazioni il bambino ha sostituito al suo nome quello di un ragazzino povero. Dunque lo zelo del prete nello scegliere il nome di Guiduccio, invece di ravvicinare tutta la sua famiglia alla Chiesa, causa l'opposta reazione. La candida sensibilità religiosa di Guiduccio è scossa dall'inganno del prete che elimina tutte le possibilità di estrazione degli altri bambini poveri e degli altri che si erano comprati i biglietti. Dopo questa esperienza, tutti gli insegnamenti che Guiduccio ha ricevuto dal parroco vengono rifiutati, la Madonnina viene rimandata indietro e "d'allora in poi il padre beneficiale Fiorica non vide più Guiduccio." (NA1b:899)

Nel racconto *Il Tabernacolo* Pirandello sviluppa ulteriormente la crisi dell'oggettistica religiosa in un personaggio che subisce una forte delusione spirituale e sceglie di diventare lui stesso un oggetto di venerazione, ma anche di derisione grottesca, in un villaggio siciliano.

[133] La religiosità di molti personaggi pirandelliani è contaminata dalla credenza in fenomeni magici o occulti. Spesso i personaggi delle novelle credono in Dio ma anche a tutto un sistema di miti e superstizioni popolari e folcloriche (ad esempio, le novelle *La Fede*, *Lo Strono e l'Angelo Centuno*) e chi crede negli spiriti (come mostra l'azione di Cichè del *Corvo di Mizzaro*).

La crisi spirituale spinge il personaggio a diventare un'icona rappresentativa di tutto quello in cui stenta ancora a credere, nonostante le sue disavventure. In paese il nuovo partito anticlericale caccia via dal potere la "consorteria clericale" (NA1a:96) e Spatolino, un rispettato muratore, perde tutti gli appalti una volta assegnati a lui siccome è un credente molto devoto alla Chiesa (prima di addormentarsi dice "le consuete orazioni", NA1a:94). Cerca di reagire alla nuova ondata di secolarismo assieme ai pochi "rimasti fedeli alla santa Chiesa" dando vita ad una "Società Cattolica" che gli costa ingenti spese (NA1a:96). Si mette "a promuovere processioni e luminarie e girandole, nella ricorrenza delle feste religiose" (NA1a:96). Ad un tratto, viene convocato dal vecchio notaio e usuraio Ciancarella, conosciuto da tutti come un uomo d'affari spietato, ateo e senza rispetto del prossimo. Il narratore lo descrive come "un rospaccio calzato e vestito", "notoriamente nemico di Dio", uno che "aveva osato finanche d'aizzare i cani contro un santo sacerdote" e che viveva "con la ricchezza accumulata chi sa come e accresciuta da tant'anni d'usura" (NA1a:97-98). Ciancarella commissiona a Spatolino una nicchia per strada in cui vuole metterci una statua di Cristo alla colonna che avrebbe pagato ad opera compiuta.[134] La richiesta sbalordisce il muratore che interrompe il discorso di Ciancarella per persuaderlo a ritirare la decisione, ma questi gli confessa di aver avuto una rivelazione ("In sogno, figliuolo!", NA1a:100) e di volersi convertire. Il loro discorso si fa litigioso e Ciancarella lancia un'accusa di materialismo al clero siciliano: "I preti ti hanno sconcertato il cervello. Vanno predicando, è vero? che io non credo in Dio. Ma sai perché? perché non do loro da mangiare" (NA1a:100). Ancora in preda al dubbio Spatolino si reca a chiedere consigli dal suo confessore, don Lagaipa, un prete affarista ("la mia campagna è diventata proprietà comune", NA1a:101) e autoritario che è più interessato a proteggere la propria roba che gli interessi dei fedeli ("I socialisti, capisci? Mi rubano l'uva ancora acerba", NA1a:101). Lagaipa è un altro personaggio che conferma il sentimento della spiritualità imprenditoriale perché considera la

[134] Anche la campagna agrigentina era popolata di tali nicchie stando alla descrizione del paesaggio nei *Vecchi e i Giovani*: "nella solitudine immobile, guardati dagl'ispidi rami degli alberi gocciolanti, anziché conforto ispiravano un certo sgomento, posti com'eran lì a ricordare la fede a viandanti (per la maggior parte campagnuoli e carrettieri) che troppo spesso, con aperta o nascosta ferocia, dimostravano di non ricordarsene" (TR2:6).

conversione di Ciancarella pur sempre come un 'guadagno' per la Chiesa, nonostante nutra dei dubbi nella sua genuinità ("per noi, sarà sempre bene, che un tal peccatore dia segno di volere in qualche modo riconciliarsi con Dio", NA1a:102) e infatti suggerisce a Spatolino di procedere con il progetto. Ai curiosi che ridono e chiedono a Spatolini chi gli abbia ordinato la nicchia risponde con un linguaggio parsimonioso e gestuale: "cupo, alzando un dito al cielo: - L'*Ecce Homo*" (NA1a:103). Alla fine del lavoro, Spatolino è pronto a consegnare il tabernacolo ma apprende dell'improvvisa morte del notaio e degli eredi che si rifiutano di pagare le spese dell'opera, siccome lo zio non avrebbe mai potuto dare un incarico così contrario alle sue convinzioni laiche. La frustrazione di Spatolino esplode quando sia il ricorso alla giustizia ufficiale sia la giustizia divina rifiutano di intervenire ("scappò via dalla sala del tribunale come levato di cervello"; "il crollo della sua fede nella giustizia divina"; NA1a:105). Questa crisi spirituale porta il personaggio a vestirsi grottescamente da *Ecce Homo* e a dimorare nello stesso tabernacolo da lui costruito.[135] La gente del paese accorre a vederlo ma anche ad insultarlo come un povero Cristo ("Insaccato in quella tonaca", "una corona di spine in capo", "Più di un monello gli tirò qualche buccia"; NA1a:106). C'è chi lo ritiene un impostore e un pazzo ma c'è anche quella gente credulona che comincia sia a venerarlo ("qualche donnicciola, pian piano, comincia a dirlo santo") sia a chiedere la sua intercessione motivata da una falsa spiritualità imprenditoriale intesa come guadagno ("perché preghi per lei e pe' suoi", "qualche altra gli ha [...] chiesto [...] tre numeri da giocare a lotto"; NA1a:107).

Nel racconto *I Fortunati (Tonache di Montelusa)*, Pirandello sviluppa ulteriormente la sua idea sulla spiritualità imprenditoriale quando sottolinea che sono proprio i rappresentanti della Chiesa che si mettono ad esercitare una crudele usura. Il personaggio di Don Arturo Filomariano ritorna a Montelusa da Roma per l'improvvisa morte del padre, un usuraio che

[135] Questo volto viene assunto da altri personaggi pirandelliani che si scontrano e vengono sconfitti da una società crudele proprio mentre perseguono un loro ideale cristologico (cfr. ad esempio la figura dell' "apostolo" Bombolo della *Lega Disciolta*).

però era molto generoso con la Chiesa, la quale non si è fatta scrupolo di accettare il suo denaro. In un'ironica e "commovente processione" (NA1a:119), personaggi di ogni strato sociale siciliano e di ogni fede (incluso l'ateo dottor Niscemi), vengono a fare le condoglianze. Questi personaggi sono tutti apparentemente immersi nel cordoglio del giovane prete, ma la vera motivazione della loro visita è che sono debitori del padre e vorrebbero avere a che fare con Don Arturo piuttosto che con gli altri eredi spietati. Questi ultimi, dopo aver rinfacciato a Don Arturo che altri "preti suoi colleghi [...] avevano preteso dal [padre] moribondo ventimila lire [...] per amministrargli i santi sacramenti" e avevano "fatto apporre i suggelli alla cassaforte e alla scrivania" (NA1:120-121), vanno a riposarsi dalla veglia degli ultimi giorni, lasciando lui a trattare con tutti quei visitatori-debitori. Don Arturo, che "s'era votato a Dio per espiare con la rinunzia ai beni della terra il gran peccato in cui il padre era vissuto e morto" (NA1a:121), dà ai debitori la speranza che egli "con atto da vero cristiano e degno ministro di Dio, avrebbe non solo abbonato tutti gl'interessi a quelli che avrebbero avuto la fortuna di cadere in sua mano, ma fors'anche rimessi e condonati i debiti" (NA1a:125). Invece capita proprio l'opposto, perché don Arturo, incerto, ingenuo e ubbidiente, privo di esperienza di "tutte le cose del mondo" (NA1a:125), ricorre al consiglio di Monsignor Landolina, un amministratore ferreo di un collegio di orfani che dirige come un carcere ed è il più spietato dei montelusani. Landolina inganna senza difficoltà l'anima del giovane prete inesperto con argomenti deturpati da una spiritualità imprenditoriale per allontanarlo da sentimenti di pietà verso i debitori ("Che disgraziati! Gente viziosa, caro, gente viziosa. Vuoi darla a conoscere a me? [...] Piangono, si sa! È così facile piangere... Difficile è non peccare!", NA1a:128). Infatti, il Monsignore convince Don Arturo a cedergli l'amministrazione delle cambiali ("armi diaboliche", NA1a:127), perché adesso esse appartengono alla Chiesa; quindi è doveroso, nell'interesse della Chiesa, praticare il più rigido strozzinaggio nei confronti dei debitori ("Leveremo subito da esse il sigillo del demonio", "le faremo strumento di carità", "debbono servire per i miei poverini", NA1a:128). Così i debitori saranno puniti per i peccati di prodigalità che li hanno spinti a chiedere in prestito il

denaro. Il materialismo dell'imprenditorialità spirituale di Landolina giustifica il ricorso all'usura a servizio della religione: "Sian pur patti d'usura, li santifica adesso la carità" (NA1a:129); "Ti pare che faremmo bene noi, se defraudassimo i poveri di quanto possono pretendere secondo il minimo dei patti stabiliti da tuo padre?" (NA1a:129). Landolina si fa addirittura pagare da certi debitori gli interessi per altre somme mai prese in prestito come capita ai fratelli Morlesi ("le cinquecento lire che non avevano mai avute", NA1a:130). La spiritualità imprenditoriale, materialistica e addirittura criminale di Landolina asserisce che il dolore economico provocato dallo strozzinaggio ha un valore salvifico per l'anima del debitore siccome si sta facendo un'opera di carità ("Piangevano? – Eh! Il dolore vi salva, figliuoli!", NA1:130; "il Signore avrebbe loro tenuto conto un giorno, nel mondo di là.", NA1a:130).

Queste rappresentazioni dell'infelice rapporto di Joyce e Pirandello con la religione nei sentimenti dell'*Irishness* e della sicilianità sono dunque contraddistinte non solo da un atteggiamento profondamente critico verso le scelte politiche dell'istituzione ecclesiastica o dell'integrità morale del suo clero, ma anche da un profondo scetticismo verso l'oggettistica religiosa e verso l'imprenditorialità spirituale. Stabilite le analogie nei temi politici e religiosi in Joyce e in Pirandello, passiamo a discutere dello spazio urbano e dei paesaggi in cui si rappresentano l'*Irishness* e la sicilianità.

2.3. La rappresentazione dello spazio urbano e del paesaggio irlandese e siciliano

Il ruolo fondamentale della città natale di questi scrittori è stato ampiamente trattato dalla critica che ha sottolineato il forte elemento di territorialità negli spazi mentali del loro immaginario. In questa sede mi limiterò a presentare le analogie nella rappresentazione dei paesaggi di Dublino e di Girgenti. Come si è già visto in questa indagine, Dublino e Girgenti sono luoghi emblematici in cui le crisi storiche forniscono agli scrittori sia i più diversi e

assurdi intrighi umani, sia un'infinita varietà di paesaggi che non sono astratti, né naturalistici e neanche tradizionali (cioè non vengono usati come elemento di decorazione o di cornice). Hanno un valore strutturale e rappresentativo, e nascono dall'osservazione della realtà dei luoghi in cui hanno vissuto gli autori e poi si rivestono funzionalmente della visione joyciana o pirandelliana della vita. A differenza delle dilatate rappresentazioni paesistiche presenti nei romanzi tradizionali, nelle novelle dialogiche di Joyce e Pirandello, il paesaggio viene creato con una breve serie di immagini, o di spazi descrittivi, mentre nelle altre loro novelle di carattere narrativo, la rappresentazione del paesaggio può ampliarsi variamente fino a competere con un personaggio assumendo quasi il ruolo di protagonista della vicenda.[136]

Le novelle di *Dubliners* erano inizialmente intese da Joyce come epicleti, cioè manifestazioni intese a tracciare il ritratto di una città e della sua condizione per poi diventare una metafora del mondo e della condizione dell'Uomo.[137] In *Dubliners* Joyce propone la città di Dublino come se fosse un personaggio che prende vita, assumendo degli attributi umani, e tramite la quale va a disporsi simbolicamente la paralisi di una metropoli e di una civiltà.[138] Per esempio, nel racconto *The Dead*, Gabriel Conroy osserva che "the palace of the Four Courts stood out menacingly against the heavy sky" e palesa la metafora dell'atteggiamento negativo che assume la città (D:213). I racconti di *Dubliners* sono basati sul tema della paralisi che è della città fisica e materiale, ma anche di tutti i dublinesi che ci abitano. Joyce

[136] Nella Prefazione del 1925 ai *Sei Personaggi*, Pirandello dichiara che non ha mai descritto un "paesaggio per il solo gusto di descriverlo" e che non ammette "paesaggi che non s'imbevano [...] di un particolar senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale". (SI:1287)

[137] In una lettera del 1904 a Constantine Curran, Joyce scrive "I am writing a series of epicleti [...] to betray the soul of that hemiplegia or paralysis which many consider a city" (Joyce, 1957, p. 55). Nel tentare di spiegare cosa intendesse Joyce con il termine molti critici partono dall'etimo greco *epiklesis* che fa riferimento nelle antiche liturgie cristiane ad un'invocazione allo Spirito Santo durante la trasformazione eucharistica del pane e del vino nel corpo e nel sangue di Cristo (Cfr. Gli appunti di Scholes e Litz in James Joyce, *Dubliners: Text, Criticism and Notes*, a cura di Robert Scholes and A. Walton Litz, New York, Viking Press, 1969, p. 255). Giorgio Melchiori spiega in sintesi che l'epicleto così come inteso da Joyce è da considerarsi un'espansione dell'epifania nelle sue dimensioni spaziali e temporali (Melchiori, 1994, p.81).

[138] Questo intento è illustrato con chiarezza dallo stesso Joyce in due lettere inviate all'editore Grant Richards il 5 maggio e il 23 giugno del 1906 che espongono chiaramente il suo programma ideologico: "My intention was to write a chapter of the moral history of my country and I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the centre of paralysis." (Joyce, 1966a, p. 134). "It is not my fault that the odour of ashpits and old weeds and offal hangs round my stories. I seriously believe that you will retard the course of civilisation in Ireland by preventing the Irish people from having one good look at themselves in my nicely polished looking glass" (Joyce, 1975, pp. 89-90).

rappresenta questo tema attraverso l'invenzione di personaggi intrappolati per il resto delle loro vite dagli stessi ambienti materiali e psicologici, come accade in *Eveline* e *A Little Cloud* racconti che comunicano al lettore un'atmosfera e un'impressione di claustrofobia e stasi. Prendiamo come esempio la rappresentazione di Dublino che Joyce fornisce nei primi due paragrafi del racconto *Araby*, che rivelano un quadro molto eloquente di una Dublino di fine Ottocento:

> North Richmond Street, being blind, was a quiet street except at the hour when the Christian Brothers' School set the boys free. An uninhabited house of two storeys stood at the blind end, detached from its neighbours in a square ground. The other houses of the street, conscious of decent lives within them, gazed at one another with brown imperturbable faces.
>
> The former tenant of our house, a priest, had died in the back drawing-room. Air, musty from having been long enclosed, hung in all the rooms, and the waste room behind the kitchen was littered with old useless papers. Among these I found a few paper-covered books, the pages of which were curled and damp: *The Abbot*, by Walter Scott, *The Devout Communicant* and *The Memoirs of Vidocq*. I liked the last best because its leaves were yellow. The wild garden behind the house contained a central apple-tree and a few straggling bushes under one of which I found the late tenant's rusty bicycle-pump. He had been a very charitable priest; in his will he had left all his money to institutions and the furniture of his house to his sister. (D:29)

In questo paragrafo Joyce assegna alle strade e alle case di Dublino degli attributi umani per dare l'impressione che gli stessi edifici, le strade e gli oggetti di Dublino sono paralizzati e paralizzanti. Via *North Richmond*, essendo un vicolo cieco, è descritta come "blind", alludendo al fatto che potrebbe essere metaforicamente cieca, imperfetta e relegata al buio. La casa in cui è ambientato l'inizio del racconto è descritta come "uninhabited" e "detached", preannunciando la solitudine in cui si troverà il ragazzo alla fine della storia. Le altre case circostanti vengono descritte come "conscious of decent lives within them" e come esseri che si osservano a vicenda "with brown imperturbable faces". Sembra proprio che le case della città di Dublino prendano vita e, in maniera simile ai suoi abitanti, siano prive di passioni, emozioni, speranze o effusioni sentimentali. Queste percezioni negative di Dublino sono confermate dall'altro narratore di *A Painful Case*, il quale descrive il paesaggio che osserva il celibe Sig. Duffy in due occasioni diverse con le frasi: "the cheerless evening landscape" (D:115), "The river lay quiet" (D:115) e "the grey gleaming river" (D:117). Nel secondo paragrafo di *Araby* Joyce rafforza le immagini di stagnazione e decadenza della città; i termini

"died", "musty", "enclosed", "hung", "waste", "littered", "old", "useless", "curled and damp", "straggling" e "rusty" contribuiscono a rafforzare l'idea che i dublinesi siano impediti dal progesso positivo e sono chiuse nell'esistenza lugubre a cui sono incatenati. Il narratore-ragazzo di *Araby* è già vittima di questo processo di stasi della vita perché è circondato dalle memorie e dagli effetti personali di un prete defunto (si menzionano i suoi libri dalle pagine ingiallite e umide: "curled and damp", "its leaves were yellow"). Le immagini descritte in questo paragrafo sono particolarmente significative perché contrastano con i sogni e con le speranze di un amore esotico del ragazzo, e preannunciano il disincantamento di quei sogni del ragazzo quando nella conclusione capisce che il mondo esotico che sembrava emanare dal negozio Araby era superficiale. Queste immagini desolanti si aggiungono ad altre nelle stesso racconto e consolidano il tema della paralisi e della decadenza che avrebbe il personaggio. Il ragazzo-narratore infatti descrive le abitazioni così: "the houses had grown sombre" (D:30), "ruinous houses" (D:34); parla anche dell'ostilità causata del freddo: "The cold air stung us" (D:30), e percepisce persino un senso di inettitudine nelle luci fiacche per le strade ("the lamps of the street lifted their feeble lanterns", D:30) e nel silenzio delle vie ("the silent street", D:30). *Araby* presenta anche la sporcizia e l'oscurità come immagini portanti della città, come accade per esempio nelle descrizioni delle "dark muddy lanes", "dark dripping gardens" (D:30). L'elemento della sporcizia viene riproposto sia nel racconto *An Encounter*, dove due ragazzi che marinano la scuola passeggiano "through the squalid streets" (D:24), sia dal personaggio del racconto *A Little Cloud*, Ignatius Gallaher, che dopo una lunga permanenza londinese dice "I feel a ton better since I landed again in dear dirty Dublin" (D:75). Persino nelle riflessioni di Gabriel[139] si creano delle immagini tutt'altro che nitide di Dublino: "A dull, yellow light brooded over the houses and the river", "the murky air" (D:213). Dublino, così come viene presentata in *Araby*, emana sgradevoli odori: "odours arose from the ashpits", "the dark odorous stables" (D:30), ed è avvolta anche da una

[139] Bisogna specificare che queste riflessioni di Gabriel non ci arrivano da uno *stream of consciousness* (come sopra nell'altra mia citazione da *The Dead*). Potrebbe forse trattarsi di una narrazione in stile indiretto libero se si ritiene che le descrizioni corrispondono con le percezioni di Gabriel, ma potrebbe anche essere semplicemente il narratore che si esprime in terza persona.

cacofonia di suoni striduli, che indicano il materialismo, la decadenza e i vizi della città: "We walked through the flaring streets, jostled by drunken men and bargaining women, amid the curses of labourers, the shrill litanies of shop-boys who stood on guard by the barrels of pigs' cheeks, the nasal chanting of street-singers, who sang a come-all-you about O'Donovan Rossa, or a ballad about the troubles in our native land" (D:31). Questo piccolo riferimento politico al patriota irlandese O'Donovan Rossa[140] è significativo perché allude alla decadenza dei valori nazionalistici in questi ambienti squallidi della città.

Nel *Portrait,* Dublino è la cruda realtà che il giovane Stephen incontra nel secondo capitolo, dopo il trasloco della famiglia Dedalus dalla campagna di Blackrock, a causa delle difficoltà finanziarie con cui il padre rovina la famiglia. Nonostante che Simon Dedalus cerchi di rassicurare Stephen prima del trasloco in città ("We're not dead yet, sonny", P:66), il paesaggio decadente della città offre "a new and complex sensation" (P:66). Nella mente di Stephen, Dublino è un segno tangibile della sua "change of fortune which was reshaping the world about him into a vision of squalor and insincerity." (P:67) Come i personaggi di *Dubliners*, Stephen scopre gradualmente nelle sue esplorazioni la sporcizia della città (come quando vede l'acqua nel porto: "corks that lay bobbing on the surface of the water in a thick yellow scum", P:66) che constrasta con l'evoluzione interiore dell'artista. Le immagini di Dublino sono quasi sempre negative e alienanti e per fuggire da esse si rifugia mentalmente nei luoghi e nei personaggi letterari, come fa appunto quando immagina Marsiglia e il personaggio di Mercedes del *Conte di Monte Cristo*, che lo predispone involontariamente alla futura scelta dell'esilio come fuga dall'oppressione della città: "The vastness and strangeness of the life suggested to him by the bales of merchandise stocked along the walls or swung aloft out of the holds of steamers wakened again in him the unrest which had sent him wandering in the evening from garden to garden in search of Mercedes" (P:66). L'effetto

[140] Jeremiah O'Donovan, 1831-1915, meglio conosciuto con il soprannome "Dynamite Rossa", era un eroe del nazionalismo irlandese e condottiero del Sinn Fein. Era noto per i suoi tentativi violenti di acquisire l'indipendenza dell'Irlanda nel secondo Ottocento (Cfr. Joyce, 1996, p. 462).

negativo della città su Stephen viene a volte anche catalizzato dagli elementi religiosi, come accade nel ritiro spirituale con Padre Arnall con le prediche sui temi della morte, del giudizio e dell'inferno nel terzo capitolo. Dopo il primo giorno del ritiro, che era dominato dal sermone pieno di immagini infernali, l'anima di Stephen è descritta nel suo ritorno verso casa come "still disquieted and cast down by the dull phenomenon of Dublin." (P:78)[141] La presenza dell'edificio di un'istituzione che ombreggia su una città che è esistenzialmente paralizzante per lo scrittore, richiama l'attenzione alla medesima situazione della sala curiale della Girgenti di Pirandello nei *Vecchi e i Giovani* e anche dell'effetto del castello sulla città di Praga in *Das Schloss* di Franz Kafka. Anche per Stephen, Dublino emana i suoi sgradevoli odori funerei, specie dopo la pioggia sugli alberi e sulla terra di Stephen's Green ("the rain-sodden earth gave forth its mortal odour, a faint incense rising upward through the mould from many hearts", P:184). Stephen pensa alla grande città vantata dai suoi predecessori, ma che emana odori che hanno una forte connotazione di morte ("The soul of the gallant venal city which his elders had told him of had shrunk with time to a faint mortal odour rising from the earth", P:184)

Nonostante che Dublino possa vantarsi l'illustre *Trinity College*, l'ateneo per Stephen è soltanto "The grey block", il quale è metaforicamente "set heavily in the city's ignorance like a dull stone set in a cumbrous ring" (P:180). Neanche i monumenti di Dublino si salvano da questa critica: una statua dedicata a Thomas Moore (1779-1852), il poeta nazionale dell'Irlanda, è descritta da Stephen come "the droll statue of the national poet of Ireland" (P:180). La descrizione di questa statua testimonia l'infelice rapporto di Stephen con la letteratura irlandese tramite l'uso di un linguaggio marcatamente negativo nella descrizione della statua ("sloth of the body and of the soul crept over it like unseen vermin, over the

[141] Melchiori, nel citare una recensione del 1917 sul *Portrait* in cui Diego Angeli aveva parlato di "un romanzo di gesuiti", arriva a scrivere dell' "atmosfera stagnante di una Dublino appunto gesuitica". Cfr. Melchiori, 1994, p. 95.

shuffling feet and up the folds of the cloak and around the servile head", "it seemed humbly conscious of its indignity", P:180).

È inevitabile che Dublino diventi un'immagine mentale negativa per Stephen, specialmente verso la fine del romanzo, quando immagina che le lettere che compongono la parola 'Dublin' si strattonino a vicenda: "The letters of the name of Dublin lay heavily upon his mind, pushing one another surlily hither and thither with slow boorish insistence" (P:111). Dublino non ha soltanto un paesaggio negativo nei porti e nella periferia; anche nel centro degli ambienti colti si rivela una realtà culturale e letteraria artisticamente claustrofobica. Per esempio, alla fine del romanzo, dopo aver visto dalla biblioteca gli uccelli in volo – premonizione all'esilio imminente – Stephen si ricorda degli studenti universitari che avevano fischiato il dramma politicamente e religiosamente emancipante di Yeats, *The Countess Cathleen*, che consideravano "A libel on Ireland!" (P:226), durante la sua rappresentazione all'*Abbey Theatre* di Dublino. Stephen si distacca con disgusto dall'ipocrisia della giovane generazione dei dublinesi colti: "He was alone at the side of the balcony, looking out of jaded eyes at the culture of Dublin in the stalls and at the tawdry scene-cloths and human dolls framed by the garish lamps of the stage" (P:226). Verso la fine del romanzo, Dublino diventa "the city which has turned from dreams to dreamless sleep as a weary lover whom no caresses move" (P:251).

Nella sicilianità di Pirandello, Girgenti gioca il ruolo di prototipico paese del sud e di cardine inceppato del mondo di fine Ottocento, intrappolato nell'immobolità sociale, e toccato solo marginalmente dalla storia. L'isolamento storico-risorgimentale di Girgenti è anche peggio di quello delle altre città siciliane; infatti Garibaldi sbarcò a Marsala senza neppure sfiorare la provincia di Girgenti, emarginandola dalla storica vicenda; neanche le prime elezioni e, più tardi, l'accesa rivolta dei Fasci produssero lo stesso entusiasmo che si ebbe in

altre zone della Sicilia.[142] Nell'*incipit* dei *Vecchi e i Giovani* Pirandello rappresenta emblematicamente la campagna agrigentina colpita da una pioggia torrenziale e da un vento gelido, attraverso cui deve passare il personaggio di Placido Sciaralla[143]. È una descrizione fisica delle terre vicine ad Agrigento che allude alla loro desolazione morale e sociale:

> La pioggia, caduta a diluvio durante la notte, aveva reso impraticabile quel lungo stradone di campagna, tutto a volte e risvolte, quasi in cerca di men faticose erte e di pendíi meno ripidi. Il guasto dell'intemperie appariva tanto più triste, in quanto, qua e là, già era evidente il disprezzo e quasi il dispetto della cura di chi aveva tracciato e costruito la via per facilitare il cammino tra le asperità di quei luoghi con gomiti e giravolte e opere or di sostegno or di riparo: i sostegni eran crollati, i ripari abbattuti, per dar passo a dirupate scorciatoje. Pioviginava ancora a scosse nell'alba livida tra il vento che spirava gelido a raffiche da ponente; e a ogni raffica, su quel lembo di paese emergente or ora, appena, cruccioso, dalle fosche ombre umide della notte tempestosa, pareva scorresse un brivido, dalla città, alta e velata sul colle, alle vallate, ai poggi, ai piani irti ancora di stoppie annerite, fino al mare laggiú, torbido e rabbuffato. Pioggia e vento parevano un'ostinata crudeltà del cielo sopra la desolazione di quelle piagge estreme della Sicilia, su le quali Girgenti, nei resti miserevoli della sua antichissima vita raccolti lassú, si levava silenziosa e attonita superstite nel vuoto di un tempo senza vicende, nell'abbandono d'una miseria senza riparo. Le alte spalliere di fichidindia, ispide, carnute e stravolte, o le siepi di rovi secchi e di agavi, le muricce qua e là screpolate erano di tratto in tratto interrotte da qualche pilastro cadente che reggeva un cancello scontorto e arrugginito o da rozzi e squallidi tabernacoli, i quali, nella solitudine immobile, guardati dagl'ispidi rami degli alberi gocciolanti, anziché conforto ispiravano un certo sgomento, posti com'eran lì a ricordare la fede a viandanti (per la maggior parte campagnuoli e carrettieri) che troppo spesso, con aperta o nascosta ferocia, dimostravano di non ricordarsene. Qualche triste uccelletto sperduto veniva, col timido volo delle penne bagnate, a posarsi su essi; spiava, e non ardiva mettere neppure un lamento in mezzo a tanto squallore. (TR2:5-6)

Pirandello apre il romanzo con un'accumulazione di elementi negativi del paesaggio che è rovinato dalle intemperie e dall'inerzia dei siciliani che già alludono ad un universo di dolore: la pioggia è "caduta a diluvio", lo stradone è "impraticabile", l'alba è "livida", i sentieri per la campagna sono diventate "dirupate scorciatoje", il mare è "torbido e rabbuffato", i fichidindia sono "ispide, carnute e stravolte", le siepi sono composte di "rovi secchi", i rami degli alberi sono "ispidi", i sostegni sono "crollati", i ripari sono "abbattuti", i tabernacoli "rozzi e squallidi [...] ispiravano un certo sgomento", i muri sono "screpolati", un pilastro è "cadente", un cancello è "scontorto e arrugginito". Anche la natura è partecipe in questa desolazione: il vento e la pioggia "parevano un'ostinata crudeltà del cielo" e il "triste uccelletto sperduto" non osava "mettere neppure un lamento in mezzo a tanto squallore". Tale rappresentazione della campagna girgentina mi serve anche come preambolo per introdurre l'idea dell'inerzia

[142] Lauretta, 1980, p. 32.
[143] Per la mia analisi testuale del brano mi sono ispirato a quella condotta dalla studiosa Anna Mauceri nel suo saggio "La scrittura". Cfr. Anna Mauceri, "La scrittura", in AA.VV., *I Vecchi e i Giovani: storia, romanzo, film*, a cura di Enzo Lauretta, Agrigento, Edizioni CNSP, 2006, pp. 99-116.

degli abitanti agrigentini ("era evidente il disprezzo e quasi il dispetto della cura di chi aveva tracciato e costruito la via", "nell'abbandono d'una miseria senza riparo"). La zona urbana dell'antica città greca di Girgenti è descritta dai termini "cruccioso", "silenziosa e attonita superstite nel vuoto di un tempo senza vicende" e "resti miserevoli". Tale raffigurazione del paesaggio ha un valore strutturale e rappresentativo nella narrativa pirandelliana: infatti tutti gli elementi del paesaggio, desolato e scosso dalle intemperie, sembrano condurre alla visione di una Girgenti, desolata anch'essa, ma a causa della negatività della sua condizione sociale e politica, priva di speranza. Questa descrizione paesaggistica e ambientale, non ha solamente un ritmo piuttosto lento ma anche una lingua molto poetica. È interessante notare che i verbi all'imperfetto che usa Pirandello in questo brano non indicano che un evento è passato o durativo, ma introducono un tempo narrativo, attraverso il quale la voce narrante mostra quel dato paesaggio e si sofferma sui dettagli. Questo si vede nell'uso dei verbi di percezione visiva come "appariva" e "pareva" che sono usati ripetutamente. Tale struttura verbale rallenta la narrazione insieme alle scelte di tipo sintattico che sollevano il tono, lo ritmano e lo accostano al linguaggio della poesia. Per esempio, si veda il fenomeno di preposizione dell'aggettivo rispetto al sostantivo, tipico della tradizione poetica ("dirupate scorciatoje", "un'ostinata crudeltà", "antichissima vita"), e anche la sequenza aggettivo-nome-aggettivo ("fosche ombre umide") e l'altra aggettivo-aggettivo-sostantivo ("silenziosa e attonita superstite"). L'influenza della poesia è evidente anche nelle particolari figure di ripetizione come i parallelismi ("opere or di sostegno or di riparo: i sostegni eran crollati, i ripari abbattuti", "nel vuoto di un tempo senza vicende, nell'abbandono d'una miseria senza riparo") e il chiasmo posto in apertura ("in cerca di men faticose erte e di pendíi meno ripidi").

I Vecchi e i Giovani è popolato da personaggi che si rispecchiano nel paesaggio desolante dell'agrigentino. A questo senso di desolazione e di sgomento i personaggi reagiscono ritirandosi sempre più nelle loro fantasticherie o abbandonandosi completamente

al fascino della natura che diventa un rifugio, come accade per esempio a Dianella che è immersa in un'intimità arcana con la terra ("non sentí piú di vivere per sé; visse per un istante quasi incosciente, con la terra, come se l'anima le si fosse diffusa e confusa in tutte le cose della campagna", TR2:138). Don Cosmo Laurentano, fratello minore del principe Ippolito, all'ora del crepuscolo nella sua tenuta di Valsania, contempla i mandorli e gli olivi su cui alita "la prima frescura d'ombra, dolce, lieve e malinconica, della sera", e il suo sentimento della precarietà della vita si trasmette "lieve e vago nel mistero impenetrabile di tutte le cose" (TR2:58). Don Cosmo vive in maniera semplice e povera; lontano dal mondo, chiuso nelle sue riflessioni filosofiche, si rispecchia negli alberi davanti alla sua villa che gli paiono "assorti anch'essi in un sogno senza fine", e "nel fruscio lungo e lieve di quelle fronde" egli sente "come da un'infinita lontananza, la vanità di tutto e il tedio angoscioso della vita" (TR2:42). Anche il principe Ippolito si rispecchia nel paesaggio che lo circonda. Dopo l'unificazione del regno d'Italia egli si è chiuso nella sua splendida villa di Colimbetra, rifiutando il presente e vivendo nel culto delle memorie, quelle recenti del governo borbonico, e quelle lontane dell'antica Grecia. Fissa spesso lo sguardo sulle rovine della Valle dei Templi con "una pena indefinita per quei superstiti d'un altro mondo e d'un'altra vita" (TR2:119). I templi sembrano animarsi – come gli artigli della città di Praga che Kafka immaginava che lo attanagliassero – e non diventano solamente "superstiti" ma addirittura "spettri" nel paesaggio (TR2:120), e offrono al personaggio momenti di estrema desolazione e commozione. Il paesaggio con i suoi templi, i suoni del crepuscolo e il cielo stellato, dà vita all'epifania negativa del personaggio: "si sentì stringere improvvisamente la gola da un nodo di pianto. Guardò le stelle che già sfavillavano nel cielo, e gli parve che al loro lucido tremolío rispondesse dalle campagne deserte il tremulo canto sonoro dei grilli" (TR2:120). Questo personaggio s'impegna in studi e scavi archeologici molto approfonditi sul mondo perso di *Akragas* ("studio appassionato e non mai interrotto delle antichità akragantine", TR2:94), che lo isolano ulteriormente dal clamore dei Fasci Siciliani. La sua residenza fortificata, presieduta da una trentina di guardie del corpo, è anche il sito di un museo privato

di antichità della *Magna Grecia*, dove lui stesso ha collezionato "statue, sarcofaghi, vasi, iscrizioni, scavati a Colimbètra" (TR2:94). Gli studi che ha pubblicato sotto il titolo di *Memorie d'Akragas*, non hanno nessun significato per il presente, né per le condizioni di povertà e di sfruttamento dei contadini e dei solfatari, e neanche per la rivoluzione dei Fasci. Tutta l'eredità storica di Akragas si muta in un idealismo alienante che distrae il protagonista politico che dovrebbe essere Don Ippolito, e getta una specie di incantesimo morale sulla povera gente costretta a comportarsi secondo una predeterminata storia negativa ("il marchio degli Arabi era rimasto indelebile negli animi e nei costumi della gente" (TR2:163). Tuttavia, pur rifugiandosi nel passato, nelle memorie e nelle fantasie, il principe non riesce ad escludere completamente il tormentoso presente e il timore della morte. Quando guarda la Valle dei Templi da lontano osservando una "folta teoria d'antichi chiomati olivi" (TR2:120) che vanno dal poggio di Tamburello al tempio di Hera, si identifica con un olivo in particolare: "innanzi a tutti, curvo sul tronco ginocchiuto" che "forse pregava pace per quei clivi abbandonati, pace da quei Tempii, spettri di un altro mondo e di ben altra vita" (TR2:120). La desolazione del paesaggio con le sue illustri rovine e l'olivo inginocchiato a pregar per la pace riflettono, sia la coscienza che il principe ha di essere il superstite di un passato per lui glorioso, sia il senso di angoscia e di morte che lo affligge e che lo spinge ad affrontare un matrimonio assurdo e a scontrarsi con una realtà avvilente.

Pirandello viene profondamente ispirato anche dai paesaggi legati al commercio dello zolfo, come ad esempio la sua famosa e spesso citata rappresentazione del paesaggio portuale di Porto Empedocle nei *Vecchi e i Giovani* in cui presenta un'altra immagine negativa di arrettratezza, violenza, risentimento e sfruttamento dei siciliani. Pirandello rappresenta Porto Empedocle come una realtà parassitaria: il porto era cresciuto "a spese della vecchia Girgenti" (TR2:29), e le sue case sono "addossate, fitte, oppresse, quasi l'una sull'altra" (TR2:29). La spiaggia è piena dello zolfo ammassato alla rinfusa sulla spiaggia ("I depositi di zolfo s'accatastano", TR2:29) dove i lavoratori caricano lo zolfo (descritti negativamente come

"uomini scalzi", impegnati in un "Lavoro da schiavi", "Schiacciati sotto il carico", "Uomini? Bestie!", TR2:29-30). La scogliera del porto è "sempre in riparazione" e le fogne sono "ancora scoperte" (TR2:30). Il caos di Porto Empedocle viene rappresentato anche da un'accumulazione di suoni: il frastuono dei carri ("uno stridor continuo"), i passi dei lavoratori ("ciattío di piedi nudi sul bagnato"), le grida dei lavoratori che litigano ("sbaccaneggiar di liti"), "le bestemmie e i richiami" e "lo strepito e i fischi d'un treno che attraversa la spiaggia" (TR2:29).

L'immagine dello zolfo a Porto Empedocle, dove "Pajono tutti pazzi [...] imbestiati nella guerra del guadagno, bassa e feroce" (TR2:30), richiama anche il paesaggio lunare della campagna di Girgenti nella novella *Ciàula scopre la Luna*, la quale assume dei connotati profondamente umoristici.[144] Il paesaggio di questa novella è tragico come se fosse un personaggio vivente e vuole comunicare il suo significato negativo nell'universo pirandelliano. Per esempio, Pirandello paragona il "corpo sfiancato" dei minatori al paesaggio siciliano deformato dalle miniere ("Nelle dure facce [...], nel corpo sfiancato [...], nelle vesti strappate, avevano il livido squallore di quelle terre senza un filo d'erba, sforacchiate dalle zolfare, come tanti enormi formicaj", NA2a:457). Pirandello presenta simultaneamente il personaggio e il paesaggio, l'uno con l'aiuto dell'altro, e attraverso l'umorismo amaro offre più di un aspetto da considerare. Per esempio, il paesaggio siciliano nell'oscurità notturna è anche un'estensione dell'oscurità interiore che posseggono i carusi pirandelliani.

La servitù a cui giace il caruso Ciàula non solo lo aliena dalla comunità, ma anche dall'ambiente naturale. Infatti, Ciàula si ritrova nel paesaggio oscuro del sottosuolo ("tenebra fangosa delle profonde caverne", NA2a:460), nel buio innaturale delle miniere, e ci vive come

[144] Per la mia analisi testuale del brano mi sono ispirato a quella condotta da Franco Zangrilli nel saggio *L'arte novellistica di Pirandello*. Cfr. Franco Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, Ravenna, Longo Editore, 1983, pp. 198-212.

un animale sotterraneo, anche se il narratore ci dice che il buio della miniera non lo intimorisce ("sapeva sempre dov'era", "ci stava cieco e sicuro come dentro il suo alvo materno", NA2a:460). Ciàula ha invece molta paura del buio esterno della notte, perché una volta uscito a notte fonda dalla miniera non può vedere quel che lo circonda e si perde in un senso di smarrimento e timore. Prima della sua metamorfosi lunare, il paesaggio notturno è un antagonista minaccioso per Ciàula: "S'era messo a tremare", "sperduto", "un brivido per ogni vago alito", "nel silenzio arcano" "la sterminata vacuità" (NA2a:461). Però dopo aver lavorato fino a notte fonda, Ciàula esce dalla miniera e con grande stupore si accorge di essere circondato dal chiarore della luna. Ciàula sapeva dell'esistenza della luna, ma non si era mai soffermato ad osservarla e solo ora, sbucando dal ventre della terra, la scopre veramente. Pieno di ammirazione per la sua bellezza, resta a guardare la luna davanti alla miniera e scoppia in un grande pianto liberatorio, perché adesso sa che non è un animale come tutti credevano: capisce che l'ammirazione per la bellezza della natura e la capacità di commuoversi sono qualità appartenenti solo agli uomini.

In questo racconto, Pirandello fa nascere dal paesaggio notturno l'effetto lunare luminoso passando dalle immagini dell'oscurità ("mani nere", "di notte", "dal ventre della terra", NA2a:463) – che riflettono l'assenza dell'epifania di Ciàula – fino a quelle immagini epifaniche della luce lunare ("chiarità d'argento", "placida", "fresco luminoso oceano di silenzio", "dolcezza", "ampio velo di luce", "valli che rischiarava", NA2a:463-4). L'apparizione della luna coincide con l'epifania di Ciàula: "si mise a piangere, senza saperlo, senza volerlo, dal gran conforto, dalla grande dolcezza che sentiva, nell'averla scoperta", "per lei non aveva più paura, né si sentiva più stanco, nella notte ora piena del suo stupore" (NA2a:464). Spesso il paesaggio pirandelliano offre al personaggio momenti di rara felicità e gli fa dimenticare la sua alienazione, dandogli l'illusione d'essere fuori dello spazio e del tempo.

Lo spazio in cui si inseriscono le rappresentazioni di Joyce e di Pirandello non è solo squallido, paralizzante ed alienante. Dublino e Girgenti diventano personaggi che competono per l'attenzione del lettore e hanno una funzione strutturale nel racconto, una funzione che verrà discussa nel capitolo 4 dedicato all'epifania. In questa sezione ho cercato di mostrare i modi analoghi in cui Joyce e Pirandello hanno rappresentato lo spazio urbano e il paesaggio irlandese e siciliano rispettivamente come elemento fondamentale che spinge il personaggio alienato ad autoesiliarsi.

2.4. La chiamata all'esilio

Se *l'Irishness* e la sicilianità non offrono *in situ* soluzioni gratificanti ai personaggi di Joyce e di Pirandello, l'unica soluzione è quella di rispondere alla chiamata di un esilio autoimposto, di trasferirsi altrove e di scriverci sopra con ironia. Il distacco fisico dal luogo natio diventa centrale al processo creativo: con l'alienazione dall'Irlanda e dalla Sicilia i due autori si sentono obbigati dalla distanza ad approfondire il loro senso di *Irishness* e di sicilianità tramite la letteratura. Joyce e Pirandello lasciano alle spalle le loro isole per rifletterci sopra, e susseguentemente per attuare la catarsi permeandone le loro opere. Solamente dopo esserne allontanati tramite l'esilio, Joyce e Pirandello possono affrontare l'*Irishness* e la sicilianità nella scrittura. Lo spazio isolante creato dall'esilio è permanente e non viene mai attraversato, nel senso che non c'è per loro una via di ritorno dall'esilio; infatti, a parte qualche breve viaggio sporadico, Joyce e Pirandello non sono ritornati a vivere nei luoghi natii. Questi scrittori non avrebbero scritto dell'Irlanda o della Sicilia senza l'esperienza dell'esilio che li ha aiutati a "capire il gioco" delle realtà irlandesi e siciliane. Pirandello si esprime attraverso le idee di Don Cosmo, mentre Joyce scrive che Stephen classifica il gioco dell'esilio addirittura come un'arma – anzi una delle armi con cui verificare le condizioni del proprio paese: "I can, using for my defence the only arms I allow myself to use - silence, exile, and cunning" (P:247). Rimanendo in Irlanda e in Sicilia, senza la visione

di un'Europa cosmopolita, Pirandello e Joyce non avrebbero potuto scrivere le loro opere con la creatività e l'intensità che le caratterizzano. Paradossalmente, la distanza geografica e l'espressione letteraria diventano l'unico modo di raggiungere un compromesso accettabile per i due scrittori e per i loro personaggi, i quali permette a loro di stabilire una certa intimità con le culture claustrofobiche di un'Irlanda celtica e di una Sicilia greca.

Nel *Portrait* Stephen Dedalus è un artista che sacrifica tutto per l'autonomia della sua arte, proprio come aveva fatto Parnell che sacrificò la vita per la causa della nazione.[145] Durante l'esilio, l'arte letteraria soppianta l'ingombrante coscienza religiosa o ideologica che altrimenti paralizzerebbe la volontà dell'artista di vivere e di creare ("When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight", P:203). Stephen spiega molto chiaramente che la sua rottura con l'Irlanda è dovuta al desiderio di allontanarsi dal suo provincialismo ("You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets"; P:203), e l'unico modo per l'artista di non essere una vittima della propria *Irishness* è quello di rifugiarsi nell'autoesilio e nell'autoironia. Stephen sceglie l'esilio dal suo paese natio perché non riesce ad accettare le autorità che tengono gli irlandesi sotto il loro giogo. Infatti, lo sviluppo intellettuale di Stephen avviene attraverso una serie di conflitti con le autorità familiari, educative, letterarie, ecclesiastiche e politiche in Irlanda ed è in seguito a questi conflitti che fugge da Dublino.

Il senso di incompatibilità con la tradizione e il distacco interiore di Stephen dai suoi pari inizia precocemente a causa delle varie esperienze di bullismo nella sua infanzia, come quando si ammala a causa dallo spintone del compagno Wells che lo fa cadere nel fossato a scuola. Wells ha anche ferito la psiche infantile di Stephen quando gli ha chiesto se bacia sua madre prima di coricarsi ("What was the right answer to the question? He had given two and still Wells laughed", P:14). Stephen si accorge che nonostante le risposte una affermativa e

[145] Manganiello, 1980, p. 39.

l'altra negativa, il suo amico lo schernisce lo stesso davanti ai suoi compagni. Ho già menzionato il famoso pranzo di Natale in casa Dedalus, quando Stephen si aspettava di celebrare l'occasione con i propri cari in un ambiente sereno e affettuoso dopo l'atmosfera rigida della scuola, ma che sfocia in un brusco litigio politico pieno di rimpianti e disprezzo tra adulti che agli occhi del piccolo Stephen dovevano essere patrioti dell'Irlanda. Quando Stephen ritorna a scuola, dopo la sfortunata rottura dei suoi occhiali, soffre ulteriormente dell'ingiustizia violenta del maestro di disciplina dei gesuiti, il padre Dolan, che lo punisce per averli rotti ("It was wrong; it was unfair and cruel; and, as he sat in the refectory, he suffered time after time in memory the same humiliation"; P:53). Stephen pensa che i preti debbano essere persone gentili dotati di integrità morale, ma loro deludono le sue aspettative utopiche perché gli si rivelano crudeli e iracondi ("The prefect of studies was a priest but that was cruel and unfair", P:52). Più tardi scopre da suo padre che la sua protesta eroica, eseguita davanti al Rettore contro le ingiustizie sofferte per mano di padre Dolan, era diventata oggetto di scherno tra i padri gesuiti, che erano le figure che rappresentavano l'autorità responsabile della disciplina e della giustizia nella vita del giovane Stephen ("*I told them all at dinner about it and Father Dolan and I and all of us we had a hearty laugh together over it. Ha! Ha! Ha!*"; P:72). Il disincantamento del giovane Stephen con le figure autorevoli dei gesuiti nel collegio è accompagnato da un'altrettanto seria delusione nei confronti della figura di suo padre.[146] La visita a Cork rivela che il Sig. Dedalus aveva la mania di vantarsi inutilmente ("I mixed with fine decent fellows", P:91; "wearied and dejected by his father's voice", P:92), di ubriacarsi ("his father's drinkingbout of the night before", P:93), di ingraziarsi gli amici per riceverne i complimenti ("the compliments and encouraging words of his father's friends", P:93-4), tutto questo avveniva mentre la sua situazione finanziaria andava in rovina e le case in affitto che cambiavano frequentemente peggioravano nel loro squallore. Inoltre, il tentativo fanciullesco di Stephen di ridurre lo squallore familiare con i soldi vinti nella

[146] Stephen descrive suo padre anche come: "A medical student, an oarsman, a tenor, an amateur actor, a shouting politician, a small landlord, a small investor, a drinker, a good fellow, a story-teller, somebody's secretary, something in a distillery, a tax-gatherer, a bankrupt and at present a praiser of his own past" (P:241).

competizione del tema si rivela assurdo e totalmente inadeguato ("The commonwealth fell, the loan bank closed its coffers and its books on a sensible loss, the rules of life which he had drawn about himself fell into desuetude", P:98). L'altro tentativo, dopo la sua confessione, di modellarsi sull'immagine della perfezione cristiana, così come veniva insegnata dalla Chiesa, lo porta a rigidi tentativi di ascesi e autodisciplina che gli soffocano i suoi impulsi verso la vita e l'estetica ("His daily life was laid out in devotional areas", P:147). Quando il direttore delle vocazioni dei gesuiti gli suggerisce di considerare la vocazione al sacerdozio ("What an awful power, Stephen!", P:158), l'istinto di Stephen gli dice che non potrebbe mai servire un sistema ordinato come quello della Chiesa ("His destiny was to be elusive of social or religious orders", P:162). Il lettore percepisce che la sensibilità poetica di Stephen verso il paesaggio che attraversa dopo l'incontro con il direttore delle vocazioni non farà mai di lui un futuro prete, bensì un artista ("To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life!", P:172). Nei capitoli del romanzo si vede che Stephen ha tentato varie forme di fuga dalle realtà di Dublino, sia nel confessionale sia nei bordelli, ma la voce predominante nella mente di Stephen è quella che lo chiama alla fuga, in stretta associazione con il suo predecessore mitico Dedalo, il quale tenta la fuga dal labirinto tramite il volo ("He would create proudly out of the freedom and power of his soul, as the great artificer whose name he bore, a living thing, new and soaring and beautiful, impalpable, imperishable." (P:170). L'epifania della ragazza che gli suscita "in an outburst of profane joy" la frase "Heavenly God!" scaccia tutti i suoi dubbi (P:171).

Stephen si lascia dietro lo squallore familiare e le grida folli che ha sentito venire dal convento delle monache ("his soul was loosed of her miseries", P:176) e inizia il suo progresso simbolico all'università dove scopre un mondo pieno di riflessioni filosofiche. Purtroppo, anche questa nuova realtà si rivela deludente per Stephen perché scopre che i professori universitari sono privi di immaginazione e hanno orizzonti limitati ("the monkish learning", P:180), e si accorge che l'entusiasmo degli studenti viene smosso soltanto da cause

che Stephen rifiuta di condividere. L'idealismo che spinge molti studenti ad appoggiare l'iniziativa di pace dello Zar lo disgusta come qualcosa di sentimentale e falso (indicando una foto dello Zar, Stephen dice: "He has the face of a besotted Christ", P:194). Stephen si sente incapace di aggregarsi a comitive, proteste e società dedicate ad una qualsiasi causa. L'entusiasmo di certi suoi amici come Davin ("one of the tame geese", P:181) per la causa del movimento nazionalista irlandese, per la rinascita della cultura celtica locale ("the young peasant worshipped the sorrowful legend of Ireland", P:181) e il loro antagonismo verso l'Inghilterra ("Whatsoever of thought or of feeling came to him from England or by way of English culture his mind stood armed against", P:181) minacciano la vocazione di artista che vorrebbe perseguire. Stephen comprende che cedere alle lusinghe della sua eredità culturale irlandese ("the attitude of a dull-witted loyal serf", P:181) lo porterebbe a compromettere la libertà assoluta che è necessaria per la libera espressione estetica. Stephen è anche conscio del fatto che nel passato molti movimenti nazionalistici irlandesi non hanno portato delle vittorie meritate ai loro condottieri, bensì il martirio oppure un vile tradimento.

Stephen vuole approdare ad una libertà illimitata in cui potrà esprimersi come artista e dedicarsi con piena sensitività all'estetica della parola parlata e scritta ("the mode of life or of art whereby your spirit could express itself in unfettered freedom", P:246). Nella sua famiglia non ha trovato che squallore e povertà, che sono l'antitesi dell'estetica. Nella Chiesa ha subito non solo un impatto violento con l'ingiustizia durante la sua infanzia, ma anche da adolescente è rimasto sconvolto e disgustato dalle immagini infernali sulla sorte di tanti esseri umani, così come trasmesse durante il ritiro di Padre Arnall. Inoltre, nella politica di Dublino agiscono forze che scompongono gli affetti familiari e lo allontanano dagli amici che sostengono ai suoi occhi cause assurde. Stephen è pieno di amarezza e di delusione quando avverte il dominio morale che subisce l'intelletto dei dublinesi prima ancora che abbiano avuto il tempo di plasmare una propria opinione e identità individuale; sente che solamente l'esilio può farlo approdare al vero significato della sua vocazione artistica. Ecco perché

Stephen adotta e trasforma la frase simbolica del mito cristiano di Lucifero, '*non serviam*', che originariamente denominava la ribellione contro Dio, in una nuova identità artistica emancipata nella sua espressione dagli obblighi morali imposti dalla famiglia, dalla patria e dalla Chiesa ("I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can", P:246-7). Verso la fine del romanzo si riscontrano accenni più forti alla partenza, insieme con un atteggiamento di disinvoltura verso tutto quello che lascia alle spalle: "Probably I shall go away" (P:245); "I have to go" (P:245); "Away then: it is time to go. A voice spoke softly to Stephen's lonely heart, bidding him go and telling him that his friendship was coming to an end. Yes; he would go" (P:245); "Free. Soul free and fancy free. Let the dead bury the dead" (P:248); "I do not fear to be alone or to be spurned for another or to leave whatever I have to leave" (P:247).

Gabriel Conroy è un altro celebre personaggio joyciano che durante la festa di *The Dead* conferma, oppure scopre, diversi elementi che costituiscono un'alienazione e un distacco tali da consolidargli l'esilio interiore. Nel racconto, Gabriel si distanzia dalle zie, dalla patria, dalla cultura irlandese, dagli affetti di sua moglie Gretta e infine anche da se stesso. Gabriel, che porta ironicamente il nome del famoso arcangelo cristiano, è un personaggio autoriflessivo che si percepisce negativamente ("the pitiable fatuous fellow he had caught a glimpse of in the mirror", D:220); è anche un intellettuale ("airing his superior education", D:179) che è spesso imbarazzato alla presenza degli altri ("laughed nervously", D:180), e in varie occasioni cerca di assumere atteggiamenti snob tipici delle classi sociali più elevate. Per esempio è in evidente imbarazzo quando la servetta Lily gli dice "the men that is now is only all palaver" (D:178), un commento che potrebbe anche essere un presagio della conclusione del racconto, quando Gabriel capisce che per Gretta può solo continuare ad essere l'ombra di Michael Furey, l'uomo che era morto per lei. L'area semantica della morte è presente in tutto il racconto, infatti è già preannunciato dalla descrizione del legame tra

Gabriel e le zie nubili ("the son of their dead elder sister", D:179). Attraverso una vecchia fotografia Gabriel si aliena anche dai ricordi materni a causa dell'opposizione di sua madre al suo matrimonio con Gretta ("A shadow passed over his face as he remembered her sullen opposition to his marriage", D:187). Gabriel si comporta cortesemente con le zie ma il suo monologo interiore e le battute del narratore suggeriscono che in fondo non gliene importa molto; le zie vengono descritte negativamente con le parole "small, plainly dressed old women", "grey", "flaccid face", "slow eyes", "a woman who did not know where she was or where she was going" (D:179), "mirthless eyes" (D:180), "two ignorant old women" (D:192). Ci sono molti segni che indicano la totale alienazione di Gabriel durante la festa: il discorso che ha preparato per loro è "an utter failure" (D:179) e il pezzo di musica che suona Mary Jane al pianoforte "had no melody for him" (D:186). Siccome Gabriel è anche irritato dalla presenza degli altri invitati si ritira alla finestra e vi trova uno spazio lenitivo; attua una fuga mentale nel paesaggio su cui nevica e immagina la neve che cade sul parco, sulla città ("retired into the embrasure of the window. [...] How cool it must be outside! How pleasant it would be to walk out alone [...]. How much more pleasant it would be there than at the supper-table!", D:192). Alla fine il racconto si chiude con la scena di Gabriel alla finestra della camera d'albergo e l'immagine della neve che cade su tutta l'Irlanda. La ripetizione di questa immagine alla finestra sembra suggerire il senso di fuga dal suo imbarazzo e della sua inadeguatezza nei confronti degli altri. Durante la cena non riesce ad interagire con gli altri ospiti nella conversazione a tavola ("He set to his supper and took no part in the conversation", D:198) fino a quando recita il suo discorso.

Gabriel si sente a disagio anche a causa di Miss Ivors ("the girl or woman, or whatever she was, was an enthusiast", D:190), la quale lo prende in giro per aver scritto delle recensioni in un quotidiano filoinglese, che ha firmato solo con le sue iniziali G.C., e anche per non aver mai voluto dare il suo appoggio al movimento del *Revival*. Ivors lo accusa di essere un "West Briton" (D:188) e lo critica per non aver visitato l'ovest dell'Irlanda ("your own land",

D:189), il quale all'epoca veniva considerato come l'ultimo rifugio dell'antica cultura celtica. Tramite questo incontro con Miss Ivors, Joyce instaura un'antitesi tra l'identità filoinglese di Gabriel ("Gabriel says everyone wears them on the Continent", D:181) e quella filoirlandese di Ivors, la quale si congeda dalla festa con un saluto in lingua celtica ("*Beannacht libh*"; D196). Questo è significativo, specie se si considera che nella conclusione l'immaginazione di Gabriel viaggia proprio verso l'ovest dell'Irlanda. L'ovest dell'Irlanda rappresenta il nazionalismo irlandese, un movimento a cui Gabriel non accenna direttamente, ma verso cui dirige le sue antipatie. Per esempio, sembra indicare nel suo discorso che il nazionalismo irlandese va contro le tradizioni dell'ospitalità irlandese ("this new generation, educated or hypereducated as it is, will lack those qualities of humanity, of hospitality, of kindly humour which belonged to an older day", D:203). Miss Ivors e la sua identità filoirlandese mette a disagio Gabriel ("he could not risk a grandiose phrase with her", D:188), specie quando si definisce come l'antitesi di tutto quello che è irlandese in Irlanda ("Irish is not my language", D:189). Gabriel e Ivors sembrano rappresentare due atteggiamenti diversi verso l'Irlanda: il primo colto e elitario ("He wanted to say that literature was above politics", D:188), il quale non trova niente di valore nella cultura irlandese ("I'm sick of my own country, sick of it!", D:189), prodigandosi nella celebrazione delle tradizioni europee e britanniche ("I have visited not a few places abroad", D:203); la seconda, ambiziosa e istruita, che opta di guardare all'interno delle tradizioni irlandesi per scoprire un nido rigenerativo della cultura e della lingua nativa, rischiando di chiudersi a una prospettiva più cosmopolita.

L'alienazione dei sentimenti di Gabriel per Gretta è preceduta dalle sue passioni e dalla contemplazione della sua vita intima con Gretta ("Moments of their secret life together burst like stars upon his memory", D:219; "the first touch of her body, musical and strange and perfumed, sent through him a keen pang of lust", D:215; "For the years, he felt, had not quenched his soul or hers", "Their children, his writing, her household cares had not quenched all their souls' tender fire", D:214). Nonostante l'accumulazione di questi

sentimenti positivi, dal monologo interiore di Gabriel comprendiamo che concepiva il loro matrimonio come tutt'altro che edificante: "the years of their dull existence together" (D:214). Gabriel si illude nel pensare che siano fuggiti dalle loro responsabilità e dalle loro consuete mansioni per ritrovarsi in una nuova avventura passionale insieme: "escaped from their lives and duties, escaped from home and friends and run away together with wild and radiant hearts to a new adventure." (D:215) Dopo che viene suonata l'aria *The Lass of Aughrim*, Gabriel non riconosce più sua moglie ("A woman was standing", "He could not see her face", D:209) e neanche i colori mutati del suo vestito nella penombra ("the terra-cotta and salmon-pink panels of her skirt which the shadow made appear black and white", D:209). Quando Gabriel si accorge che è Gretta la donna alle scale, avviene un momento di stasi e di oscurità dove si ferma il tempo per i due personaggi. Questo effetto viene reso da Joyce tramite la scelta dei verbi ("gazing up the staircase", "he stood still", "a woman was standing", "she was leaning on the banisters", "surprised at her stillness", "gazing up at his wife", D:209-210) e di ripetuti accenni all'oscurità ("the gloom of the hall", "a dark part of the hall", "in the shadow", "her hair against the darkness", "the dark panels of her skirt", D:209-210).

L'antitesi tra l'ovest irlandese e quello inglese è ulteriormente rappresentato nella conclusione drammatica del racconto. Nella camera d'albergo, l'autocoscienza intellettuale e colta di Gabriel entra in forte contrasto con l'immagine di Michael Furey, il giovanotto che era morto per Gretta e che le è stato ricordato dalla ballata *The Lass of Aughrim*, il quale non è solo un simbolo dell'amore vero e delle passioni profonde ma anche del nazionalismo irlandese. Gabriel scopre di non essere mai stato l'amore ideale di Gretta e si rende conto del suo ruolo patetico nella vita sentimentale di sua moglie; è solo l'ombra di quello che avrebbe dovuto essere per Gretta ("she who lay beside him had locked in her heart for so many years that image of her lover's eyes when he had told her that he did not wish to live", D:223). Gabriel è alienato da se stesso e si percepisce come "a ludicrous figure, acting as a pennyboy

for his aunts, a nervous, well-meaning sentimentalist, orating to vulgarians and idealising his own clownish lusts" (D:220). Spinto dalla verità imbarazzante della morte di Furey per amore, e la conseguente scoperta che quell'amore era assai più vero del suo, Gabriel sente la chiamata dell'esilio di lasciare tutto e cambiare vita. Trova un senso di riconciliazione al caos provocato dall'autocoscienza e dal momento epifanico finale del racconto quando sceglie l'ovest irlandese per fare un viaggio simbolico nella sua immaginazione: "The time had come for him to set out on his journey westward." (D:223) Come commento conclusivo di *Dubliners*, questa frase sembra alludere alla possibilità di una fuga verso l'ovest dell'Irlanda per cercare ispirazione e per superare la paralisi della città.

Nei *Vecchi e i Giovani* di Pirandello, il momento storico-politico non si evolve e non conduce alla verità; l'unico modo che i personaggi hanno per salvarsi è di staccarsi dalla storia attraverso l'autoironia e l'esilio. Don Cosmo Laurentano è l'unico personaggio del romanzo a comprendere le regole di questo gioco; non si corrompe mai negli eventi storici perché il suo autoesilio è immediato e netto, a differenza della morte assurda del patriota illuso, Mauro Mortara, del suicidio del politico Corrado Selmi, e della partecipazione fatua di Lando Laurentano ai Fasci siciliani che si conclude con l'esilio a Malta. Don Cosmo, il *raisonneur* pirandelliano del romanzo, comprende che l'unico modo per non disintegrarsi nella morte, nella pazzia o nell'esilio politico, è di emarginarsi dal corso degli eventi con un distacco sentimentale e l'autoironia. Dichiara agli altri di "aver capito il giuoco" (TR2:509) e che la vita è un gioco arbitrario di maschere e autoillusioni che deve essere giocato eternamente: "Se non conclude, è segno che non deve concludere, e che è vano dunque cercare una conclusione. Bisogna vivere, cioè illudersi." (TR2:509-510). Nel romanzo il momento in cui il contrasto tra passato e presente, tra Sicilia e Italia, sembra travolgere tutto nell'alienazione dal presente, e i vari membri della famiglia Laurentano tentano disperatamente di fermare il tempo nel luogo in cui hanno conosciuto la felicità e dove potrebbero in qualche modo salvaguardarne almeno la memoria. Il romanzo, la cui trama è

ricca di eventi storici e di personaggi, ci offre l'individuazione di almeno tre tipologie di autoesilio con i vari personaggi:

1) l'esilio assurdo, come quello espresso dal personaggio di Ippolito Laurentano, il principe che non accetta gli avvenimenti storici del Risorgimento e se ne distacca completamente (Prèola dice al capitano della sua milizia: "*Sei scappato dalla storia, Sciarallino, Sciarallino*?", TR2:16), scegliendo di rinchiudersi con la sua, ormai obsoleta, milizia privata nella propria dimora ("non aveva piú fiducia, in fondo, di potere un giorno rivedere la città, da cui s'era esiliato", TR2:114), rimanendo fedele agli ormai vinti ideali borbonici ("fin dal 1860 si era esiliato per attestare la sua fiera fedeltà al passato governo delle Due Sicilie", TR2:6), e teocentrici ("Gli arrivavano lì, nel suo esilio, le voci delle campane delle chiese più vicine", TR2:114).

2) l'esilio doloroso di Caterina Laurentano (descritta dal narratore come "vedova e povera", TR2:15; "sguardo lento, velato d'intensa angoscia", TR2:81; "Aveva sofferto tutto", TR2:82), e di sua figlia Anna ("vedova giovanissima", "morta anch'essa per il mondo", "non era uscita mai piú di casa", "mai piú mostrata", "reclusa", "vestiva di nero, sempre", "mesta rassegnazione", TR2:80-81). Queste donne che abitano insieme hanno subito gli eventi della storia pagandone il prezzo e pertanto scelgono di condurre un'esistenza ermetica e alienante che le porta all'isolamento e all'inaridimento fisico ("rovina di quel volto", "faccia spenta", "i capelli, se non recisi, non piú curati affatto", TR2:81).

3) l'esilio ironico come quello di don Cosmo che sceglie di rimanere fuori dalla storia cogliendone le dinamiche e i meccanismi distruttivi e comprendendo che l'unico modo per salvarsi è di autoesiliarsi ("non aveva mai parteggiato per alcuno", TR2:16). È l'unico personaggio che non si dissolve nella storia perché il suo autoesilio è immediato.

Tirarsi fuori dalla storia si traduce per tutti i personaggi nel ritrovare il contatto epifanico con la natura, che si configura quale rifugio, nido rigenerante e lenitivo dove ripararsi dal caos

degli eventi (Don Cosmo vedeva "Da un pezzo ormai, nel fruscio lungo e lieve di quelle fronde egli sentiva, come da un'infinita lontananza, la vanità di tutto e il tedio angoscioso della vita", TR2:42). Ciascun personaggio riesce a mantenere per tutto il romanzo la stabilità narrativa nel proprio ruolo e nelle proprie scelte, anche se queste si rivelano estreme e racchiuse in un'ideologia o una mania, oppure incatenate ad una visione della vita fortemente anacronistica. Per esempio, Dianella Salvo impazzisce d'amore ("con gli occhi e la bocca spalancati a un'ilarità squallida e vana", TR2:425); Mauro Mortara rimane ancorato agli ideali risorgimentali e muore ucciso dagli stessi soldati che voleva aiutare; il giovane Lando, che tenterà di riprendere il filo del tempo partecipando ai fasci siciliani, riuscirà solo a devastare la stanza-memoria di Mauro Mortara nella casa di Cosmo. In maniera simile al palcoscenico dell'*Enrico IV*, Pirandello dimostra molto eloquentemente che lo spazio senza tempo, oppure regolato da un tempo fittizio, lungi dall'essere un rifugio, è tragico.

Nella lunga novella *Lontano*, Pirandello introduce l'insolito personaggio norvegese Lars Cleen, che dopo una malattia grave si stabilisce a Porto Empedocle e mette su famiglia.[147] In questa novella Pirandello rappresenta un personaggio che proviene da un ambiente molto diverso da quello siciliano perché molto lontano da quello natale, specie per quanto riguarda i valori dell'amicizia e della famiglia. L'attenzione di Pirandello mette a fuoco il dramma interiore dell'esule volontario, la sua nostalgia, il suo confronto con i luoghi aspri del paesaggio siciliano e con i problemi della sua integrazione con i siciliani. Pirandello esprime anche il suo interesse per quello che l'esule porta con sé, come i suoi modi benigni di amare il prossimo e la lingua nativa che l'esule abbandona, adottando quella del luogo. Lars Cleen è un marinaio norvegese che rimane colpito da una febbre tifoide e viene portato in fin di vita alla realtà negativa di Porto Empedocle dove viene ospitato per fini di lucro nella casa di don Paranza – un personaggio pieno di risentimenti che "aveva combattuto per questa cara patria, e s'era rovinato", infatti passa ore intere a pescare dal molo per poter mangiare

[147] Per la mia analisi testuale di questa novella mi sono ispirato a quella condotta da Franco Zangrilli nel saggio *L'arte novellistica di Pirandello*. Cfr. Zangrilli, 1983, pp. 186-212.

NA1b:922). Paranza lavora come interprete nel porto e come viceconsole della Norvegia ma è un impiego che non gli rende nulla, infatti spera di ottenere un buon indennizzo da parte del consolato norvegese alla morte di Cleen (che considera una "Vera grazia di Dio", NA1b:927). Il caso vuole invece che Lars Cleen guarisca, ed è costretto a rimanere sei mesi in attesa del ritorno della sua nave. Nonostante l'ostacolo della diversità linguistica, Venerina, la nipote di don Paranza, si innamora di lui ed è ricambiata da un forte senso di riconoscenza per essergli stata infermiera premurosa ed insegnante esigente della lingua italiana.

Nel secondo capitolo del racconto, Cleen viene descritto come un uomo malato dal punto di vista di Venerina ("infermo", "ischeletrito", "sgomento", "occhi enormi d'un [...] limpido azzurro", "la squallida magrezza del volto", NA1b:927) e lei prova inizialmente un sentimento di orrore per lui (ne resta "raccapricciata", NA1b:927). Pirandello riprende a descrivere l'aspetto fisico del protagonista nel terzo capitolo, ancora attraverso gli occhi di Venerina ("provava per lui una tenerezza quasi materna"), ma questa volta adoperando un tono di sorpresa infantile: "una espressione infantile", "il volto gli s'era rasserenato", "cosí timido" (NA1b:934). La descrizione di Lars è apparentemente realistica, ma di fatto è umoristica, perché le immagini che lo caratterizzano propongono più di un significato: si ha la figura realistica del convalescente ("pareva uscito dalla malattia mortale", "Era ancora magrissimo", "la pelle gli si ricoloriva leggermente"; NA1b:933-4), ma anche lo sviluppo che ha avuto la sua coscienza che è quella di un uomo rinato in un ambiente straniero ("quasi di nuovo bambino", NA1b:933). Il narratore non tralascia le vistose sembianze nordiche di Lars ("lo sguardo degli occhi limpidi", NA1b:934) che creano un contrasto con la realtà fisica e sociale siciliana in cui è capitato ("smarrito nella beatitudine di quel suo rinascere in un paese ignoto, tra gente estranea", NA1b:934). Quest'immagine del rinascere bambino sembra essere voluta da Pirandello come inizio di una storia negativa che si avvia con l'avventura sentimentale di Lars, poi prosegue con la fiducia e la speranza fanciullesca nella sua integrazione nel ceto siciliano, fino ad approdare alla sua delusione più totale nella maturità.

L'impegno di Lars nell'imparare la nuova lingua rivela la sua volontà di adattarsi e la sua buona fede: "presto egli poté anche dire: *aprire, chiudere finestra, prendere bicchiere*, e anche voglio *andare letto*" (NA1b:935). Eppure il norvegese rimane sempre incompreso e alienato nel nuovo mondo: "stordito, abbagliato nell'aria che grillava di luce", "smarrito ed estatico", "se ne stancava e piano piano rincasava, triste" (NA1b:938-9). Questo senso di alienazione, nonostante la grande volontà di inserimento, diventa definitivamente il motivo dominante di tutto il racconto. Ormai guarito e in possesso di una discreta facoltà comunicativa, Lars comincia a subire i pregiudizi dell'ambiente alieno e oppressivo di cui Pirandello offre una documentazione realistica, rivelando la miseria sociale e i pregiudizi della gente di questo ambiente: "osservazioni e commenti che presto si mutavano in lazzi", "La gente si fermava a osservarlo", "lo guardava, come si guarda una gru o una cicogna stanca e sperduta", "il pallore del volto e l'estrema biondezza della barba e dei capelli attiravano specialmente la curiosità" (NA1b:938-9). Lars Cleen non si lascia abbattere dalla difficoltà comunicativa e dall'ingiusto ostracismo sociale, ma cerca di integrarsi per mezzo dell'amore che sta nascendo in lui per Venerina. Verso Venerina sente dapprima un doveroso senso di riconoscenza per le cure affettuose ricevute al tempo della grave malattia, e poi un affollarsi di sentimenti che non gli risultano del tutto chiari. Ovviamente, nel costume siciliano tali relazioni sentimentali non rimangono astratti; o si troncano o si concludono con il matrimonio, e Cleen si rassegna a sposare la ragazza siciliana. Pirandello esclude dal racconto tutto il rito dello sposalizio e riporta invece immediatamente l'attenzione alla loro luna di miele che trascorrono nell'aspra campagna agrigentina. Il mondo contadino siciliano mette Lars a contatto con una natura esotica e altera: ("quella natura per lui cosí strana e quasi violenta", "tronchi enormi, stravolti, d'olivi, pieni di groppi, di sproni, di giunture storpie, nodose", "quella cocente rabbia solare, da cui si sentiva stordito e quasi ubriacato", NA1b:959). Lars rimane esterrefatto anche dalla realtà sociale che è ancora più estranea della natura, specie quanto vede le condizioni di povertà in cui vivono tante famiglie siciliane

("Non si poteva dar pace che quella gente abitasse lí", NA1b:960). Lars, disilluso e respinto dall'inerzia di questo popolo, rimane colpito dallo spettacolo irrequieto e desolante del commercio dello zolfo a Porto Empedocle ("con un senso profondo d'amarezza e di disgusto assisteva alla fatica bestiale di tutta quella gente", "infelici ridotti peggio delle bestie da soma", NA1b:969). Se la natura e l'ambiente sono opprimenti e statici, Lars tenta di compensare all'impossibile integrazione sociale con un'intensa relazione con la propria famiglia. Però il divario che separa la sua mentalità da quella di Venerina è evidente nel modo in cui la giovane moglie condanna con indifferenza la sensibilità bonaria di lui verso i poveri ("se ne affliggeva, ma non tanto, sapendo che la povera gente vive cosí", NA1b:960); infatti, la donna disapprova della sensibilità empatica del marito ("che egli fosse di una bontà non comune, quasi morbosa, e questo le dispiaceva", NA1b:960-1). Purtroppo il figlio che nasce da questa compromessa unione non assomiglia affatto al padre: "Nero, nero, povero ninno mio! Sicilianaccio - gli disse Venerina dal letto, mentre egli lo contemplava deluso, nella cuna." (NA1b:965-6) La dissomiglianza fisica del figlio dal padre biondo è emblematica dell'alienazione degli affetti familiari, specialmente se si considera il trattamento che la moglie riserva al marito nei confronti del figlio ("Richiudi la cortina. Me lo farai svegliare." (NA1b:965-6). Venerina, una volta diventata madre, si lascia assorbire dalla sua condizione di madre tipicamente siciliana e trascura il marito, non perché è un personaggio negativo ma perché il comportamento le viene imposto dal costume siciliano che le impedisce di comprendere la sensibilità affettiva di Lars.

L'uso della terza persona nel racconto riflette il sentimento di Lars, con cui in parte il narratore si identifica. Quando Lars viene alienato ed escluso dagli affetti e anche dalla vita del nuovo paese la sua immaginazione corre dietro alla nostalgia della sua nave e dell'equipaggio: ("Lí egli con tutto il cuore era vicino. Chi era di guardia, a quell'ora, su l'*Hammerfest*?", "vedeva, vedeva col pensiero il suo piroscafo, come se egli proprio vi fosse", "vi si chiudeva a pensare, a fantasticare", NA1b:951). Il ricordo diventa un mezzo di

evasione dalla deludente realtà attuale e del recupero di una realtà scomparsa ("riapriva gli occhi, e allora, non già quello che aveva veduto ricordando e fantasticando gli sembrava un sogno, ma quel mare lí, quel cielo, quel vaporetto, e la sua presente vita", NA1b:951). Nei momenti di lucidità mentale di Lars, il narratore adopera spesso verbi che esprimono le attività sensoriali ("stava a mirare", "gli pareva", "guardava", "appariva", "vedeva", "rivedeva", "riapriva", "udiva", "respirava l'odore", NA1b:951), verbi che illustrano il sentimento del contrario del personaggio che finisce umoristicamente con "una tristezza profonda [...], uno smanioso avvilimento" (NA1b:951). Inoltre, l'alienazione del personaggio si manifesta efficacemente nella scelta di altri termini che sono caratterizzati dalla qualità della distanza: "lontano", "straniero", "smarrito", "escluso", "*forestiere*" (NA1b:965).

Lars sceglie di non fuggire con i marinai norvegesi della sua nave quando ritornano a Porto Empedocle perché glielo vieta il suo senso di responsabilità. La scena finale del racconto si collega con quella iniziale tramite l'immagine di una nave che lascia Porto Empedocle. All'apertura del racconto Pirandello presenta l'immagine della nave che approda e riparte, lasciando Lars fisicamente malato e lontano dalla realtà a cui appartiene; nella chiusura torna la nave che sbarca e salpa, lasciando Lars spiritualmente malato di una profonda insoddisfazione con le relazioni familiari e sociali contratte nell'ambiente siciliano.

2.5. Altri sviluppi interculturali nella sicilianità di Pirandello

Nella novella *Lontano* Pirandello sceglie di esaminare il contrasto interculturale all'interno della sicilianità, rappresentando l'esilio interiore di un norvegese in Sicilia. Questo interesse di Pirandello per lo spazio interculturale della sicilianità ha due sviluppi interessanti nella folta schiera dei personaggi che l'autore colloca in svariati ambienti siciliani. Su questi aspetti la critica si è soffermata raramente. È interessante notare come Pirandello riesca a creare l'effetto di una sicilianità contaminata da elementi maltesi nella novella *Il Libretto*

Rosso che si trova nella raccolta *Il Viaggio*. In questa novella Pirandello rappresenta una piccola comunità di maltesi nati in Sicilia ("Anche se nati in Sicilia, sono Maltesi", NA3a:231), residenti nel piccolo paesino di Nisia, senza però specificare la ragione per cui i loro predecessori lasciarono le isole maltesi. Questi personaggi senza individualità, tranne quella di essere maltesi, ricevono poco spazio narrativo nell'economia linguistica della novella, però Pirandello narra quanto basta per capire che sono mercanti di tele ("«Andare dal Maltese» vuol dire a Nisia andare a provvedersi di tela", NA3a:231), e che sembrano darsi al brigantaggio siccome vanno in giro armati e sono immischiati in una speculazione di libretti rossi ("fanno incetta di quei libretti rossi", NA3a:231). Il libretto rosso è un documento a cui sono intitolate le donne disposte a fare da balia ad un bambino orfano per un salario mensile ("per parecchi anni trenta lire al mese", NA3a:231). La speculazione di libretti rossi comportava un mercato nero in cui, in cambio di una grande somma di denaro ("danno per ciascun libretto duecento lire di roba: un corredo da sposa", NA3a:231), le balie si scambiavano il libretto con i maltesi che poi riscuotevano illecitamente quel pagamento mensile. Purtroppo fa gola a tante possedere un libretto rosso, ovviamente non per l'elemosina elargita agli emarginati della società, ma per l'accesso abusivo alla somma di denaro elargita dai maltesi ("Le ragazze a Nisia si maritano [...], coi libretti rossi dei trovatelli, a cui le mamme in compenso dovrebbero dare il latte", NA3a:231). Il narratore indica che questo fenomeno speculatorio aveva radici sociali e culturali ("Il pagamento del baliatico ai Maltesi è ormai a Nisia tradizionale", NA3a:232). La schiera dei maltesi è denigrata dal narratore: sono "panciuti" e "taciturni", e il loro vestiario è composto di "pantofole ricamate e berretto di seta nera, un fazzolettone turchino in una mano e nell'altra la tabacchiera d'osso o d'argento" (NA3a:231-2). Senza sdegno o timore i maltesi vanno in "processione" al Municipio di Nisia, si siedono accanto all'ufficio d'esattoria e, tenendo in mano un mazzo di libretti rossi, vanno a riscuotere il loro salario mensile di trenta lire, "pacificamente pisolando o infrociando tabacco o cacciando via le mosche pian piano" (NA3a:232).

Il secondo esempio interculturale nell'ambiente siciliano di Pirandello riguarda un personaggio molto significativo agli scopi di questa ricerca perché è irlandese. Questa creatura pirandelliana che appare nella prima parte del romanzo *L'Esclusa* (Parte 1,2) è H.W. Madden[148], un irlandese che viene inizialmente descritto come "inglese" ("dall'inglese Mr H.W. Madden, detto Bill", TR1:13) ma che più avanti nel romanzo veniamo a sapere che è irlandese ("dalla nativa Irlanda", TR1:14) emigrato in Sicilia a causa di un esilio autoimposto i cui dettagli non vengono specificati. Questo personaggio minore congiunge lo spazio interculturale tra l'*Irishness* e la sicilianità, specie nel rapporto simbiotico tra il microcosmo dell'*Irishness* di Madden e il macrocosmo culturale siciliano dell'*Esclusa*. Pirandello non delinea questo personaggio in maniera positiva: è un insegnante che dà lezioni private d'inglese, di tedesco e di francese ma a malapena guadagna abbastanza per vivere e dà anche "senz'alcuna pretesa" delle lezioni di scherma. Il narratore ci dice che ha molti problemi con la comunicazione in lingua italiana ("bistrattando l'italiano", TR1:14) con una "barbara pronunzia, nella quale gargarizzava, schiacciava, sputava vocali e consonanti, con sillabazione spezzata, come se parlasse con una patata calda in bocca" (TR1:14). Inoltre, quando parla con Rocco, Madden viene influenzato dal suo sostrato linguistico internazionale: "a strife, der Steite, une mêlée, yes, capito benissimo. Si dice lite in italiano? Li-te, benissimo. Che cosa posso io fare?" (TR1:15) La descrizione fisica di Madden presenta un'accumulazione di altri lati negativi: la sua fronte è "smisurata" e "monumentale"; i capelli sembrano "allontanati dai confini della fronte e dalle tempie"; ha un naso "adunco, robusto"; ha in volto "due vene sempre gonfie"; gli occhi sono "occhietti grigioazzurri, a volta astuti, a volta dolenti, come gravati dalla fronte"; sta in casa "senza scarpe"; beve "pessima birra"; la natura ha voluto dargli "una certa agilità scimmiesca" e una gestualità "da scimmia ben educata" (TR1:14). La descrizione realistica della sua casa è altrettanto deprimente: aveva un canapè "vecchio, sgangherato"; il paralume di una lampada è "rotto"; la sua stanza "reclamava la scopa e una cassetta da sputare"; i mobili sono "decrepiti" e pieni di polvere;

[148] Vi sono due personaggi omonimi in *Stephen Hero* (SH:24-5) e in *Ulysses* (*Oxen of the Sun*).

non fa mai il letto che ha i "trespoli esposti"; per pulire gli abiti gli servirebbe "non una spazzola, ma una brusca, piuttosto, da cavallo" (TR1:14-15). Il narratore sottolinea che Madden è un personaggio che non sa riconoscere le ragioni del suo autoesilio dall'Irlanda, un esodo che lo ha portato ad uno stato peggiore di quello precedente: "neppur lui, povero Bill, avrebbe saputo ridire come mai dalla nativa Irlanda si fosse ridotto in un paese di Sicilia" (TR1:14). La separazione geografica e affettiva dall'Irlanda è definitiva; Bill non ha contatti con nessuno in Irlanda e sembra essere un personaggio socialmente e culturalmente spiazzato siccome "Era proprio solo, con la miseria dietro, nel passato e la miseria davanti, nell'avvenire" (TR1:14). Nonostante Bill sia un personaggio con un senso negativo sia di *Irishness* ("la miseria dietro") sia di sicilianità ("la miseria davanti"), non è un personaggio demoralizzato ("non s'avviliva", TR1:14). È capace di fare dei compromessi nella vita con quella "discrezione della sorte" (TR1:14) e non sembra prendere la sua dimensione esistenziale troppo sul serio ("aveva in mente, per sua ventura, più vocaboli che pensieri", TR1:14).

Dagli elementi irlandesi e maltesi presenti nella sicilianità di Pirandello sembra lecito desumere che Pirandello abbia sviluppato due microcosmi culturali ubicati all'interno della sua sicilianità.[149] Però questi contatti di interculturalità insulare (l'Irlanda, la Sicilia e Malta sono isole) all'interno della Sicilia non producono effetti positivi e nemmeno la catarsi nella narrativa pirandelliana; il personaggio norvegese, irlandese e maltese rimane rinchiuso in questa interculturalità insulare, non sa redimersi e rimane immobile nel suo fatalismo. Infatti

[149] Bisogna notare che alcuni studiosi hanno già mostrato un interesse ai rapporti interculturali tra *l'Odissea* di Omero, la Sicilia e l'Irlanda. Anche prima di Pirandello e Joyce, Samuel Butler nella sua opera monumentale del 1897, *The Authoress of the Odyssey*, aveva già formulato la tesi che le avventure dell'*Odissea* di Omero non avvennero in zone sparse per tutto il Mediterraneo, ma che erano ubicate proprio in Sicilia, nella zona di Trapani, che era la dimora di Nausikaa, figlia di Antinoo re dei Feaci, la quale secondo Butler, sarebbe anche la narratrice dell'*Odissea* (Cfr. Samuel Butler, *The Authoress of the Odyssey, where and when she wrote, who she was, the use she made of the Lliad, and how the poem grew under her hands*, Chicago, University of Chicago Press, 1967). Nel 1976, Micheal Seidel discute questa interpretazione di Butler – assieme ad altre interpretazioni novecentesche dell'*Odissea* che Joyce usò per creare il subtesto di *Ulysses* – in uno studio inititolato *Epic Geography* che riscontra addirittura delle affinità tra le località siciliane che Omero – secondo Butler – avrebbe descritto nell'*Odissea,* e la città di Dublino (Cfr. Michael Seidel, *Epic Geography: James Joyce's Ulysses*, Princeton, Princeton University Press, 1976).

la sicilianità pirandelliana non aiuta Madden a prevalere sul passato negativo, retaggio della sua *Irishness*, oppure a migliorare la sua presente condizione di vita ("Era proprio solo, con la miseria dietro, nel passato e la miseria davanti, nell'avvenire", TR1:14). Inoltre, la Sicilia sembra aver costretto i personaggi maltesi di Nisia a diventare i più abbietti uomini d'affari dell'isola siccome vi hanno trovato sia la complicità delle balie siciliane avide di denaro ("Le ragazze a Nisia si maritano [...], coi libretti rossi", NA3a:231), sia un sistema di assistenza sociale ingenuo e primitivo che permetteva di speculare sui libretti rossi a spese degli orfani emarginati.

I brani analizzati in questo capitolo illustrano alcune analogie del rapporto irrisolto di Joyce e di Pirandello rispettivamente con l'*Irishness* e la sicilianità. Queste analogie si evidenziano nei modelli letterari generati in Irlanda e in Sicilia che davano corpo alle loro proposte linguistiche (il *Revival* e il verismo), il retaggio celtico e greco, la rappresentazione del tradimento patriottico e politico (Parnell e i Fasci Siciliani), la rappresentazione dello scetticismo spirituale (la spiritualità imprenditoriale) e istituzionale verso la religione cattolica (preti negativi e l'egemonia della Chiesa), la rappresentazione dello spazio urbano (Dublino, Girgenti e i paesaggi), la rappresentazione della chiamata all'esilio (fisico ed interiore) ed infine alcuni sviluppi interculturali nella sicilianità di Pirandello. Non bisogna limitarsi ad interpretare l'*Irishness* e la sicilianità solamente come realtà negative. La mia indagine conferma che le identità culturali sono da considerarsi una fonte d'ispirazione propizia e costante, non solo per il processo creativo dei due autori, ma persino di quello di due dei loro personaggi-artisti che verranno analizzati nel prossimo capitolo.

3. Il processo creativo nel *Künstlerroman*

Nella rassegna critica del primo capitolo ho segnalato che nel romanzo del 1928, *La Casa de Cartón*, lo scrittore peruviano Rafael de la Fuente Benavides (noto con lo pseudonimo di Martin Adán) abbia rappresentato una serie di personaggi-artisti che discutono di alcuni personaggi di Joyce e Pirandello. Il fatto che nel 1928 uno scrittore abbia usufruito in maniera metanarrativa di personaggi joyciani e pirandelliani per fare un'accurata riflessione sul processo artistico, indica non solo l'influenza ma anche il contributo notevole di questi due scrittori al processo creativo nella letteratura modernista. In questo capitolo analizzerò il modo in cui nei romanzi *A Portrait* e *Suo Marito*, Joyce e Pirandello dimostrano l'impulso analogo di rappresentare e di riflettere sul processo creativo di un personaggio-scrittore. Si notano dunque delle affinità nel modo in cui questi *Künstlerromane* affrontano il problema dell'intuizione dell'idea artistica e della sua conseguente trasformazione in oggetto letterario tramite il tortuoso processo della composizione letteraria. Dopo un breve sguardo alle rivelazioni recenti della critica genetica sui complessi meccanismi di scrittura di questi romanzi, l'indagine affronta l'argomento del carattere autoriflessivo di queste opere, il quale consente a Joyce e a Pirandello di rappresentare gli aspetti molteplici che la creazione artistica può assumere nel difficile percorso della comunicazione. L'autoriflessività potrebbe limitarsi ad essere un sistema in cui la letteratura riflette su se stessa, ma Joyce e Pirandello estendono la loro riflessione oltre la creazione letteraria e il testo, per porre delle domande, attraverso l'artista che si vede vivere, sul nostro concetto della realtà (il tema della distinzione tra la finzione e la realtà). Infatti, Joyce e Pirandello scrivono entrambi un *Künstlerroman* basato sull'autoriflessività dell'artista che fatica a definire la propria soggettività e a rappresentarla tramite la sua arte, la quale si rivela un processo piuttosto problematico nel suo percorso di formazione. Il luogo deputato in cui il personaggio ambienta i momenti più significativi di queste meditazioni sembra essere la natura dove Silvia e Stephen leggono la propria epifania sommersi nel paesaggio. È interessante notare anche il rapporto tra l'io essenziale del

personaggio-artista e l'io rappresentato nei drammi di Silvia, e nell'estetica e nella villanella di Stephen. In questo caso, l'io rappresentato sembra diventare una maschera che si impone sull'identità scissa del personaggio, un fatto che condiziona la vita stessa dell'artista. Questo meccanismo fa sì che le epifanie degli artisti sono quasi sempre creative, anziché emotive, e tagliano fuori l'artista dalla realtà imponendogli una sorta di celibato affettivo, che qui identifico come un celibato anateologico dell'arte. Attraverso la distanza dell'autore dalla sua opera, che Joyce e Pirandello assumono nei confronti dei personaggi di Stephen Dedalus e di Silvia Roncella, essi sembrano trovare la propria autonomia e la comunicativa che mi permette di illuminare altre affinità che vengono messe a confronto specularmente. Inoltre occorre considerare non solo l'implicita inerzia produttiva di questi artisti davanti al sentimento dell'impresentabile (Stephen compone solo una poesia; e se non fosse per Giustino, Silvia non avrebbe mai rappresentato i suoi drammi) ma anche la presenza di creature angeliche oppure demoniache che costituiscono un vero e proprio 'bestiario' soprannaturale nella loro immaginazione creativa.

L'altro argomento importante che è strettamente legato alla concezione autoriflessiva di questi romanzi, è la riflessione sul processo creativo tramite le metafore della paternità e della maternità. Nonostante che Stephen Dedalus e Silvia Roncella ambiscano ad un senso di libertà assoluta dai propri ambienti, e che rappresentino il bisogno assoluto della libertà espressiva e della piena autonomia nella loro arte, entrambi sono paradossalmente artisti alla ricerca di figure paterne e della legittimità letteraria. In questa indagine cerco di analizzare il modo in cui Stephen e Silvia cerchino inutilmente questa forma di paternità in alcuni personaggi che fungono da padri surrogati. In questa sede cerco di affrontare anche l'altra vitale questione metanarrativa dei vari testi letterari presenti nella vita dei personaggi-artisti, i quali ne condizionano l'azione narrativa e il loro destino. Dopo il fallito tentativo della ricerca della paternità in vari padri surrogati, sembra che Stephen e Silvia si illudano di trovare la paternità in Joyce e Pirandello come autori, sperando di stabilire un rapporto che

ovviamente questi ultimi negano loro mantenendo la loro distanza dai personaggi. Stephen e Silvia si presentano infatti, in maniera piuttosto equivoca, come creatori sia di una poesia di Joyce e di Pirandello (e nel caso di Silvia, anche di due drammi di Pirandello) sia della loro estetica tomistica e umoristica. Nella ricerca della paternità di questi personaggi tramite la finzione letteraria, si affronta la grande questione delle origini dello scrittore e della crisi provocata dal suo senso di illegittimità. In questa parte del lavoro rifletto di nuovo sull'argomento della distanza dell'autore dal suo personaggio alla luce della natura fittizia di queste autobiografie di artisti. Si constata infatti che il lettore di questi romanzi è spesso tentato di identificare in Stephen e Silvia un rapporto biografico con Joyce, Pirandello e Grazia Deledda, in una sorta di dialettica tra vicinanza e lontananza dalla biografia letteraria. Nella conclusione del capitolo guardo all'altra importante affinità autoriflessiva di queste opere: il processo di autogestazione e partorimento dell'opera d'arte, così come viene concepita ed esposta da Stephen nella sua estetica, e da Silvia nella metafora dei due parti.

3.1. Le scoperte della critica genetica

La natura metanarrativa dei due romanzi esaminati in questo capitolo non dovrebbe limitarci a considerare solo le affinità nella rappresentazione del processo creativo nella mente degli scrittori e dei loro personaggi-scrittori. Vale la pena sostare brevemente sulla reale genesi compositiva di Joyce e di Pirandello in questi testi, e di riflettere sul processo genetico che ha portato al prodotto compiuto del loro processo creativo. Questo ci aiuta a capire ulteriormente non solo il rapporto di queste opere con il resto del canone di Joyce e di Pirandello, ma anche di vedere come effettivamente questi scrittori consideravano i propri *Künstlerromane* come sempre interminati, in un continuo divenire e ritrasformazione.

Molti manuali di critica joyciana, come per esempio quello di Giorgio Melchiori *Joyce: il mestiere dello scrittore*, rintracciano la genesi del *Portrait* al gennaio del 1904,

quando Joyce scrive un breve saggio narrativo ed autobiografico, intitolato *A Portrait of the Artist*, che sottomette alla rivista *Dana* per la pubblicazione ma che viene rifiutato a causa delle sue innovazioni.[150] Anziché distruggerlo, in quello stesso anno Joyce lo conserva per utilizzarlo come embrione da cui nascerà il romanzo autobiografico *Stephen Hero*. Nel 1905, dopo averne scritto il venticinquesimo capitolo, se ne distacca affinché possa completare la stesura di *Dubliners*. Nonostante ciò, *Stephen Hero* assume la forma di un manoscritto lungo novecento pagine di cui purtroppo sopravvivono soltanto due frammenti: i) le pagine 477-505 appartenenti presumibilmente al capitolo 14°, in cui è descritta una visita di Stephen al suo padrino nella cittadina provinciale di Mullingar (un episodio che non viene ripreso nel *Portrait*)[151]; ii) le pagine 519-902 dei capitoli 15° al 25°, quelli che Joyce designava come l'episodio di Stephen allo *University College*.[152] *Stephen Hero* viene concepito da Joyce come un ampliamento satirico che presenta una nuda successione di fatti estratti integralmente dal saggio narrativo *A Portrait* del 1904. Il romanzo doveva contenere persino una trascrizione letterale delle epifanie che Joyce aveva scritto dal 1900 in poi. Con una tale genesi strutturale *Stephen Hero* non può che rivelare continue variazioni stilistiche che erano dovute soprattutto alla registrazione minuziosa dei passi epifanici. Nel 1907 Joyce riprese il manoscritto di *Stephen Hero* per riscriverlo daccapo nei cinque capitoli del *Portrait*, echeggiando nel titolo quel primo saggio narrativo da cui aveva preso lo spunto iniziale. Il *Portrait*, meglio noto in Francia e in Italia con il titolo autorizzato da Joyce stesso, *Dedalus*, venne inizialmente pubblicato in vari numeri della rivista *The Egoist* durante il periodo 1914-1915.

Pirandello scrive *Suo Marito* intorno al 1909 e lo pubblica nel 1911, presso la casa editrice fiorentina Quattrini. Sfortunatamente la sua storia editoriale ha un corso estremamente breve: la prima e unica edizione viene ritirata dal commercio dopo

[150] Melchiori, 1994, pp. 57-58.
[151] Si tratta del frammento recuperato dalle carte di Stanislaus Joyce e pubblicato nel 1955 con quattro lacune (ma due anni dopo vengono ritrovate le pagine mancanti che permettono di ricostruirne l'intero episodio).
[152] Questo è il frammento che Joyce ha personalmente donato a Sylvia Beach.

l'esaurimento della tiratura iniziale. Ancor prima dell'accordo con Quattrini, i Fratelli Treves - gli editori consueti di Pirandello - avevano rifiutato la pubblicazione del romanzo perché intimoriti dal possibile pericolo di scandali e denuncie che potevano provocare i riferimenti a personaggi molto noti della cronaca romana di quegli anni, tra cui la vincitrice del premio Nobel Grazia Deledda e suo marito Palmiro Madesano. Pirandello scelse così di distaccarsi da questo romanzo fino a quando in tarda età e solo poco prima della morte, nel 1935, ne iniziò la revisione, mosso dal desiderio di riscriverlo completamente, a cominciare dal titolo, che sarebbe dovuto diventare *Giustino Roncella nato Boggiòlo*. A causa della morte, la rielaborazione venne interrotta a metà strada: Pirandello aveva ritoccato solo i primi quattro capitoli e parte del quinto. Nell'edizione Mondadori del 1941, i curatori insieme a suo figlio Stefano optarono per una versione ibrida: montarono i cinque capitoli di *Giustino Roncella nato Boggiòlo* all'inizio del testo seguiti dai capitoli restanti dal materiale originario di *Suo Marito*. Data l'ovvia incompiutezza del rifacimento, i curatori dell'edizione Mondadori dei romanzi di Pirandello, Giovanni Macchia e Mario Costanzo, hanno invece scelto di riproporre il testo e conservare il titolo del romanzo *Suo Marito*, e di riprodurre solo in appendice il testo intero, ricchissimo di varianti, della versione incompiuta.

Questi due processi differenti di composizione del *Künstlerroman*, che rivelano in entrambi in casi l'esigenza di modificare la storia della formazione dell'artista, caratterizzano il romanzo joyciano e pirandelliano come un continuo divenire. Tale tendenza trova conferme interessanti alla luce di due recenti studi genetici condotti separatamente. Alludo alle ricerche di Ilaria Natali[153] e di Catherine O'Rawe[154], le quali rivelano che alle spalle del *Portrait* e di *Suo Marito* esistono dei dossier genetici composti di molti testi connessi tra di loro attraverso consistenti relazioni lessicali e sintattiche, che indicano procedure di

[153] Ilaria Natali, The Ur-Portrait: *Stephen Hero* ed il processo di creazione artistica in *A Portrait of the Artist as a Young Man,* Firenze, Firenze University Press, 2008.
[154] Catherine O'Rawe, *Authorial Echoes: Textuality and Self-Plagiarism in the Narrative of Luigi Pirandello*, London, MHRA & Maney Publishing, 2005.

derivazione di un testo da un altro. Sia la ricerca di Natali sia quella di O'Rawe dimostrano che la documentazione dei dossier di questi *Künstlerromane* è un continuo divenire, è incompleta, non è lineare, e in alcuni casi neanche costituita da una successione cronologica di testualizzazioni. Questo accade per esempio nel caso delle *Epiphanies*, i brevi *sketches* in prosa che Joyce compone tra il 1900 e il 1904 ma che appaiono rielaborate in molte delle opere maggiori, tra cui anche il *Portrait*; oppure come succede con l'apparizione in molte opere pirandelliane di vari frammenti rielaborati del saggio *L'Umorismo* del 1908. L'aspetto più interessante di questa complessa rete di relazioni rilevate in questi studi genetici è che la documentazione dei testi utilizzati da Joyce e da Pirandello prima della pubblicazione del *Portrait* e di *Suo Marito* si amplia persino a comprendere influenze testuali nelle opere posteriori a questi *Künstlerromane*. Le testimonianze testuali che sono oggi disponibili (ed elencate nella seguente scheda) rivelano che i *Künstlerromane* di Joyce e di Pirandello sono un punto di arrivo di vari testi di natura molteplice, ma anche un punto di partenza per la creazione di testi successivi.

Il dossier genetico del *Portrait*	Il dossier genetico di *Suo Marito*
1. Le brevi *sketches* in prosa *Epiphanies* (1900-1904)	1. La novella *Il Nido* (1895)
2. Il saggio breve *A Portrait of the Artist* (1904)	2. *Taccuino di Coazze* (1901)
3. i. Gli appunti nel quaderno di Mabel Joyce; ii. Il *Paris notebook* (1902-3); iii. Il *Pola notebook* (1904); iv. Il notebook MS 36,639/2/A (1903-4 ca.)	3. La novella *Gioventù* (1902)
4. *Stephen Hero* (1904-5)	4. La poesia *Cargiore* (1903)
5. i. Il *Trieste notebook*[155] (1909 ca.) ii. Il frammento *Late Portrait*[156]	5. La poesia *Laòmache* (1906)
6. La bella copia[157] del *Portrait*	6. Il saggio *L'Umorismo* (1908)

[155] Contiene appunti eterogenei suddivisi per soggetto che appaiono rielaborati in varie opere di Joyce, tra cui il *Portrait*.
[156] Si tratta di un manoscritto di stesura intermedia e incompleta tra *Stephen Hero* e il *Portrait*.
[157] È un manoscritto completo, in bella copia, dell'intero testo del *Portrait*.

7. ***A Portrait*** (1916)	7. ***Suo Marito*** (1911)
8. *Ulysses* (1922)	8. La novella *La Tragedia d'un Personaggio* (1911)
9. *Finnegans Wake* (1937)	9. Il dramma *Se Non Così* (1915)
	10. Il dramma *La Ragione degli Altri* (1919)
	11. Il dramma *La Nuova Colonia* (1928)
	12. Il romanzo incompiuto *Giustino Roncella nato Boggiòlo* (1941)

È sorprendente notare come le relazioni testuali evidenziate da Natali (tra i taccuini, gli appunti, le *Epiphanies*, *Stephen Hero*, *Portrait*, *Ulysses* e, in alcuni casi, persino *Finnegans Wake*) mostrano che questo dossier genetico sembra espandersi sino ad includere virtualmente tutto ciò che Joyce ha composto. Dall'altro canto, le scoperte testuali scovate da O'Rawe confermano la tendenza di Pirandello di risistemare e ritrasformare i propri testi creativi che comprendono unilateralmente le novelle, i saggi e i taccuini. Nel loro *Künstlerroman,* sia Joyce sia Pirandello inseriscono integralmente una propria poesia giovanile: si tratta della 'villanelle' *Are you not weary of ardent ways* e la seconda parte della poesia *Cargiore*.

Questa riflessione ci aiuterà a osservare la distanza degli autori dai loro personaggi-scrittori perché si analizzerà più avanti il modo in cui Silvia Roncella e Stephen Dedalus sono alieni da tali dossier di creazione artistica. Nonostante che il giovane Joyce abbia formulato teorie estetiche che sono piuttosto simili a quelle che nel *Portrait* attribuisce a Stephen Dedalus, e anche Silvia abbia molte concezioni artistiche tratte *ad litteram* dall'*Umorismo*, non bisogna cedere alla tentazione di identificare storicisticamente le somiglianze biografiche tra lo scrittore e il personaggio-artista da lui creato nonostante che Joyce abbia persino pubblicato dei saggi sotto lo pseudonimo di SD (come d'altronde, sotto lo pseudonimo di Paulo Post, ha anche fatto Pirandello con due articoli e la poesia *Per la prossima estate,* pubblicati in *La Critica* nel 1896). La distanza dell'autore dal personaggio viene così

confermata non solo dal consueto argomento dell'atteggiamento ironico dell'autore, ma anche tramite la distanza stabilita dalla reale e complessa genesi compositiva dello scrittore rispetto a quella del suo personaggio-artista.

3.2. L'autoriflessività del vedersi vivere

Il *Künstlerroman* tradizionale traccia lo sviluppo di un artista sotto varie tipologie: da una fase contraddistinta dall'irresponsabilità ad una segnata da un senso di responsabilità; da un'identità relegata ad una cellula privata ad un'identità socializzata; da un senso di alienazione a tappe importanti di integrazione culturale, politica e affettiva. Di solito una *Bildung* dovrebbe essere un percorso di formazione, ma alla fine dei *Künstlerromane A Portrait* di Joyce e *Suo Marito* di Pirandello il lettore vede profilarsi un ventenne dublinese che possiede solo potenzialmente le qualità della creazione artistica, e una giovane scrittrice fissata in un'immagine conclusiva di cupa impassibilità. L'artista joyciano e pirandelliano sembra dunque attraversare un percorso formativo che porta agli effetti negativi dell'isolamento, dell'esilio e dell'inutile tentativo di riformare la propria società tramite l'arte letteraria; invece di integrarsi nella società, il personaggio arriva solo ad un'integrazione parziale della sua identità soggettiva, nonostante tutti i tentativi genuini di assumere il ruolo di autore del proprio destino e della propria opera artistica. Il meccanismo portante che analizza questi travagli nel *Portrait* e in *Suo Marito* è l'autoriflessività del personaggio impegnato nell'ascesi dell'autocoscienza e dell'autodeterminismo, aspetti a cui Joyce e Pirandello sembrano negare un'effettiva e piena realizzazione. Infatti il processo dell'autocoscienza di Stephen e di Silvia li porta a capire che in fondo la loro vocazione artistica è un fenomeno che non hanno ancora interamente ammaestrato per via della sua natura creativa assai complessa. Dunque, il processo dell'autocoscienza di Stephen e Silvia non va considerato unicamente come un senso positivo di crescita dei personaggi. Joyce e Pirandello mostrano in alcuni casi che le scelte effettuate da questi personaggi possono anche essere sbagliate. Probabilmente,

attraverso queste mancanze dei personaggi, Pirandello e Joyce vogliono dimostrare che per essere artisti non bisogna essere dei filosofi in possesso di un'autocoscienza razionale e di un autodeterminismo completo, perché queste realtà rimarranno sempre insondabili nel personaggio. Per esempio, il narratore di *Suo Marito* ci fa sapere che Silvia si presta molto tardi nella vita all'autocoscienza e all'autoriflessivita; è un'artista che giunge tardi alla sua vocazione artistica proprio perché "ella aveva sempre rifuggito dal guardarsi dentro, nell'anima" (TR1:640). Silvia ha sempre considerato i momenti di autoriflessività come una minaccia al suo rapporto sereno con la propria coscienza soggettiva ("non sapeva riflettere, o piuttosto, se l'era sempre vietato", TR1:641).

Joyce e Pirandello assegnano a Stephen e Silvia la condizione autoriflessiva del vedersi vivere e di osservarsi con distacco e disgusto, e con una scissione violenta del proprio io soggettivo. La scissione da se stessi avviene sia attraverso la rievocazione di rimembranze negative sia nella constatazione dell'alienazione presente che piomba sul personaggio. Questa è una condizione in cui il personaggio si sente un pupazzo inetto che ha perso le sue occasioni, e quantunque sia conscio di questo non è sempre capace di trasformare il momento negativo dall'alienazione alla maturazione. La condizione del vedersi vivere è stata ampiamente adoperata soprattutto da Pirandello, e non solo nel saggio *L'Umorismo* ma addirittura in brani di questo saggio citati integralmente da Silvia in attimi di autoriflessività in *Suo Marito*. Si consideri la seguente tabella che prova la tendenza di Pirandello, così come è stata analizzata nello studio di Catherine O'Rawe, ad autocitarsi e a riciclare brani della propria estetica nell'opera narrativa (che in questo caso sono separati solo da una distanza temporale di tre anni nella loro pubblicazione).

L'Umorismo	Suo Marito
E per tutti però può rappresentare talvolta una tortura, rispetto all'anima che si muove e si fonde, il nostro stesso corpo fissato per sempre in fattezze immutabili. Oh perché proprio dobbiamo essere così, noi? - ci domandiamo talvolta allo specchio, - con questa faccia, con questo corpo? - Alziamo una mano	Le veniva da ridere, certe volte, innanzi allo specchio. Si sentiva come tenuta dal suo sguardo stesso. Oh perché proprio doveva esser così, lei, con quella faccia? con quel corpo? Alzava una mano, nell'incoscienza; e il gesto le restava sospeso. Le pareva strano che l'avesse fatto lei. Si vedeva vivere.

nell'incoscienza; e il gesto ci resta sospeso. Ci pare strano che l'abbiamo fatto noi. Ci vediamo vivere. Con quel gesto sospeso possiamo assomigliarci a una statua; a quella statua d'antico oratore, per esempio, che si vede in una nicchia, salendo per la scalinata del Quirinale. Con un rotolo di carta in mano, e l'altra mano protesa a un sobrio gesto, come pare afflitto e meravigliato quell'oratore antico d'esser rimasto lì, di pietra, per tutti i secoli, sospeso in quell'atteggiamento, dinanzi a tanta gente che è salita, che sale e salirà per quella scalinata! (SI:938-9)	Con quel gesto sospeso si assomigliava allora a una statua d'antico oratore (non sapeva chi fosse) veduta in una nicchia, salendo un giorno da via Dataria per la scalinata del Quirinale. Quell'oratore, con un rotolo in una mano e l'altra mano tesa a un sobrio gesto, pareva afflitto e meravigliato d'esser rimasto lì, di pietra, per tanti secoli, sospeso in quell'atteggiamento dinanzi a tanta e tanta gente ch'era salita e sarebbe salita e saliva per quella scalinata. (TR1:646)

È significativo notare nei due brani l'insistenza di Pirandello sull'immagine autoriflessiva del personaggio che si pone degli interrogativi ("perché proprio dobbiamo essere così", "Oh perché proprio doveva esser così") in un monologo interiore davanti ad uno specchio ("ci domandiamo talvolta allo specchio", "innanzi allo specchio"). Pirandello aggiunge a questa metafora dell'autoriflessività la disassociazione dei propri gesti e l'alienazione da essi ("Le pareva strano che l'avesse fatto lei"). Inoltre, l'atto del 'vedersi vivere' non ha solo un senso tragico, ma coinvolge anche l'autoironia del personaggio ("Le veniva da ridere"). Persino la statua del Quirinale nella memoria del personaggio partecipa alla vita per contrasti come spettatrice (l'oratore della statua viene raffigurato tramite l'ossimoro "afflitto e meravigliato"). Altri tre elementi interessanti che caratterizzano l'autoriflessività del personaggio in questo brano di *Suo Marito* sono il senso di stasi (espresso tramite l'uso di "sospeso" per 3 volte, e dalla frase "tenuta dal suo sguardo"), il senso dell'incertezza passiva ("le pareva strano", "nell'incoscienza", "non sapeva chi fosse", "pareva afflitto"). L'anonimato della statua del celebre oratore nella scalinata del Quirinale non solo denuncia la poca cultura di Silvia, ma segna anche che l'attimo autoriflessivo non porta sempre ad esiti positivi come l'epifania del personaggio.

Prima ancora del brano sovracitato del 'vedersi vivere', la narrazione di *Suo Marito* presenta un altro brano importante sulla medesima condizione pirandelliana che ci conviene paragonare ad un altro simile che si trova nel *Portrait*, dove Stephen, nella seconda sezione del capitolo 2, rievoca le memorie di una festa a Harold's Cross (un sobborgo di Dublino). In

una rievocazione mentale autoriflessiva, Stephen si vede rivivere in quella festa a cui partecipa Emma Clery, la ragazza che aveva suscitato in lui tanti sentimenti di attrazione con alcuni sguardi invitanti che gli aveva trasmesso. Durante questa festa Stephen si ricorda che era incapace di partecipare alla gioia degli altri ragazzi; si rende conto della sua alienazione dai suoi pari, e sembra di non essere soddisfatto del suo isolamento. Sappiamo dalla riflessione di Stephen che dopo la festa Emma lo accompagna all'ultimo tram ma che poi lui non si approfitta dell'occasione e non riesce a rubarle nessun gesto di intimità. Nel brano seguente Stephen ricorda questo episodio di Harold's Cross, e lo ricollega tramite la memoria ad un altro episodio accaduto prima ("he and Eileen had stood looking into the hotel grounds"), anch'esso qualificabile come un'altra occasione mancata nonostante appartenesse all'epoca della sua fanciullezza; Stephen prova sdegno verso la propria inettitudine davanti a quelle opportunità perse di entrare in intimità con Emma. Questo brano autoriflessivo è simile a quello di *Suo Marito* proprio perché rappresenta Silvia che viene colta da momenti autoriflessivi simili viaggiando sulla scia della memoria.

Il vedersi vivere di Stephen	Il vedersi vivere di Silvia
He saw her urge her vanities, her fine dress and sash and long black stockings, and knew that he had yielded to them a thousand times. Yet a voice within him spoke above the noise of his dancing heart, asking him would he take her gift to which he had only to stretch out his hand. And he remembered the day when he and Eileen had stood looking into the hotel grounds, watching the waiters running up a trail of bunting on the flagstaff and the fox terrier scampering to and fro on the sunny lawn and how, all of a sudden, she had broken out into a peal of laughter and had run down the sloping curve of the path. Now, as then, he stood listlessly in his place, seemingly a tranquil watcher of the scene before him. (P:69)	Avrebbe voluto rimanere laggiù presso al suo mare, nella casa ov'era nata e cresciuta, dove si vedeva ancora, ma con l'impressione strana che fosse un'altra, quella là, sì, un'altra se stessa ch'ella stentava a riconoscere. Le pareva di vedersi proprio, così da lontano, con occhi d'altri, e che si scorgesse... non sapeva dir come... diversa... curiosa... (TR1:643)

È probabile che, per sottolineare il ruolo di spettatori della vita, i narratori descrivano Stephen e Silvia con termini che hanno un valore semantico legato al senso percettivo dell'osservazione e della visione. Stephen riflette su stesso stesso come un "watcher of the scene before him" e si autodescrive con termini pacati: "tranquil", "stood listlessly". La sua

autoriflessività rivela al lettore che il rapporto con Emma è solo platonico e pieno di asserzioni vaghe, senza nessuna concretezza fisica e limitato a delle osservazioni impassibili: "He saw", "a voice within him", "his dancing heart", "he had only to stretch out his hand", "he and Eileen had stood looking", "watching the waiters". Emma è un personaggio che gli sfugge e su cui non esercita nessuna forma di controllo emotivo ("all of a sudden, she had broken out into a peal of laughter and had run"). Vale la pena accennare ad un brano successivo del *Portrait*, in cui Stephen si sforza inutilmente di scrivere dei versi per E.C., e ancora una volta 'si vede vivere' tramite il ricordo di un'occasione precedente quando aveva cercato inutilmente di scrivere dei versi per Parnell ("He saw himself sitting at his table in Bray the morning after the discussion at the Christmas dinner table, trying to write a poem about Parnell", P:70-1). In maniera simile, il narratore del brano autoriflessivo di Silvia ci rivela tramite le sue memorie che "Le pareva di vedersi proprio, così da lontano", e il narratore inserisce vari termini visivi come "vedeva", "riconoscere", "occhi", "scorgesse", ma con la differenza che il percorso di maturazione artistica avvenuto a Roma (che ha scisso la sua soggettività) non le permette di riconoscersi più come lo stesso soggetto del suo passato tarentino.

3.3. La natura e le figure soprannaturali

Una delle funzioni principali dell'autoriflessività di Silvia e di Stephen è quella di riflettere sul proprio ruolo come artisti. Due dei momenti epifanici più importanti che costituiscono una parte centrale della loro creatività artistica avvengono quando sono immersi nella natura dopo che si lasciano alle spalle la città. In questi *Künstlerromane* Joyce e Pirandello costruiscono un contrasto d'ambiente tra le città (Dublino e Roma) e la natura, perché è in quest'ultima che avvengono due delle epifanie centrali del romanzo. La città di Dublino assume agli occhi di Stephen dei connotati cupi e per descriverla usa un'accumulazione di termini negativi quali "distant", "dim fabric", "in haze", "vague", "old",

"weary", "patient of subjection" (P:167). Roma, nell'immaginazione di Silvia, è un'altra realtà turbante, specie se si considerano le frasi usate per descriverla: "senso d'infinita tristezza", "ville solitarie", "la tragica solennità delle rovine", "Poco la seduceva tutto ciò", "una prigione un po' più grande" (TR1:645-6). Tuttavia, Joyce e Pirandello non sembrano assegnare al paesaggio marittimo e alla campagna solo un indice di autoriflessività positiva. Il disagio dei protagonisti resta inalterato, qualunque sia la loro collocazione geografica e culturale. Si consideri come esempio il modo in cui si sente Stephen quando attraversa il ponte di legno nel capitolo 4, prima della sua epifania con la ragazza uccello, pensa al mare ("a faint throb in his throat told him once more of how his flesh dreaded the cold infrahuman odour of the sea", P:167), e anche come si sente Silvia nella campagna di Cargiore, prima del suo attimo di silenzio interiore ("S'era trovata come sperduta lassù", TR1:724).

Il *Portrait* e *Suo Marito* sembrano giocare sistematicamente sul rapporto tra natura e arte, confermando la tradizione che vuole appunto che l'arte sia figlia della natura, e che la imiti. L'ambiente marittimo della ragazza uccello (nel capitolo 4 del *Portrait*) e i momenti di Silvia trascorsi nella contemplazione di una campagna accesa dalla luce lunare (nel capitolo intitolato "Dopo il trionfo") rappresentano momenti di *lettura* in cui gli artisti interpretano la condizione di se stessi tramite il paesaggio che partecipa rappresentando i segni esterni della loro coscienza. Questi artisti trovano nella natura un'epifania che rivela i segni e le soluzioni alle scelte personali e artistiche della loro vita; è una 'lettura' che altri personaggi meno sensibili non riescono ad attuare, come accade nel caso di Giustino, il marito di Silvia, il quale non ha nessuna epifania o trasformazione interiore durante una passeggiata notturna e solitaria al chiarore lunare di Cargiore; infatti Giustino si limita ad una "guardinga ambascia della misteriosa affascinante bellezza della notte" (TR1:857).

L'idea che la creazione artistica viene ispirata durante un'immersione nella natura ha le sue origini nel Romanticismo, specie quando sottolinea il genio originale e la spontaneità

dell'atto creativo. Questa nozione dell'arte è l'antitesi di quell'altra nozione dell'arte che vede la produzione artistica come un processo, come un lavorio prolungato, oppure come un prodotto commerciale. L'approccio disinteressato di Silvia verso l'arte è connesso alla sua rappresentazione come autrice romantica, una specie di veggente che interpreta le "meraviglie nascoste" del mondo naturale e le cui creazioni permettono di accedere ai meandri segreti del suo io. Stephen ha inizialmente un rapporto conflittuale con la natura, specie durante la sua infanzia quando giocava in campagna con l'amico Aubrey e la natura viene evocata dagli escrementi del bestiame che gli provocano un senso di disgusto ("the filthy cowyard at Stradbrook with its foul green puddles and clots of liquid dung and steaming bran troughs, sickened Stephen's heart", P:63). Nonostante questa memoria negativa, nello stesso capitolo, Stephen ambisce ad incontrare "in the real world the unsubstantial image which his soul so constantly beheld" (P:65), un'immagine che gli si rivelerà solo nell'epifania della ragazza immersa nel paesaggio naturale della spiaggia. Silvia e Stephen si assumono dunque il compito della testimonianza epifanica della loro arte e ne rimangono colpiti, specie quando l'epifania avviene in un contesto naturale. Quando questi artisti cominciano a distinguere tra un vedere normale e quell' 'altro' vedere esasperatamente individuale, si plasma il nucleo della loro vocazione: Silvia diventa una scrittrice umorista, il cui umorismo viene narrato come prodotto di questi attimi rilevatori; e Stephen si emancipa dalle forze oppressive che incatenano l'espressione libera della sua vocazione di artista. I due brani analizzati in questa indagine indicano che le epifanie che creano una svolta artistica in Stephen e in Silvia non avvengono a Dublino, né a Roma; la visione artistica viene partorita nella natura. Dopo la percezione dell'epifania artistica, che è fortemente condizionata dal paesaggio naturale, subentra il compito dell'artista di fissare in modo duraturo quei momenti di estasi. Questo è il compito prettamente estetico.

Prima di analizzare questi due brani importanti, bisogna considerare due fatti narrati precedentemente che sono molto significativi e che sono accomunati da un momento analogo

di alienazione dalla vita precedente e da una forte sensazione di claustrofobia artistica. Prima della sua epifania in riva al mare, Stephen è impegnato in un andirivieni con suo padre tra la *Byron's public house* e la cappella di Clontarf, e spera inutilmente che suo padre interceda a suo favore con il docente Dan Crosby affinché gli procuri un impiego all'università. La madre di Stephen non approva questo passo perché temeva che l'univeristà avrebbe allontanato Stephen ancora di più dalla fede cattolica ma il giovane artista ci vedeva la prospettiva di emanciparsi da quelle forze oppressive che lo tenevano in soggezione. Però in questa fase preepifanica, Stephen sembra oscillare simbolicamente tra il desiderio di una carriera letteraria (il simbolo di Byron) e la vita religiosa nella Chiesa (rappresentata dalla cappella). A un certo punto Stephen perde la pazienza e si avvia verso l'isola chiamata "the Bull" dove intuisce che il suo destino artistico è segnato profeticamente dal mito di Dedalo (questo aspetto lo discuterò più avanti). Nel caso di Silvia sappiamo che poco prima della sua epifania nel paesaggio lunare di Cargiore è scampata per miracolo dalla morte per parto, proprio mentre si rappresentava a Roma la prima del suo dramma *La Nuova Colonia* con la presenza in teatro del proprio marito e manager. Silvia si sente distaccata dalla sua opera (e dal successo riscosso) e si reca verso Cargiore in Piemonte, nel paese nativo del marito, per recuperare le forze assieme a suo figlio. Però da quando si è mossa da Roma, si sente diversa come madre, moglie e artista; tante immagini nuove le invadono lo spirito portandola ad un distacco irreparabile dalla sua vita precedente.

La scena dell'epifania della ragazza uccello rappresenta il momento culminante del *Portrait* in cui Stephen scopre la sua vocazione artistica e riesce a ridefinire vari aspetti della sua autocoscienza e del suo autodeterminismo. In questa fase Stephen capisce il significato mitico del suo nome e non vuole rimanere un paggio in balia delle forze sociali irlandesi ma decide di essere il creatore di se stesso tramite il processo della conoscenza artistica. La sua autocoscienza lo fa riflettere sull'assoluto bisogno di libertà come condizione per la creazione artistica, la quale diventerà possibile soltanto con l'evasione dalla realtà dublinese. La scena

dell'epifania di Silvia avviene quando è immersa nella solitudine a Cargiore, in Piemonte. Silvia diventa consapevole della rivoluzione interna avvenuta nella propria esistenza e riflette sulla sua nuova condizione di madre e di scrittrice di successo. Inoltre, il suo demone artistico risorge in lei più forte di prima, come anche l'estraneità nei confronti del contesto familiare e sociale. Si considerino attentamente i seguenti brani:

Stephen e l'epifania della ragazza	Silvia e la natura a Cargiore
There was a long rivulet in the strand and, as he waded slowly up its course, he wondered at the endless drift of seaweed. Emerald and black and russet and olive, it moved beneath the current, swaying and turning. The water of the rivulet was dark with endless drift and mirrored the high-drifting clouds. The clouds were drifting above him silently and silently the seatangle was drifting below him and the grey warm air was still and a new wild life was singing in his veins. Where was his boyhood now? Where was the soul that had hung back from her destiny, to brood alone upon the shame of her wounds and in her house of squalor and subterfuge to queen it in faded cerements and in wreaths that withered at the touch? Or where was he? He was alone. He was unheeded, happy and near to the wild heart of life. He was alone and young and wilful and wildhearted, alone amid a waste of wild air and brackish waters and the sea-harvest of shells and tangle and veiled grey sunlight and gayclad lightclad figures of children and girls and voices childish and girlish in the air. A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird. Her long slender bare legs were delicate as a crane's and pure save where an emerald trail of seaweed had fashioned itself as a sign upon the flesh. Her thighs, fuller and soft-hued as ivory, were bared almost to the hips, where the white fringes of her drawers were like feathering of soft white down. Her slate-blue skirts were kilted boldly about her waist and dovetailed behind her. Her bosom was as a bird's, soft and slight, slight and soft as the breast of some dark-plumaged dove. But her long fair hair was girlish: and girlish, and touched with the wonder of mortal beauty, her face. She was alone and still, gazing out to sea; and when she felt his presence and the worship of his eyes her eyes turned to him in quiet sufferance of his gaze, without shame or wantonness. Long, long she suffered his gaze and then quietly withdrew her eyes from his and bent them towards the stream, gently stirring the water with her foot hither and thither. The first faint noise of gently moving water broke the silence, low and faint and whispering, faint as the bells of sleep; hither and thither, hither and thither; and a faint flame trembled on her cheek. --Heavenly God! cried Stephen's soul, in an outburst	Ah che solennità d'attonito incanto! In qual sogno erano assorti quegli alti pioppi sorgenti dai prati, che la luna inondava di limpido silenzio? E a Silvia era parso che quel silenzio si raffondasse nel tempo, e aveva pensato a notti assai remote, vegliate come questa dalla Luna, e tutta quella pace attorno aveva allora acquistato agli occhi suoi un senso arcano. Da lungi, continuo, profondo, come un cupo ammonimento, il borboglio del Sangone, ne la valle. Là presso, di tratto in tratto, un curioso stridore. - Che stride così, Graziella? - aveva domandato la mamma. E Graziella, affacciata alla finestra, nell'aria chiara, aveva risposto lietamente: - Un contadino. Falcia il suo fieno, sotto la luna. Sta a raffilare la falce. Donde aveva parlato Graziella? A Silvia era parso ch'ella avesse parlato dalla Luna. Poco dopo, da un lontano ceppo di case s'era levato un canto dolcissimo di donne. E Graziella, parlando ancor quasi dalla Luna, aveva annunziato: - Cantano a Rufinera... Non una parola aveva potuto ella proferire. Da che s'era mossa da Roma e, con quel viaggio, tante e tante imagini nuove le avevano invaso in tumulto lo spirito, da cui già appena appena si diradavano le tenebre della morte, ella notava in sé con sgomento un distacco irreparabile da tutta la sua prima vita. Non poteva più parlare né comunicar con gli altri, con tutti quelli che volevano seguitare ad aver con lei le relazioni solite finora. Le sentiva spezzate irrimediabilmente da quel distacco. Sentiva che ormai ella non apparteneva più a sé stessa. Quel che doveva avvenire, era avvenuto. Forse perché lassù, dove l'avevano portata, le eran mancate attorno quelle umili cose consuete, alle quali ella prima si aggrappava, nelle quali soleva trovar rifugio? S'era trovata come sperduta lassù, e il suo dèmone ne aveva profittato. Le veniva da lui quella specie d'ebbrezza sonora in cui vaneggiava, accesa e stupita, poiché le trasformava con quei vapori di sogno tutte le cose. E lui, lui faceva sì che di tratto in tratto la stupidità di esse le s'avventasse agli occhi, squarciando quei vapori. Era un dispetto atroce. Specialmente di tutte quelle cose ch'ella aveva voluto e avrebbe ancora voluto aver più care e sacre, esso si divertiva ad avventarle agli occhi la stupidità; e non rispettava neppure il suo bambino, la sua maternità! Le suggeriva

of profane joy. He turned away from her suddenly and set off across the strand. His cheeks were aflame; his body was aglow; his limbs were trembling. On and on and on and on he strode, far out over the sands, singing wildly to the sea, crying to greet the advent of the life that had cried to him. Her image had passed into his soul for ever and no word had broken the holy silence of his ecstasy. Her eyes had called him and his soul had leaped at the call. To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life! A wild angel had appeared to him, the angel of mortal youth and beauty, an envoy from the fair courts of life, to throw open before him in an instant of ecstasy the gates of all the ways of error and glory. On and on and on and on! (P:170-3)	che stupidi l'una e l'altro non sarebbero più stati solo a patto ch'ella, mercé lui, ne facesse una bella creazione. E che così era di quelle cose, come di tutte le altre. E che soltanto per creare ella era nata, e non già per produrre materialmente stupide cose, né per impacciarsi e perdersi tra esse. Là, nella vallata dell'Indritto, che c'era? L'acqua incanalata, saggia, buona massaja, e l'acqua libera, fragorosa, spumante. Ella doveva esser questa, e non già quella. (TR1:723-25)

Innanzitutto bisogna notare che Stephen e Silvia si sforzano non solo di interpretare significati universali degli oggetti del paesaggio naturale ("he wondered at the endless drift of seaweed", "In qual sogno erano assorti quegli alti pioppi sorgenti dai prati [...]?"), ma addirittura di trarne dei segni che rappresentino la propria condizione esistenziale: Stephen capisce che è vicino all'esilio quando vede le nuvole che lo sorvolano in silenzio ("The clouds were drifting above him silently"), e Silvia ha dei presagi ammonitori causati dai suoni che scaturiscono dalla valle ("Da lungi, continuo, profondo, come un cupo ammonimento, il borboglio del Sangone"). Il paesaggio naturale fa scattare nel personaggio la disassociazione dal suo passato, come accade nel caso di Stephen che si chiede cosa sia rimasto di tutte le sue esperienze infantili e delle influenze di sua madre ("Where was his boyhood now? Where was the soul that had hung back from her destiny"). Anche Silvia interpreta i segni del paesaggio e si accorge che dopo il viaggio da Roma tutta la sua precedente vita di madre e di moglie è adesso seriamente compromessa in maniera irreparabile ("tante imagini nuove le avevano invaso in tumulto lo spirito").

Questi personaggi diventano consapevoli della propria vocazione artistica guardando ai modelli funzionali che offre il paesaggio che è a tratti silenzioso ("limpido silenzio", "che quel silenzio si raffondasse nel tempo", "The clouds were drifting above him silently and silently the seatangle was drifting"), e a tratti sonoro ("faint noise of gently moving water",

"faint as the bells of sleep", "un curioso stridore", "un canto dolcissimo di donne"). Silvia vede un'allegoria esistenziale nella differenza tra "L'acqua incanalata, saggia, buona massaja, e l'acqua libera, fragorosa, spumante", e si identifica proprio con l'acqua del secondo tipo che riflette la sua esigenza di profonda libertà e di emozioni intense, che sono ben lontane da un'esistenza "incanalata". Nel caso di Stephen si ha una situazione analoga quando il narratore instaura un rapporto tra l'artista e l'ambiente naturale quando descrive lo stato d'animo di Stephen con il termine "wild". Lo stato d'animo di Stephen è descritto così per ben quattro volte: "a new wild life was singing in his veins", "near to the wild heart of life", "wildhearted, alone amid a waste of wild air". Inoltre, la sua visione epifanica della ragazza in riva al mare gli fa capire come deve essere il suo *modus operandi* di libero artista, e pertanto lui interpreta liberamente varie immagini tratte dagli uccelli ("beautiful seabird", "legs were delicate as a crane's", "dovetailed behind her", "Her bosom was as a bird's", "the breast of some dark-plumaged dove"), e da altri aspetti della natura, come l'avorio ("Her thighs, fuller and soft-hued as ivory") e le alghe marine ("an emerald trail of seaweed had fashioned itself as a sign upon the flesh"). Tutti questi segni di forte connotazione naturale collaborano ad esplicitare la vocazione artistica sia di Stephen ("Her eyes had called him and his soul had leaped at the call.") sia di Silvia ("Ella doveva esser questa, e non già quella").

Un altro aspetto affine che bisogna considerare quando si paragonano questi momenti di immersione nella natura, è il connotato angelico delle immagini trasmesse da Joyce e da Pirandello nella rappresentazione sia della ragazza uccello sia del demone artistico che ispira l'arte di Silvia. Entrambe queste immagini sembrano assumere la forma di uno pseudo-arcangelo oscuro e dissacrante dell'arte. Nel *Portrait,* l'immagine dell'arcangelo caduto, noto anche per il suo *non serviam,* deve ancora apparire nel discorso che Stephen farà con Cranly nelle pagine finali del capitolo 5. In questa celebre professione di fede anateologica, Stephen afferma che non servirà ciò in cui non crede più (la famiglia, la patria, la Chiesa) e tenterà di esprimere se stesso liberamente e integralmente in un qualche modo di vita o di arte,

adoperando per difendersi le sole armi che si concede di usare: il silenzio, l'esilio e l'astuzia. Stephen non ha timori di sbagliare nella sua scelta neanche di fronte alle conseguenze della dannazione o dell'esclusione eterna ("I am not afraid to make a mistake, even a great mistake, a lifelong mistake, and perhaps as long as eternity too"). È interessante notare però, che questo *non serviam* del capitolo 5 sembra essere già preannunciato da un dettaglio del brano dell'epifania nel capitolo 4, quando Joyce adopera il termine "gates" per spiegare il ruolo giocato da questa ragazza-arcangelo (che potrebbe alludere alle porte del paradiso da cui viene cacciato Lucifero nel mito cristiano): "to throw open before him in an instant of ecstasy the gates of all the ways of error and glory". Nel caso di Silvia il suono emesso dal contadino invisibile e nascosto nella valle, che "Sta a raffilare la falce" e "Falcia il suo fieno", sembra un'altra allusione all'angelo della morte, che Silvia ha quasi incontrato nel suo parto difficile. Queste immagini sembrano rappresentare per Stephen e Silvia sia una caduta spirituale sia una riscoperta anateologica, oscura e occulta dell'arte. Subito dopo la sua epifania, Stephen ripensa alla sua visione sublime e conclude che "A wild angel had appeared to him"; si tratta di una figura angelica che esclude ogni legame mistico siccome Stephen la identifica in termini materialistici come "the angel of mortal youth and beauty", "an envoy from the fair courts of life". È un angelo di una specie di culto occulto dell'arte che invece di elevare dantescamente l'anima del poeta a Dio lo invita a secolarizzare gli schemi religiosi e di sfruttarne agli estremi ogni possibile forma di esperienza umana, incluso il peccato, per poter creare l'opera artistica ("To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life!"). Non manca in questo contesto né l'uso di un linguaggio religioso per descrivere questa figura ("Her image had passed into his soul for ever and no word had broken the holy silence of his ecstasy", "an instant of ecstasy") né l'uso del simbolo anateologico dell'infinito ("On and on and on and on!"). In un altro episodio nel Capitolo 5 Stephen adopererà di nuovo l'immagine di un angelo evangelico per rivelare che nella sua ispirazione artistica "he had known the ecstasy of seraphic life". Dopo il suo sogno erotico che lo porterà a comporre la sua

villanella, Stephen capisce come "In the virgin womb of the imagination the word was made flesh. Gabriel the seraph had come to the virgin's chamber" (P:217).

L'altra immagine soprannaturale del demonietto artistico di Silvia è un'immagine molto cara a Pirandello che è stata sviluppata nei suoi saggi e adoperata anche in altre opere. Silvia viene assalita più volte nel romanzo da un demonietto artistico che è incontrollabile nella sua coscienza, specie quando si sente alienata e immersa nella natura ("S'era trovata come sperduta lassù, e il suo dèmone ne aveva profittato"). Questa creatura immaginaria è onnipresente nella vita di Silvia ed è responsabile del suo vaneggiare, specie quando le "trasformava con quei vapori di sogno tutte le cose". È uno spirito dissacrante e umorista che le fa capire lo scopo della propria esistenza ("E che soltanto per creare ella era nata, e non già per produrre materialmente stupide cose, né per impacciarsi e perdersi tra esse") e anche il sentimento del contrario nascosto dietro alla realtà quotidiana di "quelle cose" ("E lui, lui faceva sì che di tratto in tratto la stupidità di esse le s'avventasse agli occhi, squarciando quei vapori"). Silvia non può controllare il suo demone che le profila agli occhi il figlio e la propria maternità come delle realtà negative, utili solo per essere sfruttate come metafore creative ("non rispettava neppure il suo bambino, la sua maternità! Le suggeriva che stupidi l'una e l'altro non sarebbero più stati solo a patto ch'ella, mercé lui, ne facesse una bella creazione").

Le immagini degli angeli oscuri dell'arte che appaiono nella contemplazione della natura possono essere considerate come un punto di arrivo ad una visione sia occulta sia misticheggiante nei *Künstlerromane* di Joyce e Pirandello. Sin dall'inizio, Stephen e Silvia vengono perseguitati nel loro immaginario da una specie di bestiario composto di demoni e figure soprannaturali che creano in loro un'angoscia vitale che rischia di travolgerli ad ogni istante. Il narratore del *Portrait* ci informa che, sin da ragazzo, Stephen è assillato da visioni fantomatiche provocate dalle sue voci interiori ("his mind had been pursuing its intangible

phantoms") e di cui si compiace ad ogni loro apparizione nella sua psiche ("he was happy only when he was [..] alone or in the company of phantasmal comrades", P:84). Inoltre, Stephen diventa più conscio del suo prodigioso bestiario spirituale durante il ritiro con padre Arnall, specie quando gli subentra un forte senso di colpa per i suoi peccati e comincia ad immaginarsi, tramite la sua autoriflessività, come ridotto ad uno stato di bestia ("he had sunk to the state of a beast", P:111; "Like a beast in its lair his soul had lain down in its own filth", P:115). La figura soprannaturale assume, in questo contesto della coscienza di Stephen quando partecipa al ritiro spirituale, non solo una connotazione demoniaca ma anche una serafica, specie quando immagina la tromba apocalittica di un angelo che lo chiama alla redenzione ("the blasts of the angel's trumpet", "The words of doom cried by the angel", P:115). Dopo il sermone di padre Arnall durante il ritiro spirituale, Stephen è perseguitato da altri incubi e tormentosi sensi di colpa in cui gli si profila una folta schiera di demoni ("That was the work of devils, to scatter his thoughts and over-cloud his conscience", P:136), i quali introducono nella narrazione il motivo delle porte spalancate del mito di Lucifero ("assailing him at the gates of the cowardly and sin-corrupted flesh", P:137). Anche se Stephen è genuinamente spaventato dall'onta e dalle conseguenze dei suoi peccati, le immagini diaboliche che gli passano per la mente sono così grottesche da dimostrare piuttosto un'immaginazione artistica che proietta immagini sporporzionate di se stessa che un penitente devoto e semplice quale pretende di essere. Stephen sa creare nella propria coscienza le immagini grafiche di un incubo che sembra un inferno dantesco pieno di creature diaboliche, fetori ed escrementi, per il quale usa i termini "Goatish creatures", "hornybrowed", "trailing their long tails behind them", "old bony faces", "terrific faces", "clots and coils of solid excrement", "stale crusted dung" (P:137-8). Prima della sua confessione, mentre cammina per le strade buie di Dublino, Stephen è di nuovo perseguitato dalle immagini bibliche del serpente, il simbolo zoomorfico in cui si incarna tutto il male del mondo ("The serpent, the most subtle beast of the field", P:139). La sua coscienza è ancora una volta schiacciata sia dal disgusto del peccato sia dalla sua strumentalizzazione ad opera di tale bestia che si nutre dei

suoi peccati carnali ("His soul sickened at the thought of a torpid snaky life feeding itself out of the tender marrow of his life and fattening upon the slime of lust", P:139-40). Paralizzato da tale angoscia, Stephen invoca un altro angelo in preghiera, affinchè lo protegga dagli assalti che il diavolo effettua sulla sua coscienza ("And, cowering in darkness and abject, he prayed mutely to his guardian angel to drive away with his sword the demon that was whispering to his brain", P:140). Infine è proprio il prete confessore che rafforza in Stephen la percezione di uno spirito maligno che opera sulla sua coscienza. Questi è l'artefice e l'istigatore dei peccati di Stephen, che deve essere mandato indietro verso le sue dimore infernali ("The devil has led you astray. Drive him back to hell", P:145). Tutte le fantasie nell'immaginario di Stephen, che sono legate ai demoni, agli angeli e al loro relativo bestiario, subiranno poi la metamorfosi drastica ed illuminante nella sua epifania della ragazza uccello.

Il motivo del demone artistico di Silvia appare più volte in *Suo Marito*, specie quando all'improvviso le risorge dentro sotto la forma di uno "spiritello pazzo" (TR1:644) e di "quell'ebbro dèmone che ella sentiva in sé" (TR1:702) che la spinge a scrivere, provocandole l'ennesima angoscia epifanica. Per anni, a Taranto, Silvia si era concentrata sul proprio ruolo di figlia, poi di moglie e forse di futura madre, con la paura di sembrare strana, diversa, a causa dei tormenti segreti del demonietto umoristico della letteratura ("sempre s'era sforzata di contrastare ogni dominio su lei", TR1:702). Quando frequenta le lezioni con la signorina Edy Faciolli, Silvia ha modo di riflettere sul proprio demone, che è la parte più intima di lei e da cui non riesce a distaccarsi, e che del resto lei stessa non vuole fare vivere. Lo spiritello pazzo è una creatura in evoluzione nella *Bildung* di Silvia siccome ad un tratto se lo ritrova nella sua autocoscienza in una maniera assai più prorompente delle fasi precedenti ("aveva ritrovato cresciuto, ingrandito quel suo demonietto", "Un demoniaccio s'era fatto", TR1:644). È una creatura autonoma nella sua coscienza che entra in un conflitto interiore con Silvia perché dissacra in pieno spirito umoristico ogni ordine e serietà prestabilita ("voleva parlar

forte, ora, quando non doveva, e rider di certe cose che ella, come gli altri, nella pratica della vita, avrebbe voluto stimar serie", TR1:644). Silvia non si limita a riflettere solo sul suo demonietto artistico, ma estende la sua riflessione ad altre creature volanti tratte dalla natura. Eppure non si tratta di un uccello, ma di un insetto, un calabrone, che nella sua coscienza sembra violentare *ad libitum* i fiori fragili e tremuli. Tutto ciò rappresenta allegoricamente a Silvia la pretesa dell'Uomo di sfruttare liberamente la vita degli altri credendo che nel cosmo tutto sia stato creato apposta per lui. Questa creatura, che si aggiunge al bestiario demoniaco di Silvia, assume ai suoi occhi dei connotati molto violenti: "un grosso calabrone ronzante", "vorace violenza", "che si piegavano sotto di lui", "la brutalità di quella bestia", "offendeva come alcunché d'osceno", "l'oltraggio di essa", "sazia e ingorda" (TR1:726-7).

Scrivere, in questo senso, diventa per Stephen e Silvia una pratica ambivalente: risarcisce da un'esistenza ombrosa e frustrata, solleva dal grigiore quotidiano, ma poi non garantisce il sollievo dal malessere alienante che perturba l'animo, e neppure dai grandi sensi di colpa che investono gli artisti (causati dalla madre di Stephen e dalla morte di Vittorino, il figlio di Silvia).

3.4. Un celibato anateologico

Silvia e Stephen sono artisti che incarnano potenzialità latenti che scaturiscono da una serie di processi che dovrebbero portare alla maturazione artistica ma che simultaneamente decostruiscono il loro ruolo nella società. Riescono a completare la propria emancipazione perché resistono alla tentazione di regredire alle abitudini refrattarie della propria società e perché sanno affrontare le drammatiche conseguenze di una coscienza lucida, consapevoli dell'impossibilità di tornare indietro. I momenti di contemplazione epifanica di Stephen e Silvia sembrano mettere a fuoco sia la loro vita creativo-intellettuale sia quella emotiva, anche se spesso questo rapporto dialettico tra arte e maturità emotiva si risolve a favore della prima

e a scapito della seconda. Infatti l'isolamento affettivo finale di Stephen e di Silvia è quasi inevitabile perché deriva dall'impossibilità di riconoscere un proprio corrispettivo intellettuale nell'altro sesso. La rinuncia di Stephen e di Silvia all'amore è infatti proprio il segno della loro emancipazione artistica. La triste inconciliabilità dell'amore con la scrittura creativa, e quindi con una dimensione intellettuale dell'arte, accomuna Joyce e Pirandello nelle loro intuizioni sul ruolo dell'artista.

Un episodio che mette a fuoco l'incapacità di Stephen di plasmare rapporti personali, specie con le donne, è quello del suo incontro con E_C_. Nel brano seguente, Joyce sembra provare anche un distacco simpatetico verso questa incapacità di Stephen:

> APRIL 15. Met her today pointblank in Grafton Street. The crowd brought us together. We both stopped. She asked me why I never came, said she had heard all sorts of stories about me. This was only to gain time. Asked me was I writing poems? About whom? I asked her. This confused her more and I felt sorry and mean. Turned off that valve at once and opened the spiritual-heroic refrigerating apparatus, invented and patented in all countries by Dante Alighieri. Talked rapidly of myself and my plans. In the midst of it unluckily I made a sudden gesture of a revolutionary nature. I must have looked like a fellow throwing a handful of peas into the air. People began to look at us. She shook hands a moment after and, in going away, said she hoped I would do what I said.
> Now I call that friendly, don't you?
> Yes, I liked her today. A little or much? Don't know. I liked her and it seems a new feeling to me. Then, in that case, all the rest, all that I thought I thought and all that I felt I felt, all the rest before now, in fact... O, give it up, old chap! Sleep it off! (P:252)

Stephen è schivo e sarcastico con Emma, però poi si rammarica di essersi comportato così con lei e si ritira in un discorso platonico ("the spiritual-heroic refrigerating apparatus, invented and patented in all countries by Dante Alighieri"). Il narratore ci suggerisce che Stephen prova un nuovo sentimento per Emma, e cioè che lei gli è piaciuta ("I liked her and it seems a new feeling to me"). Non si tratta di un innamoramento, né di passione, né di adorazione, ma semplicemente del piacere, del trovare gradevole la presenza e la persona di E.C. Anche se questo sentimento si insinua come possibile via per stabilire rapporti interpersonali più seri, entra inevitabilmente in conflitto con la sua teoria estetica costruita sull'autonomia dell'artista ("Then, in that case, all the rest, all that I thought I thought and all that I felt I felt, all the rest before now, in fact..."). Apparentemente, Stephen è ancora un artista in formazione e alle vie tortuose dei rapporti sociali preferisce le alture delle teorie estetiche.

Stephen e Silvia scoprono che la solitudine intellettuale dell'artista implica la rinuncia all'amore, una rinuncia che poggia sulla coscienza di un relativismo emancipante ed epifanico. Stephen esperisce un punto di non ritorno nella sua vita durante l'epifania della ragazza uccello nel capitolo 4 del *Portrait*. Si tratta di un'autentica chiamata intuitiva, una chiamata al sacerdozio laico dell'arte ("profane joy", P:171), la sola che possa cogliere la bellezza o operare le transubstanziazioni anateologiche, e dunque estetiche, del quotidiano, un fenomeno che non è estraneo neanche a Silvia ("Le avveniva spesso, meditando, di fissare lo sguardo sopra un oggetto qualunque e rilevarne minutamente le varie particolarità, come se quell'oggetto l'interessasse", TR1:641). È un sacerdozio artistico che, assieme al ruolo di mediatore estetico dell'arte, porta con sé anche il voto ineluttabile di un celibato anateologico con una rinuncia totale della sfera amorosa e affettiva. L'esempio più eloquente di questo fenomeno si rivela nel *Portrait* nel distacco emotivo tra Stephen e E_C_, il quale si fa gradualmente più evidente e profondo nella *Bildung* dell'artista. Emma è presentata come la intravede il giovane Stephen che, troppo immaturo per confrontarsi direttamente con lei in quanto persona, ne interiorizza un'immagine astratta. Questa è una sorte che tocca a tutti i personaggi nel *Portrait*, i quali sembrano perdere almeno parte della loro individualità poiché divengono strumenti finalizzati a sottolineare lo sviluppo intellettuale di Stephen, le sue idee e le sue emozioni. Questo accade anche nel ruolo assegnato al personaggio di Lynch, il cui dialogo con il protagonista, nel capitolo 5, rappresenta solo un espediente narrativo per rivelare la teoria estetica di Stephen. In maniera simile, invece di uno specchio emotivo che invoglia Stephen a sondare i suoi sentimenti affettivi, E_C_ assume la mera funzione di un oggetto poetico finalizzato a mettere in luce i procedimenti compositivi del giovane artista, il cui progresso come autore di testi poetici costituisce un elemento centrale del suo sviluppo. L'umanità e la persona di Emma cominciano dunque a perdere la propria concretezza carnale agli occhi di Stephen man mano che matura la sua chiamata al sacerdozio laico dell'arte; a conferma di ciò, quei pochi elementi fisici di Emma che emergono sono collegati

all'iconografia della Madonna ("he imagined that he stood near Emma in a wide land and, humbly and in tears, bent and kissed the elbow of her sleeve", P:116). Persino nella villanella di forte connotazione erotica che Stephen sembra comporre per la ragazza, il lessico e le immagini sembrano allontanarsi dalla sfera emotiva quando il lettore percepisce che sono derivati dalla religione (P:223). Inoltre, a differenza di quello che accade in *Stephen Hero*, a E_C_ non è praticamente mai attribuito un discorso, né direttamente né indirettamente; nel *Portrait* Emma non agisce e diviene un'immagine indistinta nella mente di Stephen. È poi inevitabile che, alla luce della sua vocazione all'arte, il punto di maggiore rottura emotiva avvenga quando Stephen percepisce la connessione della ragazza con Padre Moran, cioè con il mondo della Chiesa dublinese. Il fenomeno del celibato anateologico sembra assumere sotto questo aspetto un complesso di castrazione emotiva per liberare la creazione artistica.

Questo fenomeno investe anche l'identità coniugale di Silvia, la quale dopo il suo primo soggiorno a Roma, è presa d'assalto da momenti epifanici che la lasciano vulnerabile e in preda ad un silenzio interiore che le toglie il linguaggio in cui potersi esprimere. Durante una notte insonne, si fa strada in lei una coscienza quasi femminista: ricorda le donne di Taranto, sottomesse ai mariti, sicure e serene nella protezione maschile. Lei però non accetta una vita così supina, specie dopo le conferme delle sue doti artistiche. Già in una fase antecedente al soggiorno a Cargiore "le pareva che la donna dovesse anzi offendersi di quella gelosa cura degli uomini come di una mancanza di stima e di fiducia" (TR1:764). Ora però il suo processo di autocoscienza le fa capire che quelle donne tarantine, sposatesi senza amore, stimavano i propri uomini solamente perché le rispettavano. La sua epifania le fa intuire che anche lei si era sposata senza amore ("mossa dalla necessità di prendere uno stato e persuasa da un sentimento di stima e di gratitudine per colui che la toglieva in moglie", TR1:765), e per lungo tempo si era sentita 'rispettata', ma ora Giustino, il marito-manager, la spingeva nelle braccia di Maurizio Gueli, e violava l'intimità artistica della moglie per sfruttarla ed arricchirsi. Silvia capisce amaramente che l'amore per Giustino non c'è mai stato, e ora, dopo

le sue epifanie non c'è più neppure la stima ("Più di tutto in quel momento la offendeva che gli altri potessero credere che ella amasse ancora un tal uomo o gli fosse per altro devota", TR1:765). Dunque, lo scacco emotivo di questi sacerdoti dell'arte assegna alla scrittura la sola funzione di liberare un'energia creativa fine a se stessa. Infatti, se Stephen e Silvia, alla fine dei romanzi, sembrano sulla soglia di iniziare veramente a vivere, il lettore capisce che in fondo sono incapaci di lasciarsi vivere. Si constata chiaramente che la futura esistenza emancipata, sia di Stephen, in procinto dell'esilio, sia di Silvia, liberata dal marito e dal figlio, consisterà solo nella coraggiosa accettazione della nudità, della castrazione emotiva, dell'assurdità della vita e della loro vocazione di mettercisi a scriverla.

3.5. L'inerzia produttiva dell'artista

Nonostante che questi artisti di Joyce e Pirandello affrontino i problemi della creazione artistica tramite l'unica via possibile a loro, cioè l'autoriflessività, verso la fine del romanzo sono ancora privi dell'onniscienza e dell'autogenerazione autonoma della loro identità individuale, artistica e sociale. Di conseguenza, senza l'autocoscienza completa non capiscono pienamente i processi e le conseguenze filosofiche della loro scrittura. Alla fine del *Künstlerroman* joyciano e pirandelliano, l'artista vede la propria vita e la propria identità distinte dalle stesse qualità dell'opera letteraria che lo ha rappresentato. Infatti, anche se Silvia è un personaggio con una visione umoristico-pirandelliana, e Stephen possiede un'estetica tomistica simile alle concezioni del giovane Joyce, questi personaggi soffrono di vari momenti di inerzia creativa. Prima di scrivere la sua villanella, Stephen si sforza a lungo di comporre una poesia dopo il suo incontro con Emma sul tram ("he sat at his table in the bare upper room for many hours", "he was trying to write", "he fell into a daydream", "began to draw diagrams", P:70-1). Si è già accennato in questo capitolo a come Stephen riesce a rievocare persino un altro attimo di inerzia produttiva quando, da ragazzo, ha tentato inutilmente di scrivere dei versi per Parnell:

> He saw himself sitting at his table in Bray the morning after the discussion at the Christmas dinner table, trying to write a poem about Parnell on the back of one of his father's second moiety notices. But his brain had then refused to grapple with the theme and, desisting, he had covered the page with the names and addresses of certain of his classmates [...] Now it seemed as if he would fail again but, by dint of brooding on the incident, he thought himself into confidence. During this process all those elements which he deemed common and insignificant fell out of the scene. There remained no trace of the tram itself nor of the tram-men nor of the horses: nor did he and she appear vividly. The verses told only of the night and the balmy breeze and the maiden lustre of the moon. Some undefined sorrow was hidden in the hearts of the protagonists as they stood in silence beneath the leafless trees and when the moment of farewell had come the kiss, which had been withheld by one, was given by both. After this the letters L. D. S. were written at the foot of the page, and, having hidden the book, he went into his mother's bedroom and gazed at his face for a long time in the mirror of her dressing-table. (P:70-71)

Nella sua inerzia, Stephen pensa che per scrivere poesia bisogna rimuovere dalla mente tutti gli espedienti semplici e comuni (come per esempio il tram, il suo conducente, i cavalli); di conseguenza, i suoi versi sono un ritratto irreale dell'esperienza avuta con Emma nel tram perché nella poesia i due protagonisti vengono ubicati sotto degli alberi sfogliati nel plenilunio. Inoltre, dopo aver scritto la poesia, Stephen va a fissare con ammirazione il proprio volto allo specchio. Il giovane poeta sembra essere più interessato a se stesso invece che all'oggetto della sua poesia, Emma. Tutto questo va a dimostrare che per tutto il *Portrait* Stephen non riesce a plasmare la sua estetica in un'opera letteraria; ha solo composto una villanella (da cui si aliena) e, dopo l'epifania della ragazza, si è creato un complesso sistema estetico composto dalle teorie di San Tommaso, e le discute con l'amico Cranly per l'intero quinto capitolo in una sorta di dialogo platonico. Stephen si blocca alla soglia della creazione letteraria nonostante che riesca a proporre una definizione dell'opera artistica secondo i canoni tomisti, a loro volta desunti in parte da Aristotele, dell'*integritas*, della *consonantia* e della *claritas*, vale a dire dell'interezza, dell'armonia e dello splendore.

Nel caso di Silvia, che giunge tardi all'arte, si ha un processo di scrittura artistica che è intermittente e che subisce vari momenti di blocchi creativi. Per esempio, al suo ritorno a Roma nella villa che Giustino le ha comprato, la situazione diventa per lei insostenibile, specie dopo il ricevimento in cui la donna si sente rivolgere complimenti sfrontati e diretti da parte di molti uomini. Stupefatta e sconcertata, si rende conto che Giustino non solo non se

ne fa cura, ma se ne mostra contento, certo della sua onestà e convinto che gli apprezzamenti aiutino la carriera artistica di lei. Dopo questa scoperta, la crisi creativa raggiunge il suo apice e Silvia non riesce più a scrivere nonostante che il marito le rinfaccia i propri sacrifici, richiamandola ai suoi doveri. Inoltre, bisogna considerare il fatto che l'opera di Silvia, che plasma i momenti dello "sprofondarsi del silenzio negli abisso del mistero", raggiunge il pubblico e il meritato successo solamente grazie all'insistenza del marito, altrimenti sarebbe rimasta allo stesso livello solipsistico e non produttivo di Stephen ("Come darle importanza? come portarle rispetto? quel rispetto, quell'importanza che voleva Giustino?", TR1: 647). L'inerzia produttiva di Silvia è dovuta al fatto che lei rifiuta di considerare l'utile e la comodità dell'opera d'arte (rappresentate nel romanzo dalla figura del marito), perché considera la scrittura creativa come un atto privato di scrittura, un *souvenir* da donare agli amici intimi, in cui lei dà sfogo alla sua tensione interiore sugli aspetti che Lyotard definirebbe 'impresentabili' della realtà ("tante impressioni inesprimibili, sbuffi e vortici e accavallamenti nella tenebra di più dense tenebre", TR1:870).

Le fasi di inerzia creativa, sia nel *Portrait* sia in *Suo Marito*, sono ovviamente diverse ma sembrano entrambe sottolineare una dialettica conflittuale tra la distanza e la vicinanza dell'autore allo scrittore protagonista. Sembra che sia Joyce sia Pirandello rivelino i limiti e l'insufficienza della visione creativa che i loro artisti hanno della realtà e dell'identità. Nonostante ci siano delle affinità tra le opinioni estetiche dell'autore e del personaggio, durante la rappresentazione della coscienza del personaggio, il lettore percepisce vari aspetti dell'identità psichica e culturale che lo stesso personaggio non sembra capire in pieno. Per esempio, nonostante che Stephen si sforzi di intraprendere con vari slanci i tratti tipici dell'artista modernista, attraverso l'individualismo e le epifanie che scaturiscono dalla memoria involontaria, non raccoglie né annota delle epifanie per le sue future creazioni come faceva Joyce; inoltre, tutta quell'argomentazione estetica di Stephen marca, per via indiretta e in una maniera resa forse criptica dalla complessità dei concetti espressi, la ormai raggiunta e

necessaria distanza critica fra autore maturo e personaggio. Come ha rilevato Umberto Eco in *Le poetiche di Joyce* [158], Stephen, nel riportare tutto al principio dell'autonomia dell'arte, finisce per strumentalizzare incoerentemente le stesse idee tomiste asservendole alla teoria dell' 'arte fine a se stessa' (influenzato sicuramente dalle idee di Wilde e dei simbolisti francesi). Nel caso di Silvia, il fatto che lei non è un doppione di Pirandello viene confermato non solo dalla neutralità di posizione del narratore di fronte ai contrasti di entrambi i coniugi (il lettore, in effetti, non è spinto a parteggiare per nessuno dei due), ma anche dall'estraneità di Silvia al mondo del teatro, della critica, della letteratura e del suo pubblico. Per Silvia, l'arte rimane solo un piacere estetico e creativo che mette in rilievo il suo rapporto conflittuale tra l'arte letteraria come comodità e l'arte letteraria intravista come prodotto commerciale. Questo è in chiaro contrasto con i riscontri biografici dell'esperienza teatrale di Pirandello che è invece visibile nell'ostentata presenza imprenditoriale di Giustino nel teatro, il quale, nell'assenza di Silvia, assiste alle messe in scena, al pubblico e al mondo degli attori.

Nel mostrare queste conseguenze e questi limiti pratici, che un artista maturo deve per forza affrontare e risolvere nel mondo dell'arte, bisogna distinguere tra il presentare da parte di Joyce e Pirandello vari dettami di natura artistica nella trama di un romanzo, e l'accettarli personalmente nella propria carriera artistica come esperienze valide. Dunque, questi *Künstlerromane* sembrano produrre alla loro conclusione un *Künstler* che è vicino all'autore a causa della libertà ottenuta con il ripudio della famiglia, della propria terra e della religione per l'arte ("to express myself in some mode of life or art as freely as I can", P:246; "un più urgente bisogno di sciogliersi da tutto", TR1:870), ma poi distante per aver solo conseguito una vocazione artistica matura nella sua potenzialità e non nella sua attualità.

[158] Cfr. Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce*, 4° edizione, Milano, Bompiani, 2002.

3.6. Le metafore della paternità e della maternità nell'opera d'arte

Nel considerare questi *Künstlerromane* di Joyce e Pirandello, lo studioso di letteratura comparata riscontra altre sorprendenti affinità nelle metafore della vocazione artistica intravista come un processo che parte da una ricerca di una paternità spirituale e che aderisce, dopo l'esito negativo di vari tentativi di compensazione attraverso altre figure letterarie che avrebbero dovuto fungere da 'padri' surrogati, alla fondamentale metafora della creazione artistica intesa come un processo materno che vede l'artista attraversare in maniera solipsistica le varie fasi di concepimento, gestazione e partorimento.

Nell'arte, Stephen e Silvia si sentono entrambi figli illegittimi e sono costantemente alla ricerca di una paternità spirituale e artistica.[159] Il sentirsi costantemente orfani nel mondo dell'arte si avverte dapprima nell'alienazione dagli ambienti familiari, inizialmente tramite il distacco dalla religiosità materna, e poi attraverso altre rinuncie non solo al rapporto paterno ma anche alle varie figure di zii e padri surrogati ai quali gli artisti si accostano temporaneamente ma che poi scartano. Gli artisti cercano di compensare a questo senso di perdita, illegittimità e caos con il lasciarsi condizionare nella narrazione da testi metanarrativi, come fa Stephen per esempio con il mito di Dedalo, oppure con *Il Conte di Monte Cristo* di Dumas, i quali tramite l'immagine del volo e della figura di Mercedes condizionano rispettivamente la sua immaginazione. Questo non è un fenomeno estraneo a Silvia, la quale si lascia condizionare dalle trame di opere che dice di comporre lei, ma che in effetti sono di

[159] In una tesi di dottorato che risale al 1994 (intitolata *Legitimate Filiation and Gender Segregation: Law and Fiction in Texts by Derrida, Hegel, Joyce, Pirandello, Vico*), lo studioso Gian Balsamo mette in risalto la tematica dei rapporti di paternità e filiazione nei personaggi degli autori analizzati. Gian Balsamo vede in *Ulysses* di Joyce un contributo sostanziale alle nozioni moderne di filiazione legittima (si riferisce ovviamente al rapporto di paternità adottiva tra Leopold Bloom e Stephen Dedalus) e della paternità naturale e legale. Balsamo dichiara che il contributo di Joyce ha avuto un impatto "hardly quantifiable and obviously diachronic" sulle principali opinioni etico-giuridiche che riguardano le questioni della successione familiare, dell'affidamento e persino dei diritti riproduttivi. In seguito, cerca di dimostrare come nei drammi di Pirandello uno può osservare parecchie figure paterne e materne che sono coinvolte in una legittimizzazione mediocre nei confronti della loro progenie naturale o legale. Cfr. Gian Balsamo, *Legitimate Filiation and Gender Segregation: Law and Fiction in Texts by Derrida, Hegel, Joyce, Pirandello, Vico*, tesi di dottorato, Vanderbilt University, 1994, p. 56.

Pirandello. Stephen e Silvia sviluppano ulteriormente questa posizione nella finzione letteraria quando cercano addrittura di diventare 'padri' e autori di una poesia appartenente al canone giovanile di Joyce e di Pirandello. Infatti, i narratori di questi romanzi raffigurano il giovane Stephen che dopo un sogno erotico compone una villanella che è del giovane Joyce, e Silvia, che compone nella sua immaginazione una poesia del giovane Pirandello sotto il campanile della chiesa di Cargiore. Sembra che gli artisti non siano riusciti a trovare una paternità adeguata alle loro esigenza artistiche, specie nel caso di Stephen che allude a vari testi metanarrativi di altri autori. In questo caso, Stephen e Silvia, tramite il 'plagio' di una poesia del loro creatore, tentano di immedesimarsi nel ruolo di padri di un'opera ma anche di farsi adottare dalla paternità delle figure dei loro creatori. Questo tentativo di trovare la legittimità letteraria fallisce siccome sia Joyce che Pirandello sottolineano ironicamente la loro distanza di autori dai loro personaggi-artisti tramite l'ironia e la già discussa inerzia produttiva. Stephen e Silvia non sono dunque doppioni autobiografici di Joyce e Pirandello, nonostante che molte tendenze critiche del passato abbiano sottolineato il contrario.[160] Siccome questo meccanismo di appropriarsi dei testi di Joyce e di Pirandello non funziona, Stephen e Silvia trovano che l'unica soluzione al loro problema è di adottare una concezione solipsistica dell'arte da cui trapela una vocazione artistica autogenerativa che si plasma, nel caso di Stephen nella sua idea del concepimento, della gestazione e del partorimento dell'opera d'arte, e nel caso di Silvia, nella metafora della creazione artistica intesa come partorimento.

3.6.1. La ricerca di una figura paterna in Stephen e Silvia

[160] John Paul Riquelme scrive: "Since Joyce is writing fiction and not pure autobiography, it is important not to identify the real author in any absolute way with the young artist character". Cfr. John Paul Riquelme, "*Stephen Hero, Dubliners,* and *A Portrait*", in *The Cambridge Companion to James Joyce*, a cura di Derek Attridge, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 104.

Nei *Künstlerromane* esaminati in questo capitolo, si può notare che Stephen e Silvia sono due artisti caratterizzati dall'esigenza di appartenere, sia affettivamente sia spiritualmente, ad una figura paterna, specie dopo l'alienazione del rapporto con i propri padri biologici. Nel tentativo di sopperire a questo senso di vacuità e illeggittimità di valore artistico e culturale, Stephen e Silvia iniziano un percorso sperimentale in cui si avvicinano ad un personaggio dopo l'altro, cercando di rappresentare una figura paterna oppure un mentore. In alcuni casi questa scelta viene fatta tramite il proprio libero arbitrio, ma in altri casi attraverso l'imposizione altrui, e sempre con l'esito fallimentare.

Nel *Portrait,* la questione della paternità e persino della maternità, assumono connotazioni non solo artistiche, ma persino politiche e culturali. Stephen infatti non mette solo in discussione la contaminazione e l'alienazione dei suoi affetti verso l'autorità patriarcale e matriarcale della sua famiglia, ma li rappresenta come un sintomo di una crisi culturale molto più estesa, atta a rappresentare l'inettitudine della questione politica irlandese e la servilità sociale al cattolicesimo dublinese. L'esilio imminente di Stephen al capitolo 5 rappresenta un ripudio netto, non solo di tutto il cosmo paterno e materno, ma anche delle forze negative dominanti nella società dublinese. Purtroppo, la ribellione affettiva di Stephen contro l'autorità paterna e materna è così drastica che il giovane artista si trova isolato dalla realtà e dall'umanità che invece sono necessarie. Un artista non può fare a meno del contatto autentico con la società. Nonostante ciò, Stephen non riesce a liberarsi completamente dalla dipendenza di altre autorità paterne surrogate; anzi, a volte sembra che non voglia liberarsene completamente. Probabilmente, quello che Stephen desidera non è la totale indipendenza da una qualsiasi autorità ma piuttosto l'identificazione con una figura o un'autorità paterna ideale, autogestita e fatta su misura delle sue stesse aspirazioni artistiche. Più avanti in questo capitolo, dimostrerò che il fallimento, sia della figura paterna sia dei padri surrogati ricercati in altri personaggi, porterà Stephen a scartare anche altre opzioni di una paternità letteraria già stabilita (come quella del nazionalismo irlandese). Infatti, nella sua immaginazione, Stephen

si autogenera mentalmente come figura paterna quell'inventore che viene invocato nel mito di Dedalo, però non senza creare ulteriori anomalie, in fattispecie con la presupposizione che lui rappresenti la figura di Icaro. Poiché Stephen si immagina figlio di Dedalo, sembra di essere predestinato a subire il fallimento artistico perché la caduta in mare di Icaro, la stolta figura mitica che ha sbagliato completamente l'andamento del suo volo liberatorio, sembra precorrere la fuga di Stephen.

Un aspetto interessante che caratterizza il distacco di Stephen dal padre biologico nel *Portrait* è la gradualità del fenomeno. Il giovane ragazzo percepisce in qualche modo che il mondo paterno si trova in difficoltà ("In a vague way he understood that his father was in trouble", P:64; "he became slowly aware that his father had enemies", P:65-6). Nel capitolo 2 Stephen percepisce ulteriormente da vari indizi che la figura di suo padre è equivoca perché è responsabile in un modo ancora non del tutto chiaro dei seguenti fattori:

i) il degrado dello stile di vita in famiglia ("he had felt the slight change in his house", P:64; "the thought of the bare cheerless house in which they were now to live made his heart heavy", P:65-6);
ii) le chiacchiere della servitù ("the servants had often whispered together");
iii) le suppliche di Uncle Charles al padre di calmarsi e cambiare argomento ("talking loudly to uncle Charles who urged him to sit down and eat his dinner", P:65-6).

Nonostante che il padre in piena crisi finanziaria cerchi di ribadire a Stephen la propria illusoria vitalità ("There's a crack of the whip left in me yet, Stephen"), le sue affermazioni sembrano asserire ironicamente proprio il contrario ("We're not dead yet, sonny. No, by the Lord Jesus [God forgive me] not half dead", P:65-66). Simon Dedalus si dissolve gradualmente nella percezione affettiva di Stephen fino al punto quando, in una fase successiva del romanzo, la sola allusione al padre fatta da altri basterà a creargli un senso di nausea ("Any allusion made to his father by a fellow or by a master put his calm to rout in a moment", P:76; "peering closely at his father's initials, hid his flushed face", P:90; "a faint

sickness sighed in his heart", P:91). La visita alla facoltà di medicina al *Queen's College* di Cork e la patetica rievocazione dell'esperienza accademica di suo padre, troncatasi prematuramente, segna un'ulteriore rottura nel rapporto con il padre ("his restlessness had risen to fever", P:89), il quale assume agli occhi di Stephen forti tratti di incoerenza e persino di ingenuità ("He wondered how his father, whom he knew for a shrewd suspicious man, could be duped by the servile manners of the porter", P:89). Stephen arriva fino al punto di sentirsi in imbarazzo davanti alla presenza del padre ("Stephen had tried to cover that shameful sign of his father's drinking bout [...] One humiliation had succeeded another", P:93-4). L'imbarazzo si trasforma nel sentimento irrevocabile del rancore, che viene a sua volta esteso agli altri membri della sua famiglia ("the restless shame and rancour that had divided him from mother and brother and sister", P:98), fino ad alienare completamente ogni sentimento e ogni legame di stretta parentela ("He felt that he was hardly of the one blood with them but stood to them rather in the mystical kinship of fosterage, fosterchild and fosterbrother." P:98). L'immagine finale, attraverso cui Stephen suggella la sua percezione del padre, è la celebre descrizione che fornisce a Cranly nella parte conclusiva del romanzo: "A medical student, an oarsman, a tenor, an amateur actor, a shouting politician, a small landlord, a small investor, a drinker, a good fellow, a story-teller, somebody's secretary, something in a distillery, a tax-gatherer, a bankrupt and at present a praiser of his own past." (P:241). Bisogna notare che, a parte i termini esplicitamente negativi ("drinker", "bankrupt", "praiser of his own past"), riduttivi ("amateur", "shouting", "small") e depersonalizzanti ("somebody's secretary", "something in a distillery"), è indicativo che Stephen adoperi anche dei termini riconcilianti nei confronti del padre che sembrano mitigare la sua negatività ("a good fellow, a story-teller").

Nel corso del processo della sua crescita, Stephen tenta inutilmente di farsi adottare da due padri surrogati: il vecchio Uncle Charles durante il periodo dell'infanzia, e il *Dean of studies* dello *University College*. Nel primo caso, Uncle Charles è un personaggio quasi

grottesco nell'ambito domestico di casa Dedalus: a causa dello sgradevole odore del suo tabacco, si vede confinato al fetore della latrina in giardino, per poter poi ironicamente usufruire di quell'effetto che definisce "very cool and mollifying" del tabacco e anche per poter cantare ("His arbour, as he called the reeking outhouse which he shared with the cat and the garden tools, served him also as a sounding-box", P:60). Il fanciullo Stephen è inizialmente attratto da questa seconda figura paterna con cui gode di un ottimo rapporto ("uncle Charles was Stephen's constant companion", P:60) non privo di attimi di generosità dello zio ("uncle Charles helped him very liberally to handfuls of whatever was exposed in open boxes and barrels", P:60). Però il processo di maturazione in Stephen porta ad un logoramento dei rapporti, specie quando lo zio porta il ragazzo a pregare in una cappella, un'azione che Stephen non condivide ("Stephen knelt at his side respecting, though he did not share, his piety", P:61-2). Il ragazzo immagina che il vecchio adoperi le sue preghiere devote per prepararsi ad una morte serena ("for the grace of a happy death", P:61-2), oppure per mitigare un qualche celato dissesto finanziario del suo passato in cui aveva sperperato tutti i suoi beni a Cork ("the big fortune he had squandered in Cork", P:61-2). Il ruolo di padre surrogato assunto dallo zio termina bruscamente nel punto in cui le riflessioni di Stephen ci rivelano che ha perso il senno ("Uncle Charles had grown so witless that he could no longer be sent out on errands", P:66). Nell'altra figura del *Dean of studies* dello University College, si ha il fallimento di un secondo padre surrogato a cui Stephen cerca di avvicinarsi. Inizialmente, questo personaggio è intravisto in maniera negativa da Stephen che lo percepisce come una sagoma ("A figure"); inoltre, lo vede in una posizione equivoca ("was crouching before the large grate"), e viene descritto dai termini "leanness and greyness", qualità che gli permettono di identificare nel decano quella figura oscura nell'aula ("he knew that it was the dean of studies", P:184). Durante la lunga conversazione sui suoi studi e sulle sue riflessioni estetiche che Stephen intrattiene con questo gesuita, la figura del decano è rappresentata da elementi negativi ("limping slightly", "the silent soul of a jesuit look", "pale loveless eyes", "he was lame", "in his eyes burned no spark of Ignatius's enthusiasm", "had

not fired his soul with the energy of apostleship", "His courtesy of manner rang a little false", "the English convert", "A humble follower", "a poor Englishman in Ireland", "a late-comer, a tardy spirit", P:188-9). L'impossibilità di trovare una figura paterna nel decano viene confermata quando nell'aula Stephen comincia quasi a sentire una certa pena per questo personaggio ("A desolating pity began to fall like dew upon his easily embittered heart for this faithful serving-man"), e conclude che questo personaggio non potrà mai essere il padre di cui ha bisogno ("one whom he would never call his ghostly father", P:190).

La crisi dei rapporti dell'artista con i propri genitori si può osservare anche in *Suo Marito*, specie quando si considera che Silvia, come Stephen, ha una madre molto religiosa che il narratore descrive come "una santa donna tutta dedita alle pratiche religiose" (TR1:642). Se Stephen si rifiutò di partecipare alla messa pasquale, perché questa rappresentava un sistema di valori a cui non credeva più e che non voleva assolutamente assecondare, Silvia è similmente una fedifraga che si distacca dalla fede cieca della madre, specie dopo la morte di lei; e benché sia rimasta praticante ("andava sempre in chiesa; aveva seguitato ad andarci sola, rimasta orfana", TR1:642), Silvia dubita seriamente dell'esistenza di un essere soprannaturale ("non era forse Dio una suprema finzione creata da questo sentimento oscuro e profondo per tranquillarsi?", TR1:643). Benché la figura anonima del padre di Silvia sia più consona ad un sentimento laico e scettico verso la religione ("il marito la derideva [la madre di Silvia] per la sua fede in Dio e per le sue lunghe preghiere", TR1:642), proprio come lo era Simon Dedalus, la sua assenza e il senso di perdita che accompagna la sua memoria è riscontrabile fin dall'inizio del romanzo (infatti, il padre di Silvia è già una persona deceduta all'inizio del romanzo). Se Stephen, specie dopo la visita a Cork, si distacca da un padre immerso nelle sue illusioni ("He listened without sympathy to his father's evocation of Cork and of scenes of his youth", P:87), Silvia ad inizio romanzo è già un'orfana, ed è travolta da un senso di illeggitimità nell'assenza dell'affetto paterno che la morte le ha sottratto prematuramente. Tuttavia, il padre di Silvia non è da considerarsi una

figura positiva, specie se si considera che aveva inconsapevolmente occupato il ruolo negativo di primo impresario dell'arte di Silvia ("il padre aveva voluto mandare a stampa le prime sue novelle", TR1:780-1), un ruolo caratterizzato dall'intromissione commerciale nell'intimità e nelle esigenze interiori della scrittura creativa, un'invasione che provoca in Silvia un blocco della sua musa ispiratrice ("per circa un anno non aveva potuto più toccar la penna", TR1:780-1). Questo ruolo avrà uno sviluppo più radicale nel personaggio di Giustino, il marito che si occuperà personalmente degli aspetti commerciali ed organizzativi dell'opera di Silvia.

Come nel caso di Stephen, Silvia non è immune dalla tendenza, causata dalla crisi dell'autorità patriarcale e matriarcale, di ricercare dei padri surrogati in altri personaggi del romanzo, i quali però non si rivelano soddisfacenti. Si consideri come Silvia cada vittima di una forte crisi alla morte improvvisa del suo primo padre surrogato, lo zio Ippolito ("Non aveva più nessuno della sua famiglia, morto il padre, morto ora anche lo zio; fuori e tanto lontana dal suo paese", TR1:736-40). Silvia non aveva un rapporto facile con lo zio Ippolito, il quale pur comprendendo la nipote ed amandola, vede la sua letteratura come inconsistente, una velleità oppure addirittura come un vizio ("Pensava che sua nipote Silvia l'aveva sin da ragazza, quel viziaccio di scribacchiare", TR1:628). Benchè lo zio Ippolito fosse consapevole del disagio interiore della nipote, non riusciva a tollerare che quella attività letteraria diventasse pubblica, assumendo le caratteristiche di una professione sostitutiva dei doveri domestici e materni. Bisogna anche considerare l'altro ruolo fallito di padre surrogato giocato dal Senatore Romualdo Borghi, il quale ha il compito di *chaperon* di Silvia nella società letteraria romana. Il fallimento del Borghi come padre surrogato dell'artista è causato dal fatto che rimane chiuso nel suo ruolo retorico di padrino nominale di Silvia durante il banchetto che avrebbe dovuto presentarla alla società letteraria romana, e resta effettivamente distante da una reale comprensione o interpretazione della sua stessa protetta, oppure dell'opera sua.

In *Suo Marito* anche Giustino sembra assumere il ruolo di patrigno surrogato di Silvia in quanto guida nell'aspetto commerciale e industriale dell'arte letteraria della moglie. Nella vita coniugale e artistica di Silvia, Giustino si impone gradualmente in un ruolo già svolto dal padre di Silvia, il quale aveva mandato le sue prime opere alle stampe. Giustino gioca questo ruolo di patrigno impresario grazie al matrimonio, e pretende di trasformare in vantaggio economico qualsiasi aspetto dell'opera d'arte della moglie. Quando Silvia si trova a vivere da reclusa nello sperduto villaggio montano di Cargiore, diventa consapevole della sua progressiva crisi coniugale simultaneamente con il successo del suo dramma *La Nuova Colonia*. Nelle lettere frettolose che il marito le scrive a Cargiore, le elenca i problemi materiali della rappresentazione, i costi e i guadagni della produzione, esprimendo soddisfazione non tanto per l'arte della moglie ma per il proprio successo di impresario. Il disgusto di Silvia nei suoi riguardi le si palesa dopo una lettera di Dora Barmis, che all'improvviso le fa affiorare una percezione che fino a quel momento era latente: il ridicolo di cui si copre il marito ingenuo negli ambienti letterari e tipografici. Questa crisi fra la scrittrice e il suo patrigno-impresario sembra essere un emblema, pensata da Pirandello, della separazione tra l'opera d'arte e i suoi mediatori teatrali. Questa crisi fomenterà l'inevitabile distacco del prodotto artistico di Silvia dal suo creatore, tanto che può comportare la stessa morte dell'oggetto creato. Infatti, illustrerò più avanti come Silvia scoprirà che l'unico modo in cui l'oggetto della sua arte può sopravvivere è attraverso la morte di una parte della sua stessa natura. Questa realtà viene rappresentata da Pirandello, sia nella quasi-morte per parto di Silvia, sventata per miracolo proprio durante la prima della sua commedia, sia dalla morte di suo figlio che avviene all'apice del successo della rappresentazione del suo secondo dramma. Nel contesto dell'intero romanzo è evidente che, nel suo ruolo di marito-padre surrogato e negativo, Giustino aiuta il processo di scoperta di Silvia come scrittrice, sia attraverso la tensione continua che le crea verso la sua operazione creativa, sia nel tentativo di lei di conservare l'oggetto creato contro il meccanismo di sottrazione di esso da parte di

Giustino. Questa paternità negativa, che Silvia acquisisce attraverso il matrimonio, si è prefissata lo scopo sia di catturare l'opera di Silvia in una forma fissa (mediante il tentativo di soppiantare in sua moglie la sua motivazione intrinseca dell' 'arte fine a stessa' con la produttività materiale dell'opera), sia di possedere la proprietà intellettuale del prodotto. Per Silvia, il mondo del marito-patrigno-impresario, rappresentato così eloquentemente nel mondo della fama e del successo al botteghino, diventa una realtà da liquidare, specie dopo la morte del figlio.

Nel suo ruolo di padre surrogato, Giustino arriva ad imporre su Silvia altre figure materne e paterne, anch'esse surrogate: nel primo caso le impone come mentore culturale la vecchia Signora Ely Faciolli, affinché dia alla giovane artista una basica formazione artistico-culturale attraverso delle lezioni private ("Così cominciò per Silvia Roncella la scuola di grandezza: maestro in capo, il marito; supplente coadiutrice, Ely Faciolli. Vi si sottomise con ammirevole rassegnazione", TR1:640). Nel secondo caso, si ha una figura materna nella suocera, imposta più tardi nel romanzo quando Silvia viene mandata da Giustino a stare da sua madre a Cargiore. In questo caso, Silvia è inizialmente desiderosa di questa nuova protezione materna, un'adozione temporanea che le viene concessa felicemente dalla suocera che accetta di prendersi cura anche del nipote ("Silvia derelitta e bisognosa soltanto di cure materne," TR1:669; "la signora Velia lesse negli occhi dolenti di Silvia il desiderio d'essere amata come una figliuola", TR1:673). Però questa esigenza di ricevere cure materne è solo temporanea in Silvia e si muta presto in un forte senso di alienazione quando si vede negare il suo ruolo di madre affinchè si possa dedicare alla scrittura ("la suocera e la bàlia, poiché il suo bambino doveva rimaner lì affidato alle loro cure, la escludevano già fin d'ora dalla sua maternità", TR1:737), e viene addirittura colpevolizzata di non apprezzare abbastanza gli sforzi imprenditoriali del marito ("aveva già scorto chiaramente quest'accusa in qualche obliqua occhiata di lei, colta all'improvviso", TR1:737). Dopo il soggiorno a Cargiore, quando affiorano in Silvia, con la violenza dei sentimenti lungamente repressi, lo sdegno, il

disamore e il disprezzo nei confronti del marito, Giustino impone ingenuamente alla scrittrice l'ultimo padre surrogato che poi diventerà il suo amante; infatti è Giustino stesso a suggerirle più volte di sottomettersi all'autorità artistica dello scrittore Maurizio Gueli per poterne trarre beneficio ("Il Gueli è un maestro, un maestro vero! Gli leggerai il dramma; seguirai i suoi consigli; vi chiuderete qua; lavorerete insieme", TR1:791). Il narratore ci informa che Gueli, molto più anziano di lei, soddisfa meglio la necessità di una figura paterna che quella di una passione amorosa ("La serietà austera, l'età del Gueli non farebbero sospettare ch'ella per basso pervertimento cercasse in lui l'amante, anziché una guida degna e quasi paterna, un nobile compagno ideale", TR1:784). Inoltre, sappiamo dalle riflessioni di Silvia che un loro presunto rapporto sessuale ha avuto un esito umiliante e sgradevole, quasi a significare l'impossibilità di un'intimità incestuosa tra un padre surrogato e la figlia adottiva ("ella si sentiva bruciar le carni dalla vergogna d'un unico amplesso, tentato quasi a freddo, per un'orrida necessità ineluttabile, là a Ostia, e rimasto disperatamente incompiuto; si sentiva da esso insozzata per sempre", TR1:864). Il Gueli, per tanti versi, sembra appartenere allo stesso sangue di Silvia per due ragioni: è anche lui uno scrittore e si trova in una relazione claustrofobica e servile con Livia Frezzi, "quella donna che da tanti anni lo opprimeva" (TR1:784). Dunque Gueli si rivela l'unico che sappia capire l'opera di Silvia e l'unico che potrebbe corrisponderle emotivamente. Infatti, fuggono insieme con l'ipotesi, artisticamente produttiva, di scrivere un dramma insieme ("la loro vita nuova, nobile e operosa", "lasciar lì quel dramma e il suggerimento improvviso di un altro da comporre insieme", "In quel dramma, con quel dramma da lui proposto sarebbe entrata nella vita nuova, con l'arte e dentro l'arte, nobilmente", TR1:812-3). Ciò che però distingue i due, e che determinerà l'interruzione del loro ipotetico itinerario di vita in comune, sarà proprio l'incapacità del Gueli di liberarsi interamente, dopo la loro tentata fuga, dalla possessività patologica di Livia Frezzi, la quale peraltro con il suo dominio sull'amante gli aveva provocato la totale riduzione al silenzio della vocazione di scrittore, una sorte che Silvia vuole evitare.

3.6.2. Testi che condizionano l'azione narrativa

In *Suo Marito* e nel *Portrait*, Pirandello e Joyce mettono in evidenza il processo creativo di uno scrittore attraverso un tono prettamente metaletterario in cui la relazione tra l'azione narrativa e la realtà è spesso mediata da altri testi letterari. Il problema di identificare un testo stabile nella miriade di testi presenti nel *Künstlerroman* joyciano e pirandelliano viene rappresentato attraverso i personaggi di Stephen e Silvia che vengono influenzati inconsapevolmente nel loro processo cognitivo da testi e miti che contengono delle affinità con le loro vite e le loro peripezie.

Nel *Portrait* troviamo dei riferimenti metanarrativi espliciti in cui Stephen cerca di crearsi un'identità nuova riconoscendosi in vari personaggi storici e letterari, alcuni dei quali verranno analizzati in questa sezione. Già nella prima pagina del *Portrait* troviamo che Stephen si identifica con un personaggio immaginario quando suo padre gli racconta la filastrocca di *baby tuckoo* ("He was baby tuckoo", P:7). Il caso di Stephen diventa particolarmente interessante quando il romanzo allude addirittura ad un senso di predestinazione metanarrativa. Questo accade quando, nell'azione narrativa, Stephen subisce dei momenti di *déjà vu* nei confronti di certi fatti quotidiani che gli rievocano dei testi letterari che aveva letto in precedenza. Per esempio, durante la festa a Harold's Cross, a cui partecipa con Emma, la ragazza da cui si sente sedotto ("He saw her urge her vanities, her fine dress and sash and long black stockings", P:69), Stephen capisce che "in some dim past, whether in life or revery, he had heard their tale before"; nella sua immaginazione letteraria, sente di essersi già concesso a quegli atti seducenti della ragazza ("he had yielded to them a thousand times", P:69). Questo lasciarsi sorprendere involontariamente da testi metanarrativi è riscontrabile anche nella commedia in cui Stephen recita la parte del protagonista, verso la

fine del suo secondo anno al Belvedere College. Infatti, appena esce sul palcoscenico Stephen rimane sorpreso dal fatto che quel dramma, così frammentato nelle prove, acquista la rappresentazione un nuovo senso di autonomia, solipsismo e vitalità ("It surprised him to see that the play which he had known at rehearsals for a disjointed lifeless thing had suddenly assumed a life of its own. It seemed now to play itself, he and his fellow actors aiding it with their parts", P:85). Nel *Portrait*, ci sono riferimenti metanarrativi anche più espliciti in cui Stephen esplora se stesso tramite i versi di Shelley, oppure tramite Edmond Dantes, il protagonista del *Conte di Monte Cristo* di Dumas. I versi di Shelley, presi dal frammento poetico *To the Moon* (1824), vengono rievocati da Stephen alla fine dell'episodio in cui prova ribrezzo nei pub di Cork per i complimenti fatui che suo padre riceve. In questo episodio, Stephen capisce tristemente che, a differenza di suo padre e dei suoi compagni di gioventù, lui non ha mai provato nostalgia per il proprio passato ("No life or youth stirred in him as it had stirred in them.", P:95-6). L'unico sentimento percepibile nella sua coscienza è quello della lussuria asettica ("a cold and cruel and loveless lust"); e siccome questa condizione lo fa sentire come "drifting amid life like the barren shell of the moon", si ricorda di e ripete a se stesso i versi di Shelley alla luna: "Art thou pale for weariness / Of climbing heaven and gazing on the earth, / Wandering companionless... ?" (P:96). L'effetto di ricordarsi questi versi è alienante ma benefico per Stephen nel suo isolamento perché "Its alternation of sad human ineffectiveness with vast inhuman cycles of activity chilled him and he forgot his own human and ineffectual grieving." (P:95-6)

Durante la fase iniziale del suo processo di crescita, il personaggio di Edmond Dantes viene rievocato più volte da Stephen, il quale legge avidamente il romanzo di Dumas ("he pored over a ragged translation of *The Count of Monte Cristo*"). Nella sua immaginazione giovanile si percepisce, non solo come una versione dublinese dell'eroe di Dumas ("The figure of that dark avenger stood forth in his mind"), ma immagina addirittura di essere a Marsiglia mentre in realtà passeggia per il porto di Dublino ("there would come to his mind

the bright picture of Marseille", P:62; "And amid this new bustling life he might have fancied himself in another Marseille", P:66). Nel suo immaginario, Stephen intrattiene anche rapporti con il personaggio di Mercedes e si crea un sosia di questo personaggio femminile inserendolo in una determinata casa vicino a Blackrock ("in this house, he told himself, another Mercedes lived", P:63). Lo squallore della sua esistenza quotidiana viene mitigato da Stephen tramite un rapporto amoroso fantastico, che lo porta non solo ad una serie di avventure immaginarie ("in his imagination he lived through a long train of adventures, marvellous as those in the book itself", P:63), ma persino a percepire "an image of himself, grown older and sadder, standing in a moonlit garden with Mercedes who had so many years before slighted his love, and with a sadly proud gesture of refusal, saying: --Madam, I never eat muscatel grapes." (P:63). Se il rapporto con E.C. è caratterizzato dal fallimento di Stephen di conquistare la sua timidezza, con il personaggio immaginario di Mercedes Stephen si ripropone eroicamente come amante appassionato alla ricerca della sua amata ("wandering in the evening from garden to garden in search of Mercedes", P:66; "He returned to Mercedes and, as he brooded upon her image, a strange unrest crept into his blood", P:64). In una fase successiva del suo processo di crescita, il rapporto parziale di Stephen con questa figura immaginaria comincia ad affievolirsi ("Only at times, in the pauses of his desire, when the luxury that was wasting him gave room to a softer languor, the image of Mercedes traversed the background of his memory", P:99)

Nonostante il notevole spazio narrativo concesso alle peregrinazioni immaginarie di Stephen a Dublino nella veste di Edmond Dantes, è indubbiamente la figura mitica di Dedalo, l'inventore greco di cui Stephen porta il cognome ("his strange name seemed to him a prophecy", P:168), che influenza maggiormente l'azione narrativa del giovane artista per il resto del romanzo. Prima di analizzare le influenze del mito di Dedalo su Stephen, bisogna rammentare che lo Stephen Daedalus di *Stephen Hero* viene volutamente trasformato da Joyce nello Stephen Dedalus del *Portrait*, e nonostante il ritocco grafico del nome, il secondo

Stephen è maggiormente collegato all'archetipo greco e al tema del mito di Dedalo. Questa dimensione mitica assume un ruolo importante nella trasformazione estetica dei fatti autobiografici narrati, e del volo o fuga del personaggio ("a winged form flying above the waves and slowly climbing the air", P:168-70), con cui si identifica Joyce, un espediente che non era così evidente in *Stephen Hero*, ma che diventa palese nel *Portrait*. L'analisi attenta di questi due testi dimostra che il decennio che separa *Stephen Hero* dal *Portrait* è contraddistinto dal tentativo di Joyce di trasformare gli elementi lirici in drammatici. Stephen attua un'identificazione consapevole con il mito di Dedalo solo al capitolo 4, benché Joyce abbia già fatto varie allusioni alla prorompente influenza di questo mito sulle vicende di Stephen, come nell'epigrafe iniziale del *Portrait* che è presa dalle *Metamorfosi* di Ovidio e che parla di Dedalo che si dedica a arti ignote ("*Et ignotas animum dimittit in artes*", P:5). Attraverso questo meccanismo di apertura del romanzo, che non verrà mai riproposto da Joyce nel suo canone, si annuncia l'influenza fatidica del mito sulla vita di Stephen. Dunque il lettore è già conscio dell'influenza di questo metatesto mentre Stephen sembra esserne pienamente consapevole solo al capitolo 4. Stephen adopera il mito per la propria identificazione e per una funzione di autoespressione che gli precondiziona il processo di autocoscienza come artista: "a hawk-like man flying sunward above the sea, a prophecy of the end he had been born to serve and had been following through the mists of childhood and boyhood, a symbol of the artist forging anew in his workshop out of the sluggish matter of the earth a new soaring impalpable imperishable being?" (P:168-70).

Nell'entrata finale del suo diario, Stephen invoca Dedalo come guida paterna ("Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead.", P:253), un fatto che probabilmente, all'insaputa dello stesso Stephen, non equivale al suo immedesimarsi nella figura di Dedalo ma piuttosto a ripercorrere l'esito dell'ingenuo ed esuberante Icaro, come è

stato già rilevato. Tale interpretazione, proposta da critici come Weldon Thornton[161], sembra trovare la sua conferma in *Ulysses* quando Stephen, dopo il suo ritorno da Parigi a Dublino, riconosce che è stato più un Icaro che un Dedalo ("Fabulous artificer. The hawklike man. You flew. Whereto? Newhaven-Dieppe, steerage passenger. Paris and back. Lapwing. Icarus. *Pater, ait.* Seabedabbled, fallen, weltering. Lapwing you are. Lapwing be", U9:952-4). Joyce sembra voler dimostrare che l'identità artistica, che Stephen cerca di plasmarsi, è condizionata dai testi letterari che ha letto. Questo significa che un artista nasce in una cultura che lo munisce di una ricca serie di schemi e paradigmi letterari e culturali con cui può raggiungere l'autocoscienza e l'autodeterminismo; è appunto questo lo scopo che Stephen si prefigge di attuare ("He would create proudly out of the freedom and power of his soul, as the great artificer whose name he bore, a living thing, new and soaring and beautiful, impalpable, imperishable." P:168-70). Però l'artista che è ancora immaturo non capisce sempre il fenomeno culturale di questo atto, e fatica a controllare l'influenza dei testi altrui sulla propria esistenza. L'artista pensa di manipolare e rigenerare solipsisticamente dei testi, oppure dei miti, per carpirne i significati (come cercherà di fare Stephen anche in *Ulysses* con la sua teoria su Shakespeare), ma in fin dei conti è il mito (o il testo) pre-esistente che esercita l'operazione inversa sullo scrittore: è il testo che predetermina l'identità, il destino e le scelte dell'artista. Stephen rimane ignaro fino alla fine del *Portrait* delle conseguenze della sua invocazione di Dedalo come padre (facendo di sé un Icaro); ne diventa più consapevole in *Ulysses* dove sviluppa ulteriormente la sua autocoscienza alla luce dell'esperienza a Parigi; capisce che le strutture del mito che ha adottato lo hanno relegato inesorabilmente all'esito artistico di Icaro invece che a quello di Dedalo.

L'elemento metanarrativo di *Suo Marito* è caratterizzato da un ampio spazio dedicato a due testi teatrali che, a nome di Silvia Roncella, Pirandello introduce nel testo. Silvia è

[161] Weldon Thornton, *The Antimodernism of Joyce's Portrait of the Artist as a Young Man,* New York, Syracuse University Press, 1994, p. 154.

infatti presentata come l'autrice della commedia *La Nuova Colonia* (che la compagnia di Pirandello rappresenta nel 1928) e di *Se Non Così*... (il cui titolo definitivo nelle *Maschere Nude* sarà *La Ragione degli Altri*). Questi testi pirandelliani, che essa stessa reclama come suoi, condizionano la sua vita e influenzano l'azione narrativa, che è complicata ulteriormente da altri piccoli riferimenti a opere pirandelliane che vedranno la luce in una fase successiva a *Suo Marito* (si pensi all'allusione a *Ciascuno a Suo Modo* presente nel romanzo sotto la forma di iscrizione sull'orologio dell'antica chiesetta del paese). Pirandello concede spazio anche alla dimensione metateatrale attraverso gli occhi di Giustino che ci rivelano nella narrativa la magia del palcoscenico, la fatica delle prove e il miracolo scenico delle prime rappresentazioni dei drammi. *Suo Marito* è dunque un romanzo intriso di collegamenti nell'azione narrativa tra la vita di Silvia come artista, la sua *fiction* e i testi di Pirandello. Tali collegamenti conferiscono a questo romanzo il carattere di occasione autoriflessiva in cui Pirandello stesso sembra voglia chiarire la propria poetica attraverso una sorta di controprova *a posteriori* della realizzazione avvenuta.

Siccome Silvia è un personaggio che ha sempre cercato di negare gli attimi di ispirazione provocati dal suo demonietto artistico, lei è non solo un'artista che arriva tardi alla sua vocazione artistica, ma è anche un soggetto che non ha nessuna formazione culturale e letteraria equiparabile a quella di Stephen ("una giovinetta vissuta fin'ora quasi fuori d'ogni pratica del mondo, laggiù a Taranto. C'era fantasia e anche pensiero; poca letteratura, ma vita, vita", TR1:613). Nonostante che Pirandello sia più interessato a dimostrare che sono unicamente i suoi testi (cioè quelli di Silvia e di Pirandello) ad influenzare l'azione narrativa, Silvia deve anche contendere con la sua inadeguatezza davanti all'eredità letteraria e culturale dell'arte che le si profila come sconosciuta ed alienante ("Pochi libri aveva letti, e in nessuno aveva mai trovato un tratto, un atteggiamento che avesse una somiglianza anche lontanissima con tutto ciò che veniva a lei di scrivere", TR1:643). Inoltre, non sa come reagire ad un commento negativo della critica che giudica il suo primo dramma, *La Nuova Colonia*, come

"la *Medea* tradotta in tarentino" (TR1:685). A differenza di Stephen, Silvia è all'oscuro dell'opera di Euripide ("Non sapeva nulla, proprio nulla, lei, della famosa maga della Colchide", TR1:685); inoltre, è sbalordita che abbia una qualche affinità con l'opera sua che le è nata improvvisa e spontanea. Di conseguenza, Silvia rimane indifferente alla letteratura classica, specie quando il marito la invita a farsi un ripasso rapido dell'opera ("Stùdiale, stùdiale queste benedette cose greche, mice... non so come le chiamino... micenatiche... stùdiale! Vanno tanto oggi!", TR1:685).

Quando iniziano le prove teatrali del dramma *La Nuova Colonia* con il personaggio di Laura Carmi nei panni della prima attrice, Silvia se ne sente turbata. Vorrebbe vedere le prove a teatro, ma, per la troppa emozione e la gravidanza inoltrata, non vi si reca mai. In questa fase negativa, la sua opera letteraria le sembra estranea, falsa fino al disgusto, e nel romanzo ne rievoca mentalmente l'intera trama, che ha una funzione contrappuntistica a quello che accadrà nella sua vita artistica e coniugale. Nella trama della *Nuova Colonia,* si ha, su una piccola isola, una colonia di marinai e Spera, la donna del capo, che è un'ex prostituta, tra i coloni vive onorata come una regina. Nell'isola, la donna è diventata un'altra persona: compagna virtuosa del forte Currao e madre felice del figlio avuto da lui. La serenità dura fino al giorno in cui sbarca nell'isola una nuova colonia di profughi. Dopo aver conosciuto la giovane Mita, Currao decide di abbandonare Spera, la quale disperata si aggrappa al figlio. Però il padre di Mita, padron Dodo, per acconsentire alle nozze, pretende che il bambino vada a vivere con Currao e la nuova moglie. Spera scongiura perché il figlio non le sia tolto ma alla fine, arrendendosi all'evidenza del fallimento delle sue speranze, uccide il proprio figlio nella sua disperazione. Subito dopo, un violento terremoto spacca la terra e inghiotte uomini e cose. Questa conclusione del dramma, in cui muoiono Currao e il figlio, contrasta con l'azione narrativa di *Suo Marito*: infatti, proprio durante la sera della prima della *Nuova Colonia* si salvano da un parto lungo e difficile sia Silvia sia il figlio.

L'altro dramma di Silvia nasce quando il critico Paolo Baldani le suggerisce di ampliare l'abbozzo di una novella contenuta nel suo secondo volume di novelle, *Le Procellarie*. Il lettore sa che si tratta della trama di *Se Non Così...*, un testo pirandelliano basato sul caso di una moglie sterile, Ersilia Groa, che ha sposato un letterato privo di ispirazione che la tradisce con un'altra donna, da cui ha avuto una figlia. Nella trama, Ersilia, scoperto il tradimento del marito, decide di aspettare e perdonare, ottenendo per la sua tenacia prima la gratitudine, poi il rinnovato amore del marito, nonché il ritorno definitivo di lui con la bambina. In *Suo Marito* questa trama viene adottata da Silvia per il suo testo teatrale *Se Non Così* e funziona da elemento portante del gioco strutturale di specchi invertiti su cui è costruito il romanzo. *Se Non Così* infatti diventa una storia inversamente corrispondente all'azione narrativa di Silvia in *Suo Marito*, e forse per questo la scrittrice non riesce in un primo tempo a completarla. Silvia si sforza di progettare quest'opera con la volontà e non con il suo istinto artistico, proprio perché desiderosa di un esito opposto della trama della propria vita. Silvia, in effetti, è l'antitesi di Ersilia: è la madre che ha abbandonato il figlio; è la moglie che vuol rifiutare il marito; è la donna che desidera essere l'amante del Gueli. Un altro elemento essenziale che bisogna considerare è che il bambino di Giustino e Silvia si ammala gravemente proprio mentre il padre assiste di nascosto (dopo la fuga della moglie) alla prima torinese di *Se Non Così...* Sembra ripetersi la stessa situazione che si era verificata durante la prima della *Nuova Colonia*, quando anche Silvia, oltre al bambino, aveva rischiato di morire, ma questa volta l'esito è opposto: ora Vittorino, così chiamato in onore di quel primo successo teatrale, muore. *La Nuova Colonia* di Silvia si era conlcusa con la morte del personaggio di Currao e del figlio, e per contrasto, in quella sera della prima, Silvia e il bimbo si erano salvati dal parto difficile. Il finale del nuovo dramma *Se Non Così...* celebra la riconciliazione coniugale e la consegna della bambina al padre da parte dell'amante. Al contrario, nella trama di *Suo Marito* Vittorino muore, e Silvia e Giustino si separano definitivamente. Le due trame delle opere teatrali di Silvia (e di Pirandello) giocano a contrappunto con l'azione narrativa del romanzo. Inoltre, si può considerare un ulteriore

effetto dei testi teatrali sulle vicende dei personaggi tramite la discussione di Silvia con il Gueli su vari aspetti di *Se Non Così...* Durante la fase della loro infatuazione ("con quella loro tempesta compressa a stento in petto", TR1:809-10), discutono del senso del titolo dell'opera di Silvia e il narratore ci fa sapere che "quel nuovo dramma [...] pareva, col titolo, li irridesse e li aizzasse: - *Se Non Così*..." (TR1:809-10). Alla proposta del Gueli di cambiare quel titolo in *Nibbio*, allo scopo di modificare l'immagine dell'eroina Ersilia Arciani in una donna spietata e vendicativa, Silvia intuisce che il Gueli fa quella premessa perché sta identificando Ersilia con la sua amante Livia Frezzi: "egli certo in quell'indole chiusa, in quella rigidezza austera di Ersilia Arciani vedeva alcunché della Frezzi e non sapeva tollerar che quella fosse e si dimostrasse così nobile, così indulgente alla colpa, e la voleva snaturare." (TR1:809-10)

Stephen e Silvia dapprima sentono, ma alla fine del *Künstlerroman* confermano, la faticosa conquista che l'artista ospita in sé un'eredità testuale e letteraria che lo condiziona e con la quale non si può del tutto identificare, dando voce ad equivoci che sfuggono alla loro comprensione. Joyce e Pirandello in questi romanzi spesso operano temporanee e parziali identificazioni con i loro personaggi-artisti e allora prestano a Stephen e Silvia le loro concezioni e le loro tesi, e rivivono in essi i processi elaborativi della loro scrittura.

3.6.3. Autori di poesie di Joyce e Pirandello

In questi romanzi è interessante considerare la natura della breve connessione tra l'io lirico dei giovani poeti Joyce e Pirandello, e quello di Silvia e Stephen. Joyce e Pirandello costruiscono una pagina del *Künstlerroman* in cui rappresentano Stephen e Silvia che vi operano un innesto di una loro poesia. Stanislaus Joyce ha indicato che la villanella di Stephen nel *Portrait* fu scritta da Joyce in una fase antecedente al *Portrait*.[162] Anche se non possiamo identificare con precisione i dettagli della sua genesi, forse l'intenzione di Joyce era

[162] Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper*, London, Faber and Faber, 1958, pp. 100, 158.

quella di inserirla nel *Portrait* per alludere all'inerzia dei poeti simbolisti, un atteggiamento da cui sembra essere affetto anche Stephen. Richard Ellmann è del parere che Joyce "dredged up from his early verse the 'Villanelle of the Temptress' " per due motivi (JJ:355):

i) di collegare le opposte tendenze di Stephen, quella erotica verso la prostituta nel capitolo 2, e quella spirituale verso la Vergine Maria nel capitolo 3;

ii) di dimostrare come i temi, le parole, la rima e le emozioni possono coagularsi nel singolo atto creativo della scrittura.

Stephen scrive questa villanella su un pacchetto di sigarette appena si sveglia dopo aver fatto un sogno erotico:

> Are you not weary of ardent ways,
> Lure of the fallen seraphim?
> Tell no more of enchanted days.
>
> Your eyes have set man's heart ablaze
> And you have had your will of him.
> Are you not weary of ardent ways?
>
> Above the flame the smoke of praise
> Goes up from ocean rim to rim.
> Tell no more of enchanted days.
>
> Our broken cries and mournful lays
> Rise in one eucharistic hymn.
> Are you not weary of ardent ways?
>
> While sacrificing hands upraise
> The chalice flowing to the brim.
> Tell no more of enchanted days.
>
> And still you hold our longing gaze
> With languorous look and lavish limb!
> Are you not weary of ardent ways?
> Tell no more of enchanted days. (P:223-3)

Anche se il soggetto femminile della poesia non è segnalato esplicitamente, è lecito supporre che si tratta di Emma Clery, a cui sono dedicati molti dei pensieri di Stephen nel capitolo finale. Discuterò più avanti del modo in cui Stephen costruisce una teoria estetica sul ciclo procreativo dell' "artistic conception, artistic gestation and artistic reproduction"; questo attimo creativo della villanella è tuttavia diverso a causa della sua natura solipsistica e del desiderio erotico del poeta solitario. Più tardi, sarà Stephen stesso a distaccarsene

completamente e a giudicarne negativamente la forma e il contenuto: "Vague words for a vague emotion" (P:251).

La poesia di Silvia nasce in circostanze diverse, quando, immersa nella solitudine di Cargiore, diventa consapevole della rivoluzione provocata nella sua vita dal successo del suo dramma *La Nuova Colonia* e dalla nascita del figlio. Di fronte alla chiesa antica di Cargiore, il cui orologio reca la legenda "Ognuno a suo modo", Silvia riflette sulla sua nuova condizione di madre e scrittrice di successo e si sente alienata da tutti. Il demone artistico risorge in lei più forte di prima e nel furore creativo la spinge per la prima volta a comporre versi, per i quali prova una gioia "quasi divina". La poesia che Silvia compone solo nella sua immaginazione senza una trascrizione nella forma cartacea è *Verrà tra poco, senza fin, la neve*, la seconda sezione della poesia *Cargiore* che Pirandello pubblicò sulla *Riviera Ligure* nel 1903.

> Verrà tra poco, senza fin, la neve,
> e case e prati, tutto sarà bianco,
> il tetto, il campanil di quella pieve,
> donde ora, all'alba, qual dal chiuso un branco
> di pecorelle, escono per due porte
> le borghigiane, ed hanno il damo a fianco.
> Hanno pensato all'anima, alla morte
> (qua presso è il cimiter pieno di croci);
> le riprende or la vita, e parlan forte,
> liete di riudir le loro voci
> nell'aria nuova del festivo giorno,
> tra i rivoli che corrono veloci,
> tra i prati che verdeggiano d'intorno. (TR1:725)

Silvia arriva alla conclusione che, nonostante che non abbia "mai scritto un verso!" e che "Non sapeva neppure come si facesse a scriverne..." (TR1:725), i versi le vengono spontanei, stimolati dalle sue facoltà percettive, e gli oggetti le si trasmutano epifanicamente nella sua immaginazione ("le cantavano dentro tutte le cose, e tutte le si trasfiguravano, le si rivelavano in nuovi improvvisi aspetti fantastici", TR1:725).

Questi innesti poetici dal repertorio di Joyce e Pirandello sembrano confermare l'esigenza artistica di Stephen e di Silvia di consolidarsi un'appatenenza ad una paternità letteraria e spirituale. Il plagio delle poesie dei loro stessi autori-creatori, che li rende in un certo senso 'padri' di una poesia di Joyce e una di Pirandello, può essere giustificato alla luce del loro tortuoso cammino verso l'autodefinizione di artisti. A Stephen e a Silvia, Joyce e Pirandello sembrano disposti a concedere questa paternità e simultaneamente a riconsiderare il proprio itinerario artistico, adoperando un testo poetico dal proprio repertorio per attuarne una rilettura appena viene incorporato in un loro romanzo di formazione.

3.6.4. La distanza dell'autore dall'opera

Joyce e Pirandello hanno creato un personaggio-artista inserito in un contesto e in un ambiente preciso. Nonostante ciò, Joyce e Pirandello sono scrittori che rimangono distaccati dalla loro arte e dai loro personaggi, e il tentativo da parte di Stephen e di Silvia di ricercare in essi e nei loro testi una paternità e una legittimità letteraria ha un esito negativo. La distanza che gli autori instaurano nei confronti dei loro personaggi-artisti fa sì che a Stephen e a Silvia sia proibito diventare doppioni autobiografici di Joyce e Pirandello. Sarebbe facile ma scorretto identificare Stephen Dedalus con James Joyce e Silvia Roncella con Grazia Deledda oppure con un *alter ego* di Pirandello. Infatti, lo scrutinio di molti *Bildungsromane* rivela spesso una certa distanza tra il personaggio e la biografia dell'autore su vari livelli, come per esempio l'indole personale, i luoghi trasformati nel correlativo-oggettivo dell'anima del personaggio, le divergenze sul senso di libertà, l'inerzia produttiva e artistica del personaggio che contrasta con quella dell'autore, la solitudine e l'isolamento del personaggio-artista che cerca un rifugio nell'arte.

Nella trasformazione e sublimazione dei fatti biografici in creazione letteraria, Joyce e Pirandello si sono distanziati dalla loro materia biografica e hanno mutato gli oggetti comuni

della loro esperienza quotidiana per creare le sensazioni estetiche nelle immagini e nelle scene della loro opera. Stanislaus Joyce rivela che:

> [...] my brother was not the weak, shrinking infant who figures in *A Portrait of the Artist*. He has drawn, it is true, very largely upon his own life and his own experience [...]. But *A Portrait of the Artist* is not an autobiography; it is an artistic creation. As I had something to say in its reshaping, I can affirm this without hesitation. [...] As the other characters are often blends of real persons fused in the mould of the imagination, so for the character of Stephen in both drafts of the novel he has followed his own development closely, been his own model and chosen to use many incidents from his own experience, but he has transformed and invented many others.[163]

Dunque, le città di Dublino e Roma, in cui sprofondano Stephen e Silvia, sono indubbiamente quelle vissute da Joyce e da Pirandello: città popolari e piccolo borghesi, mai idealizzate come quella altoborghese di D'Annunzio, ma rappresentate invece nella loro prosastica dimensione provinciale. Però Joyce e Pirandello, in una maniera simile a Ibsen, hanno elevato i dettagli naturalistici della città ad un livello drammatico sia nell'aspetto simbolico e sia in quello umoristico. Dunque, se i luoghi di Dublino, Cork, Roma, Taranto e Cargiore rimangono luoghi realistici nelle trame di questi *Künstlerromane,* diventano però anche luoghi simbolici, dove i fatti biografici e storici si trasformano in entità estetiche. I molti eventi che Joyce ripesca dalla sua giovinezza, e che Pirandello riplasma dalle peripezie personali e letterarie sia di Grazia Deledda che sue, vengono trasformati in un'opera esteticamente compiuta che recide l'identificazione diretta tra personaggio, autore e contesto. In questo modo l'espediente di Stephen e Silvia che si appropriano dei versi di Joyce e di Pirandello non costituisce una paternità letteraria definitiva. Inoltre, alla fine del romanzo, Stephen e Silvia concepiscono la libertà artistica come una fuga caratterizzata sia da un'assenza di controllo sia dall'autodeterminismo radicale. Joyce e Pirandello sono scrittori apparentemente in sintonia con queste idee dei personaggi, però erano anche consci, attraverso tutta la loro carriera letteraria, che la libertà comporta non solo la realizzazione delle loro potenzialità ma anche un certo senso di socializzazione negli ambienti letterari e tipografici di cui Stephen e Silvia sono ignari o che troverebbero intollerabile.

[163] Stanislaus Joyce, 1958, pp. 38-40.

A questo punto bisogna tornare all'argomento, già discusso in questo capitolo, dell'inerzia artistica e produttiva di Stephen e di Silvia come un altro elemento che dimostra la distanza degli autori dai loro personaggi. L'elaborazione della teoria estetica di Stephen è sicuramente risultato dalla sua aspirazione all'autodeterminismo e alla gnosi artistica nell'assenza di un padre spirituale; però al capitolo 5 del *Portrait* il lettore capisce che Stephen è stato capace di applicare la sua densa teoria estetica ma di produrre poca creazione artistica. Stephen infatti sviluppa una struttura aristotelica e tomistica assai complessa per la sua teoria sull'arte, mentre l'unica scrittura creativa che viene alla luce è la *villanelle* che è di natura decadente. Se Stephen sembra sottrarsi alla creazione artistica e alle esperienze della vita per rifugiarsi nella teoria, Silvia si trova in una situazione opposta: la sua inerzia artistica è dovuta al fatto che non possiede ancora una visione teorica personale su come trattare la propria vita nell'arte e ha sempre represso le intuizioni ispirate dal suo demonietto artistico. Dunque, a differenza di Silvia, Stephen pensa che non potrà diventare un artista se prima non ha le fondamenta teoriche di un'estetica personale che lui vede come parte integrante del suo processo di autocoscienza. Silvia, dal canto suo, arriva tardi alla sua vocazione artistica proprio perché ha sempre pensato che i barlumi spontanei dell'ispirazione artistica vadano repressi, non sviluppati. Joyce, a differenza di quello che fa Pirandello in *L'Umorismo* e la copiosa produzione saggistica, non si prodiga nel genere della saggistica per definire le teorie estetiche che ha sviluppato attraverso la sua carriera. Infatti è vitale notare che, nonostante che sia in perfetta sintonia con i contenuti espressi dalle teorie estetiche di Stephen, Joyce vuole innanzitutto rappresentare nel Capitolo 5 del *Portrait* un artista che fugge dalla realtà e rimane impantanato nelle proprie teorie estetiche. Il fatto che per Joyce l'artista non ha bisogno di una complessa filosofia estetica per essere scrittore, e che al contrario, Stephen tende a teorizzare continuamente, mette in risalto il complesso problema della formazione estetica adeguata che un individuo deve avere per diventare uno scrittore.

Il soggettivismo e l'isolamento di Stephen e di Silvia li espone al rischio di adoperare l'arte come rifugio e fuga dalla realtà spiacevole del quotidiano. Se questa opzione si rivela attraente per Stephen e Silvia, Joyce e Pirandello erano di tutt'altra opinione perché si sentivano nell'obbligo di affrontare ogni aspetto della vita, inclusi quelli più umilianti e spiacevoli. Il fatto che Stephen e Silvia non abbiano ancora assimilato questa percezione dell'arte è provato da vari episodi in cui adoperano l'arte per sottrarsi alle realtà spiacevoli della vita a Dublino e a Roma. Un esempio tipico è il brano della passeggiata di Stephen verso l'università che lo porta ad attraversare un quartiere malandato di Dublino:

> His morning walk across the city had begun, and he foreknew that as he passed the sloblands of Fairview he would think of the cloistral silver-veined prose of Newman; that as he walked along the North Strand Road, glancing idly at the windows of the provision shops, he would recall the dark humour of Guido Cavalcanti and smile; that as he went by Baird's stonecutting works in Talbot Place the spirit of Ibsen would blow through him like a keen wind, a spirit of wayward boyish beauty; and that passing a grimy marine dealer's shop beyond the Liffey he would repeat the song by Ben Jonson which begins: I was not wearier where I lay. (P:176)

Questo brano prova non solo che Stephen adopera il mondo dell'arte per rifugiarsi dalle scomode realtà quotidiane, ma che non si è reso conto della responsabilità della sua chiamata. Stephen si sforza di capire in che cosa consiste l'esperienza artistica, però adotta, forse inconsapevolmente, la visione elitistica dell'arte tipica di Oscar Wilde e di Gabriele d'Annunzio, i quali consideravano l'arte come rifugio ed elevazione dello spirito dalla mediocrità delle esperienze ordinarie; in questa visione l'artista che è circondato da quella che considera una marmaglia insensitiva all'arte, è un essere troppo sensibile per vivere nella società ed è per forza alienato ed ostracizzato. Tale atteggiamento di Stephen viene espresso nel suo essere *snob* verso i suoi compagni universitari e viene scritto anche in alcuni appunti del suo diario (quelli del 20 marzo, del 21 marzo, notte e del 3 aprile): "Hence Cranly's despair of soul: the child of exhausted loins", "Let the dead bury the dead. Ay. And let the dead marry the dead", (P:247-8).

Silvia si trova in un atteggiamento molto simile a quello di Stephen quando verso la fine del romanzo visita la salma del figlio ed è convinta della necessità di "andar oltre", di

distaccarsi dalla realtà degli uomini per contemplare nella natura lunare tutte le sue epifanie interiori:

> Bisognava andar oltre a tutte le cose che davan senso alla vita degli uomini, per penetrare in questo arcano senso della vita delle cose. Oltre alle meschine necessità che gli uomini si creavano, ecco altre cupe gigantesche necessità profilarsi entro il fluir fascinoso del tempo, come quelle grandi montagne là, entro l'incanto della verde silentissima alba lunare. In esse ella doveva d'ora innanzi affisarsi, infrontar con esse gli occhi inflessibili della mente, dar voce a tutte le cose inespresse del suo spirito, a quelle che sempre finora le avevano incusso sgomento, e lasciar la fatuità dei miseri casi dell'esistenza quotidiana, la fatuità degli uomini che, senz'accorgersene, vàgolano immersi nel vortice immenso della vita. (TR1:871)

La distanza che assumono Joyce e Pirandello nei confronti di Stephen e Silvia fa sì che questi personaggi si rassegnano alla natura autoreferenziale del loro processo creativo, e cioè alla tendenza solipsistica in cui l'artista autogenera, trasforma e poi partorisce la sua vita nell'arte. Infatti, Joyce e Pirandello scelgono di rappresentare questi personaggi tramite un commentario autoriflessivo sul metodo del loro processo creativo affinché l'estetica stessa diventi una traccia per interpretare le opere. I narratori del *Portrait* e di *Suo Marito* sono come degli dei che sovraintendono alla loro creazione con distacco, plasmando i personaggi di Stephen e di Silvia in tal modo finché riescono a farli vivere una vita propria (senza la loro paternità) che è caratterizzata dall'autogenerazione.

3.6.5. L'autogenerazione, la gestazione e il partorimento dell'opera d'arte

Dopo una *Bildung* composta da una serie di tentativi falliti, in cui hanno cercato una paternità e una legittimità letteraria, Stephen e Silvia si rassegnano al concetto solipsistico dell'arte intesa come un'autogenerazione, una gestazione e un partorimento liberatorio. Nel suo articolo del 1987, Mary Reynolds ha già accennato al fatto che Joyce e Pirandello concepivano la creazione artistica come un'impresa divina: "Both were inspired by a vision of the artist's creation as a truly godlike achievement".[164] L'idea che intravede l'artista come un dio autogenerato e autogenerante conduce ad altre nozioni discusse sia da Stephen (che percepiva l'artista, come il Dio della creazione, il quale rimane al di sopra della sua opera,

[164] Reynolds, 1987, p. 59.

indifferente, a curarsi le unghie), sia da tanti personaggi pirandelliani che invocano l'autonomia dal loro autore-creatore. Siccome l'Irlanda è una madre da scartare ("Ireland is the old sow that eats her farrow", P:203), Stephen si lascia dietro la patria, la religione, la famiglia e la negata paternità letteraria per approdare sia ad un'ulteriore ricerca di paternità artistica nel mito di Dedalo (che, come abbiamo già discusso in precedenza, si rivela equivoca e qualificabile solo nella sua potenzialità), sia ai suoi concetti estetici della "artistic conception, artistic gestation, and artistic reproduction" (P:209-10). Nel caso di Silvia, la fallita paternità letteraria, la sua maternità naturale e la sua dipendenza dalla vita coniugale vengono soppiantate da un nuovo senso di identità artistica concepita tramite una nuova maternità autogenerativa ed emancipante.

Stanislaus Joyce e Richard Ellmann sono una fonte preziosa di informazione su questa nozione. Il primo scrive che l'idea dello sviluppo embrionale della vocazione dell'artista è una chiave importante per interpretare l'opera joyciana: "In Dublin when he [Joyce] set to work on the first draft of the novel, the idea he had in mind was that a man's character, like his body, develops from an embryo with constant traits."[165] Secondo Ellmann, il *Portrait* si può definire come "the gestation of a soul", un concetto che poi si rivela un principio organizzativo importante per le metafore artistiche di Joyce. Infatti il *Portrait* inizia con il padre di Stephen che racconta la fiaba di *baby tuckoo* e si conclude con il distacco metaforico di Stephen dal seno di sua madre. Ellmann nota anche che Stephen, sin dall'inizio del *Portrait*, è posto nella vicinanza di una serie di sostanze liquide atte a rappresentare il suo stato di gestazione come artista ("liquids, urine, slime, seawater, amniotic tides, 'drops of water' - as Joyce says at the end of the first chapter - 'falling softly in the brimming bowl'", JJ:297). Stephen è un personaggio che, nel suo processo metaforico di gestazione e di partorimento artistico, si trova in un'aspra lotta pseudo-anatomica che raggiungerà il suo culmine con l'emancipazione dopo le doglie del parto. Secondo questa spiegazione di

[165] Stanislaus Joyce, 1958, p. 39.

Ellmann, si può considerare Stephen nel primo capitolo del *Portrait* come un embrione che non è ancora completamente plasmato e individualizzato, la coscienza del quale fatica a comprendere e a rispondere agli affetti e alle realtà circostanti tramite delle percezioni ancora primitive, impressionistiche e parziali. Ellmann scrive che, in questa fase di sviluppo, l'embrione artistico è "flooded in ways it cannot understand or control, it gropes wordlessly toward sexual differentiation" (JJ:297). L'idea di questa "sexual differentiation" ci rimanda al disgusto che Stephen prova verso se stesso quando scopre la parola "foetus" inscritta sui banchi delle aule durante la visita al *Queen's College* di Cork ("he read the word *Fœtus* cut several times in the dark stained wood", P:89-90). In questa fase, Stephen prova ironicamente disgusto e sdegno alle allusioni libidinose di questo termine ("The sudden legend startled his blood", "the word and the vision capered before his eyes", P:89-90), e le sue fantasie lo relegano ad una sfera immaturamente precopulativa e prefecondativa, appunto una sessualità dell'immaginario ("The letters cut in the stained wood of the desk stared upon him, mocking his bodily weakness and futile enthusiasms and making him loathe himself for his own mad and filthy orgies", P:89-90). Secondo Ellmann, nella fase che caratterizza il terzo capitolo, Stephen è condizionato da questo persistente sdegno verso se stesso e verso il suo corpo e, mentre sviluppa la sua coscienza di artista, cerca di reprimere i suoi istinti più umilianti. Poi, nel quarto capitolo, l'artista scopre che il fine della sua *Bildung* misteriosa è la stessa affermazione della vita. In questa fase, Ellmann spiega che l'anima dell'artista "must swim no more but emerge into air, the new metaphor being flight." (JJ:297) Infatti, nelle ultime pagine del *Portrait,* si vede come l'artista non è più il feto immaturo dell'inizio del romanzo ma una creatura completamente sviluppata che è in procinto di lasciare la sua incubazione per uscire tramite un volo liberatorio verso l'autoesilio ("Welcome, O life, I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.", P:252-3). Questa idea della *Bildung* dell'anima dell'artista paragonata ad un embrione in crescita, sembra aver condizionato anche il *work in progress* dello stesso Joyce che ritorna più volte al testo, come se il periodo di scrittura dell'opera fosse

un periodo di gestazione. Joyce era ovviamente conscio del paradosso della sua metodologia compositiva che lo ritraeva, come faceva appunto per il suo personaggio, in un ruolo autogenerante in cui progettava in dettaglio la sua stessa matrice di sviluppo. In *Ulysses,* Joyce estenderà ulteriormente la nozione artistica del *conception-gestation-reproduction* fino a comprendere un'epica di tutto il corpo umano, in cui il grembo materno viene rappresentato dall'episodio degli *Oxen of the Sun.* Budgen scrive che, proprio in quell'episodio di *Ulysses*, Stephen è ancora una volta vincolato allo stato embrionale[166]; infatti a causa della parodia di questo capitolo sul metodo adoperato nel *Portrait*, Stephen non approderà ad una piena affermazione della vita, ma al *Burke's pub*. Ellmann sottolinea il fatto che uno dei temi portanti di *Ulysses* è la riconciliazione di Stephen con il suo senso di paternità, che in questo romanzo è rappresentato da Bloom (ma che in fondo è più vicino a Joyce-autore di quanto non lo fosse Simon Dedalus per Stephen). Il grande biografo vuole arrivare all'idea che, tramite *Ulysses*, Joyce non si limita all'idea dell'autogenerazione dell'artista come se fosse la madre di se stesso (come accade a Stephen nel *Portrait*), ma implica che l'artista è addirittura il padre di se stesso: "Insofar as the movement of the book is to bring Stephen, the young Joyce, into rapport with Bloom, the mature Joyce, the author becomes, it may be said, his own father." (JJ:299) Ellmann sottolinea che questa idea paradossale sembra essere alla radice del pensiero di Stephen in *Ulysses* quando propone la sua teoria che Shakespeare è sia Re Amleto sia il Principe Amleto (attraverso le categorie teologiche del mistero trinitario del Padre eterno che si autogenera). Nel *Portrait* e in *Ulysses,* Ellmann vede un Joyce che "seems to reconstitute his family relationships, to disengage himself from the contradictions of his view of himself as a child and so to exploit them, to overcome his mother's conventionality and his father's rancor, to mother and father himself, to become, by the superhuman effort of the creative process, no one but James Joyce" (JJ:299).

[166] Budgen, 1972, p. 489.

Suo Marito è un romanzo che si regge sulla metafora del parto, anzi oserei definirlo come il *Künstlerroman* che rappresenta un partorimento tripartito:

i) il marito impresario che riesce a far *partorire* la grande scrittrice dalla sua inerzia produttiva (Giustino rappresenta un caso di affetto quasi materno per la sua creatura percepita, non tanto come moglie quanto piuttosto come una carriera letteraria da sfruttare, per ottenere il successo pratico);

ii) Silvia che partorisce suo figlio naturalmente;

iii) Silvia che crea i suoi drammi per la scena a scapito della sua creazione naturale diretta, cioè del proprio figlio.

Pirandello sviluppa l'idea dell'arte come fatto creativo, unico e irripetibile, attraverso l'evidente identificazione del parto artistico con il parto naturale di Silvia. È la stessa struttura capitolare del romanzo che attesta questa metafora di Pirandello. Infatti, la struttura speculare del Capitolo 3, intitolato "*Mistress Roncella two accouchements*", vuole che, proprio mentre il dramma *La Nuova Colonia* va in scena, l'autrice sta rischiando di morire per il parto. È il personaggio di Ippolito Roncella, lo zio della scrittrice, che fa rilevare la curiosa coincidenza tra il parto materiale di Silvia e quell'altro metaforico, espressa nell'intervista a un giornalista americano ("verranno alla luce tutt'e due insieme, dramma e figliuolo. Due parti... cioè, parti, sì, plurale di parto... parti nel senso di... di... partori... là, partorizioni", TR1:663). Ovviamente, il tema del parto metaforico è più importante di quello materiale, e Silvia, madre e scrittrice, arriva quasi ad ammettere, pur con angoscia, che è vero quel che le diceva il marito che "[...] soltanto per creare ella era nata, e non già per produrre materialmente stupide cose, né per impacciarsi e perdersi tra esse." (TR1:725). I "two accouchements", cioè i due parti di Silvia, si concluderanno con la 'morte' del figlio e con il processo inverso della 'nascita' del suo dramma pirandelliano, *Se Non Così...* (che Pirandello metterà in scena più tardi nella sua carriera sotto il nome *La Ragione degli Altri*). Inoltre, nel Capitolo 5 di *Suo Marito*, intitolato "La crisalide e il bruco", si ha la metafora della creazione artistica come partorimento che avviene nella natura (si tratta della metamorfosi personale e

artistica di Silvia a Cargiore, dopo l'esperienza a Roma). Nel saggio *Ritratto e Immagini di Pirandello*, Nino Borsellino spiega come Silvia diventa una "metafora dell'atto creativo" tramite il suo ruolo di artista in cui gestisce l'opera tramite i poteri della natura e dell'arte: "L'arte è natura, sembra dire Pirandello, perciò si incarna in una donna che è sposa madre amante, ma anche scrittrice, e come tale deve rinunciare a quelle funzioni per riassorbirle ed esaltarle in solitudine, nell'opera."[167] In *Suo Marito*, l'arte comporta una gestazione, e Borsellino sottolinea questa continua interferenza della finzione nella realtà che fa di Pirandello più un "evocatore di ombre che un costruttore di situazioni".[168] Il ruolo della maternità di Silvia non è altro che l'equivalente del fatto creativo, che in fondo le viene potenzialmente sottratto dal marito-manager, così come a causa del marito le è stato sottratto il figlio naturale. Il figlio naturale di Silvia è dunque condannato in partenza, anche se sembrerà del tutto casuale la malattia che lo porterà via. D'altronde, già all'inizio del romanzo si hanno molteplici allusioni all'incompatibilità del ruolo di maternità naturale con quello creativo-artistico. Dora Barmis parla sia della necessità di distinguere tra l'essere madre e artista nel caso della scrittrice gravida Bertolè ("Ebbene, a pensare che ella ha già nel capo una gestazione come quella, un poema vi dico, un poema! e poi a vederla contemporaneamente, povera donna, oppressa, deformata più giù, [...]. O l'una cosa o l'altra, ecco!", TR1:651-2), sia della natura negativa della gravidanza di Silvia ("Un figliuolo!... Dev'essere terribile vedersi, sentirsi madre!", TR1:655). È Silvia stessa a non gradire la propria gravidanza, "provando ribrezzo e quasi onta della propria deformità, parendole di vedere in essa quasi un'irrisione della natura - sconcia e crudele." (TR1:676) Questo rapporto conflittuale tra la vocazione artistica e la maternità naturale è costante attraverso tutto il romanzo. Silvia desidera reprimere la sua arte per dedicarsi a suo figlio, ma queste sue risoluzioni si rivelano tradite dalle iniziative imprenditoriali del marito che la allontanano dalla sua maternità naturale ("Se ella avesse potuto aggrapparsi al figlio che le era stato

[167] Nino Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1991, p. 48.
[168] Ibid., p.47.

strappato e non pensare né attender più a nulla, avrebbe trovato certamente nel suo bambino la forza di chiudersi tutta nell'ufficio della maternità e di non esser più altro che madre", TR1:784-85). Sarà poi Giustino stesso che eventualmente capisce che il figlio doveva morire perché le cure terrene di lui, del marito, andavano tutte a favorire i parti artistici della moglie, e quelle di lei alla creazione stessa. Quando il romanzo arriva al suo epilogo, la morte del figlio presenta temporaneamente a Silvia l'opportunità di riappropriarsi del suo ruolo di madre naturale attraverso il suicidio ("ebbe all'improvviso la tentazione di mandar via a dormire l'una e l'altra, di restare sola col suo bimbo, serrar bene la finestra e l'uscio, stendersi accanto al suo piccino, lasciarsi prendere tutta dal suo gelo di morte ed uccidere da tutti quei fiori", TR1:869-70). Però sarà proprio questo impatto con la morte del figlio ad indicarle l'ultimo possibile orizzonte nella vita: la sua maternità autogenerativa nell'arte; l'arte appunto intesa come superamento dei limiti della vita e come scoperta di ciò che c'è 'oltre' il senso della vita. Ecco allora cosa vuole fare Silvia nel suo solipsismo: penetrare in questa realtà ulteriore, andare oltre il vortice della vita, recuperando all'arte questo senso epifanico dell' 'oltre'. Nel prossimo capitolo parlerò di questo senso epifanico nella narrativa di Joyce e Pirandello. Bisognerà ovviamente dare la dovuta attenzione al lungo dibattito svolto dalla critica su questa tecnica narrativa nei due scrittori. Analizzerò anche la mancata epifania (che definisco 'anaepifania') di due personaggi femminili alla finestra, e infine sottolineo il rapporto importante tra la memoria involontaria e l'epifania di due scrittori inetti in una biblioteca.

4. Le epifanie e il silenzio interiore

Un altro tema che offre un ricco campo d'indagine sulle affinità tra Joyce e Pirandello, e che nonostante il suo grande sviluppo nella critica merita ancora di essere approfondito, è l'epifania o, come la descrive Pirandello nel saggio *L'Umorismo*, l'attimo del "silenzio interiore". In questo capitolo parto dalla motivazione anateologica che permette a questi scrittori di creare nuovi metodi narrativi ispirati a schemi religiosi, come appunto l'epifania e una denudazione del personaggio che più avanti definirò come relativa alla sua anachenosi. In secondo luogo, bisogna vedere cosa significa per Joyce e per Pirandello il momento dell'epifania e, nel caso di Pirandello, il momento della sua assenza. In seguito presenterò le principali tipologie dell'epifania descritte nella critica joyciana e pirandelliana che ritengo utili per capire le affinità tra due sistemi epifanici, specialmente i motivi della memoria e del tempo. Seguirà l'analisi di due brani tratti dalle novelle e di altri due brani tratti dai romanzi per illustrare concretamente le affinità di metodo. Prenderò in esame due novelle, *Eveline* e *Leonora Addio!*, che illustrano la mancata epifania e la anachenosi del personaggio alla finestra, e poi riferisco l'interpretazione di Richard Kearney sull'epifania di Stephen alla *National Library*, alla quale affiancherò la mia lettura dell'altra epifania di Mattia fuori dalla biblioteca di Miragno nel *Fu Mattia Pascal*. Infine, estendo il tema dell'epifania e della memoria all'ambito del lettore.

4.1. Lo sfondo anateologico dell'epifania

Nella filosofia del primo Novecento si è sviluppata l'idea del ritorno, misterioso e laico, agli schemi che poteva offrire la religione. Di là dalle opzioni della teologia e dell'ateismo, esiste proprio una terza possibilità per l'artista del primo Novecento: l'anateologia. È essenziale ricordare come Lyotard nel *Postmodern Explained to Children*, nel tentativo di spiegare il significato del prefisso *post* nel termine composto *postmoderno*,

conia nuovi termini con il prefisso *ana*-: "the 'post' of 'postmodern' does not signify a movement of comeback, flashback or feedback, that is, not a movement of repetition but a procedure in 'ana-': a procedure of analysis, anamnesis, anagogy and anamorphosis which elaborates an 'initial forgetting'."[169] Anche Richard Kearney sperimenta con l'uso del prefisso *ana*- in un saggio recente, *Epiphanies of the Everyday*, quando spiega che secondo Gerard Manley Hopkins la vocazione umana più importante è quella di scoprire "the inscape of the sacred in every passing particular".[170] Kearney usa il termine "*ana*-esthetics" recuperando il significato del prefisso greco "ana-", inteso come "up, back, again" dall'*Oxford English Dictionary*. L'anateologia va dunque capita come il contesto in cui si verifica un ritorno alla religione dopo la presupposta morte di Dio, che impone l'espropriarsi degli schemi che offre la religione, in una sorta di "liturgioco" (come lo definirebbe Piero Boitani[171]), svuotandoli del loro contenuto teologico in un meccanismo secolarizzante e infine reinventandoli come schemi e motivi di narrazione.[172] Anche Umberto Eco, nel saggio *Le poetiche di Joyce*, si esprime molto chiaramente a proposito degli schemi religiosi ricorrenti di Joyce, specie quando sviluppa il fatto che Joyce, dopo aver abbandonato la fede, la morale, i riti e la liturgia cattolica, conserva però "un edificio razionale" composto di temi letterari e strutture di narrazione secolarizzati.[173] Questo è quanto succede con il concetto di epifania in Joyce e anche in Pirandello. Il termine denomina infatti la festa cristiana, commemorata il sei gennaio, che celebra la manifestazione di Cristo ai pagani, rappresentati nei re magi, ma in un senso più largo il termine significa anche la rivelazione di Dio al mondo. Alla base del

---

[169] Jean-François Lyotard, *The Postmodern Explained to Children: Correspondence 1982-1985,* trad. di Julian Pefanis & Morgan Thomas, London, Turnaround, 1992, p. 93.
[170] Richard Kearney, "Epiphanies of the Everyday", in AA.VV., *After God: Richard Kearney and the Religious Turn in Continental Philosophy*, a cura di John Panteleimon Manoussakis, New York, Fordham University Press, 2006, p. 4.
[171] Piero Boitani, "Liturgioco", in AA.VV., *Il romanzo: volume quinto, lezioni*, a cura di Franco Moretti, Pier Vincenzo Mengaldo, Ernesto Franco, Torino, Einaudi, 2003, pp. 439-451.
[172] Devo anche segnalare l'uso più esplicito del termine da parte di Werner Hamacher in un saggio su Walter Benjamin dove spiega che: "The theology of language and history that Benjamin outlines in his second thesis is a theology of wilted possibilities and thus an essentially wilted, dwarfed and hunchbacked theology. To be more precise it is a theory that there could only be an unfinished and therefore an anatheology of the *weak* possibility of theology" (Cfr. Werner Hamacher, "'Now': Walter Benjamin on Historical Time", in AA.VV., *The Moment: Time and Rupture in Modern Thought*, a cura di Heidrun Friese, Liverpool, Liverpool University Press, 2001, p. 166.
[173] Eco, 2002, p. 12.

relativismo pirandelliano c'è un'esperienza secolare dell'*oltre*, proprio nel senso anateologico, e cioè un'esperienza del nulla (per il pensiero cosciente), ma paradossalmente anche un'esperienza del Tutto (per il sentire inconscio), come dimostra quella straordinaria pagina del *Fu Mattia Pascal* (capitolo XIII, Il lanternino), in cui il sentimento della vita è un lanternino, spento, davanti al quale Pirandello si chiede se "non rimarremo noi piuttosto alla mercé dell'Essere che avrà soltanto rotto le vane forme della nostra ragione." (TR1: 484-5).

Per molti scrittori, sia contemporanei che antecedenti a Joyce e a Pirandello, il termine epifania aveva già assunto il valore di un meccanismo letterario dove si instaurano varie tipologie di illuminazioni: "spots in time" in William Wordsworth (1770-1850), "phantasy" in Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), "moment" in P.B. Shelley (1792-1822), "infinite moment" o "good minute" in Robert Browning (1812-1889); in aggiunta, nei loro contemporanei troviamo: "epifania" in Gabriele D'Annunzio (1863-1938), "great moment" in W.B. Yeats (1865-1939), "timeless moment" in T.S. Eliot (1888-1965), "Image" in Ezra Pound (1885-1972), "sublime instants" in Henry James (1843-1916), "moments of vision" in Joseph Conrad (1857-1924) e "frozen moment" in Virginia Woolf (1882-1941). La consapevolezza del fenomeno era dunque già diffusa ma Joyce e Pirandello diedero all'epifania delle connotazioni uniche: Joyce può essere considerato uno dei primi autori a dare una fortissima connotazione teorica ed estetica all'epifania, e Pirandello sviluppò un'epifania legata alla sua poetica dell'umorismo.

4.2. Le concezioni di Joyce e di Pirandello sull'epifania

Nel capitolo 25 di *Stephen Hero*, Joyce presenta il suo manifesto sull'epifania:

> This triviality made him think of collecting many such moments together in a book of epiphanies. By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phrase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments. He told Cranly that the clock of the Ballast office was

> capable of an epiphany. […] Imagine my glimpses of that clock as the gropings of a spiritual eye which seeks to adjust its vision to an exact focus. The moment the focus is reached the object is epiphanized. (SH:211)

Joyce aveva definito l'epifania secondo le nozioni di Tommaso d'Aquino: l'epifania è la rivelazione dell'oggetto ("a sudden spiritual manifestation"), dopo averne riconosciuto l'integrità e l'armonia, qualità che di per sé bastano al romanziere tradizionale che cerca fatti significativi. In netto contrasto, lo scrittore modernista si ferma sull'insignificante, provocato dal potere manifestante (*la claritas*) dell'oggetto, il quale rivela che le cose possiedono significati nascosti oltre a quelli che appaiono in superficie. A parte il passo sull'epifania di *Stephen Hero*, Joyce raccoglie due quadernetti chiamati *Epifanie* e *Giacomo Joyce*; anche i racconti *Dubliners* erano intesi come una raccolta di epifanie. Nel *Portrait* Joyce fa un largo uso del concetto di epifania però opta per l'omissione del termine in tutto il romanzo. In *Ulysses*, troviamo le epifanie complesse di Stephen, Leopold e Molly, però c'è una sola menzione del termine "epifania": nel capitolo 3 *Proteus,* quando Stephen, mettendo in atto il ruolo della sua memoria, ricorda in modo autoironico la sua fallita vocazione di scrittore e ipotizza che le sue opere si sarebbero divulgate ovunque, persino nella biblioteca di Alessandria: "Remember your epiphanies on green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great libraries of the world, including Alexandria? Someone was to read them there after a few thousand years […]." (U3:141-3). In questa celebre menzione del concetto di epifania, il disincanto di Stephen come scrittore si rafforza quando il suo flusso di coscienza lo riporta al mondo concreto e materiale dei suoi passi che affondano nella sabbia sulla spiaggia, facendogli rievocare l'immagine del naufragio della flotta che doveva salvare gli irlandesi dalla tirannia inglese: "The grainy sand had gone from under his feet. His boots trod again a damp crackling mast, razor shells, squeaking pebbles, that on unnumbered pebbles beats, wood sived by the shipworm, lost Armada. Unwholesome sandflats waited to suck his treading soles, breathing upwards sewage breath." (U3:147-151) Occorre ragionare

infine che nel *Finnegans Wake* Joyce attua quella che Melchiori chiama "un'epifanizzazione continua del linguaggio corrente"[174], che però esula dagli scopi di questa ricerca.

Dal canto suo, Pirandello non usa mai il termine 'epifania'. Secondo Nino Borsellino, Pirandello rimane radicato nell'umorismo ed è forse "incerto" sul processo e sulle modalità della manifestazione dell'epifania che è la tecnica narrativa del "misterioso fenomeno di simultanea percezione estetica e conoscitiva". Borsellino conferma che tutti gli scrittori che hanno adoperato questa tecnica narrativa "hanno sempre ricorso ad un vocabolario del soprannaturale"[175] Nonostante questa incertezza pirandelliana sull'epifania, nel penultimo capitolo dell'*Umorismo*, esaminando la fondamentale tematica della "scomposizione" umoristica delle convenzioni sociali, delle simulazioni coscienti, ma altresì delle finzioni psicologiche inconscie, Pirandello esplicita quali siano gli attimi immediati di "vertigine" di cui soffre l'uomo umoristico nelle sue epifanie:

> In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali e gli occhi nostri diventano più acuti e penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisce una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo; e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa. Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero. Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistar la coscienza normale delle cose, di riallacciar con esse le consuete relazioni, di riconnetter le idee, di risentirci vivi come per l'innanzi, al modo solito. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire. È stato un attimo; ma dura lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze. La vita, allora, che s'aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. (SI:939-40)

In questo brano dell'*Umorismo*, Pirandello esplicita i momenti rarefatti delle sue epifanie con una lista di sinonimi e di parafrasi: "silenzio interiore", "una strana impressione", "una realtà vivente oltre la vista umana fuori delle forme dell'umana ragione", "una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo". Nei "momenti di silenzio interiore" il personaggio

[174] Melchiori, 1994, p. 6.
[175] Borsellino, 1991, p. 126.

viene sottoposto ad un'epifania del suo inconscio in quanto realtà oltre i limiti ("fuori delle forme dell'umana ragione"). Secondo Pirandello, il momento del silenzio interiore comporta una vertiginosa esperienza di gnosi interiore che rischia di valicare gli "abissi del mistero", a rischio di sprofondarvi, "di morire o d'impazzire", perché in questo processo l'individuo decostruisce tutte "le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini", in altre parole, tutte le maschere delle ipocrisie e dei comportamenti sociali. Il silenzio interiore aiuta il personaggio a capire innanzitutto il meccanismo dell' "inganno per vivere" – cioè quel rapporto conflittuale tra la realtà e le apparenze – e poi quell'altro attimo di dissacrante epifania su un aspetto particolare della propria condizione dell'Io. Il tipico *raisonneur* pirandelliano che subisce attimi di silenzio interiore (come Don Cosmo Laurentano, Vitangelo Moscarda o Mattia Pascal) riesce a capire il gioco tra le "realtà fittizie" (le maschere della Vita) e la "realtà vivente oltre la vista umana" (quella dolorosa realtà che è fissa nella Forma). Il personaggio che subisce il momento di silenzio interiore non può più illudersi, né dare importanza alla "fantasmagoria meccanica" o al gioco delle parti della vita quotidiana. In questo passo dell'*Umorismo*, Pirandello illustra il ruolo centrale della stasi del tempo nella visione epifanica ("un arresto del tempo e della vita", "sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore") e il ruolo della memoria nel tenere presente l'esperienza epifanica ("dura lungo in noi l'impressione di esso").

4.3. Tipologie dell'epifania di Joyce

A differenza della critica pirandelliana, quella joyciana si è espressa in maniera multiforme sulle interpretazioni delle epifanie di Joyce. Per tracciare una prospettiva della critica sull'epifania joyciana, bisogna ascoltare le voci autorevoli di William Noon, Walton Litz, Umberto Eco, Corinna del Greco Lobner, Morris Beja, Ashton Nichols, Giorgio Melchiori e Richard Kearney. William Noon ci offre una delle prime tipologie delle epifanie

di Joyce in un capitolo intitolato "How Culious an Epiphany"[176] però, nelle due fasi che distingue, nessuno spazio viene concesso al tempo o alla memoria che sembrano essere gli elementi portanti dell'epifania pirandelliana. La prima fase dell'epifania, secondo Noon, è legata alla città di Dublino dove lo spazio urbano smaschera i suoi segreti davanti al protagonista attento tramite qualche gesto o parola non premeditati ("the moments when the city gave itself away").[177] Questo significa che l'epifania accade *ipso facto* e *hic et nunc* e la memoria non viene chiamata in causa. In questa fase, che Noon definisce "di *Stephen Hero*", si cerca la luce che illumina l'epifania nel soggetto e si cerca di mettere a fuoco l'occhio interiore dell'artista per raggiungere la visione epifanica sull'oggetto: "The earlier Joycean emphasis is on the light within the mind of the spectator. It is in virtue of this light that the radiant manifestation of inward being is said to be grasped and held for meditation."[178] Noon afferma che nella seconda fase, cambia il metodo e anche l'ottica dell'epifania. In *Ulysses* e in *Finnegans Wake* l'epifania diventa una strategia verbale e premeditata in cui confluiscono tutti i meccanismi di narrazione per creare insieme la visione illuminata della realtà. La luce dell'epifania non è più da ricercare dentro il soggetto ma nell'oggetto[179]: "As time went on, Joyce, without discounting the role of the inward light, paid less attention to it. His later remarks on epiphany, incidental as they appear in context, show that he is thinking more of the "Entis-Onton," the "sextuple gloria of light" which is hidden within the object.[180]

Anche Walton Litz, nel suo classico saggio *The Art of James Joyce*, distingue due fasi nella concezione dell'epifania, una di "selettività" e l'altra di "inclusione" ma, come Noon, non specifica il modo in cui vi interagiscono il tempo e la memoria. Nella prima fase, dove Litz include *Dubliners* e il *Portrait*, Joyce avrebbe dunque formulato le sue epifanie in un processo di selettività e Litz afferma che l'esperienza epifanica si rivela in singoli gesti e

[176] William Noon, "How Culious an Epiphany", in AA.VV., *Joyce and Aquinas*, New Haven, Yale University Press, 1957, pp. 60, 62-63.
[177] Ibid.
[178] Ibid.
[179] Ibid.
[180] Ibid.

parole ("a whole area of experience through a single gesture or phrase");[181] in questi termini il *Portrait* presenterebbe un processo di esclusione di fatti, gesti e parole non pertinenti all'epifania. Nei lavori successivi di Joyce, Litz vede un processo di inclusione dove la *quidditas* viene stabilita tramite il tracciato di riferimenti e rapporti multipli. Litz mostra che col metodo precedente Joyce cercava la *quidditas*, nascosta in ogni cosa, convinto che il compito dell'artista è quello di scoprirla con un processo di filtrazione ("Thus in the *Portrait* a single gesture may reveal a character's essential nature").[182] Con il metodo adottato nella fase successiva è l'artista che crea *ad hoc* la *quidditas* tramite la lingua ("in *Finnegans Wake* Humphrey Chimpden Earwicker's nature is established by multiple relationships with all the fallen heroes of history and legend").[183]

Umberto Eco, nel saggio *Le poetiche di Joyce*, riconosce due linee essenziali nello sviluppo critico dell'epifania. Innanzitutto, Eco è stato il primo a collegare la genesi delle epifanie di Joyce a Gabriele D'Annunzio. Eco confuta l'opinione di William Noon che la nozione di epifania sarebbe arrivata a Joyce tramite l'interpretazione tomista che ne aveva dato nel 1895 Maurice De Wulf;[184] Eco dichiara esplicitamente che l'idea di Noon non è retta da evidenza ma da una tendenza a rendere Joyce più tomista di quanto non lo fosse. L'origine del termine *epifania* in Joyce è da ricercare nel romanzo *Il Fuoco* di D'Annunzio che lo influenzò profondamente (JJ:60-61). Bisogna tenere in mente che prima di questo intervento di Eco nessun critico si era accorto che la prima parte del *Fuoco* è intitolata *Epifania del Fuoco* in cui le estasi estetiche di Stelio Effrena sono descritte appunto quali epifanie della Bellezza. Il merito di Eco è dunque di aver sottolineato che quelle parti del *Portrait* che

[181] Walton Litz, *The Art of James Joyce: Method and Design in Ulysses and Finnegans* Wake, London, Oxford University Press, 1961, p. 36.
[182] Ibid.
[183] Ibid. Questa seconda fase descritta da Litz si fonda sul rapporto tra l'epifania e le scelte operative che Joyce fa nella lingua, così come ha sottolineato anche uno dei maggiori studiosi di Joyce in Italia, Giorgio Melchiori: "Il linguaggio di *Finnegans Wake* è una epifanizzazione continua del linguaggio corrente, ovvio, quotidiano, attraverso un processo di traduzione che ne intensifica al massimo i valori semantici, così che il banale diviene memorabile, la parola comune diviene un vocabolo meriviglioso. *Finnegans Wake* è tutto un'unica gigantesca epifania: l'epifania del linguaggio umano, o piuttosto l'epifania dei linguaggi." Cfr. Melchiori, 1994, p. 6.
[184] Cfr. Noon, 1957, p. 71.

descrivono le epifanie di Stephen e i suoi momenti di esaltazione estetica, hanno non poche "espressioni, aggettivazioni, voli lirici che rivelano una loro indubbia parentela dannunziana."[185] A parte questa importante precisazione, Eco identifica due fasi nello sviluppo delle epifanie in Joyce: prima la fase precedente al *Portrait*, dove regna l'epifania del "momento emotivo" in cui "la parola artistica servirebbe al massimo a rimemorare" (si pensi a *Dubliners*, a *Stephen Hero*); in secondo luogo, quella posteriore al *Portrait*, in cui Joyce instaura l'epifania del "momento operativo" che "fonda e istituisce non un modo di esperire ma un modo di formare la vita".[186] Eco illustra come in questa seconda fase Joyce abbandona il termine epifania, appunto perché troppo legato al concetto di una visione statica e contemplativa. Cerca infatti di mettere più a fuoco "l'atto dell'artista che mostra egli stesso qualcosa attraverso un'elaborazione strategica dell'immagine".[187] Citando l'esempio della ragazza uccello del capitolo 4 del *Portrait,* Eco illustra il modo in cui Joyce non è più interessato a registrare le visioni epifaniche come nelle opere precedenti, ma cerca di rendere consapevole il lettore della "true inwardness of reality", una realtà interiore che si epifanizza con le acute strategie che Joyce mette in atto nella lingua. Con queste premesse, Eco dimostra anche che ogni influenza diretta dell'Aquinate, dalla fase post-*Portrait* in poi, si affievolisce:

> Le epifanie dello *Stephen Hero,* identificandosi con una scoperta della realtà, potevano ancora avere qualche connessione col concetto scolastico di *quidditas*. Ma ora l'artista fonda la sua visione epifanica trascegliendo dal contesto oggettivo degli eventi esperiti fatti atomici che egli collega in nuove relazioni in virtù di una catalizzazione poetica del tutto arbitraria. [...] Qui non si tratta di un disvelarsi della cosa nella sua essenza oggettiva (quidditas), ma il disvelarsi di ciò che la cosa vale in quel momento, per noi: ed è il valore conferito in quel momento alla cosa che fa effettivamente la cosa. L'epifania conferisce alla cosa un valore che prima di incontrarsi con lo sguardo dell'artista essa non aveva.[188]

Corinna del Greco Lobner approfondisce maggiormente il rapporto tra Joyce e D'Annunzio e investiga l'influenza diretta delle epifanie dannunziane su quelle joyciane. La ricerca di Lobner si sofferma sull'estetica delle parole usate nel processo dell'epifania da entrambi gli autori e sottolinea che "as for Joyce, while finding D'Annunzio's *epifania* a

[185] Eco, 2002, p. 49n.
[186] Ibid., p. 49.
[187] Ibid., pp. 49-50.
[188] Ibid., pp. 51-52.

convenient term to use, he was probably interested more in the way D'Annunzio used words to express his heightened moments of awareness".[189] Lobner prende in rassegna i momenti epifanici principali in due romanzi di D'Annunzio (*Il Trionfo della Morte, Il Fuoco*) e cerca di stabilire una rete di contatti con le epifanie di Joyce segnalando come quest'ultimo vada oltre l'epifania della bellezza di D'Annunzio per arrivare alla nuova estetica della poetica della parola. Lobner scopre che l'epifania di Stephen nel *Portrait* non è molto differente da quella di Stelio nel *Fuoco* siccome in entrambi i casi l'artista si libera del velo della sua immaturità artistica e per la prima volta percepisce la comunione mistica e inibita con la bellezza della natura.[190]

Una maggiore enfasi sul ruolo del tempo e della memoria nelle epifanie joyciane si ha con Morris Beja che pubblica nel 1971 il suo saggio *Epiphany in the Modern Novel* e crea la distinzione sottile, ma vitale, tra l'epifania retrospettiva (*retrospective epiphany*) e l'epifania, che qui traduco, "del passato recuperato" (*epiphany of the past recaptured*). Sono entrambe epifanie che recuperano il passato in maniera involontaria – parlerò più avanti di questa importante distinzione in Proust – ma con la sottile differenza che nel primo caso l'azione o l'oggetto non provoca nessuna epifania se non in un secondo momento quando viene rievocata dalla memoria: "an event arouses no special impression when it occurs, but produces a sudden sensation of new awareness when it is recalled at some future time."[191] Nel secondo caso, Beja parla dell'epifania del passato recuperato dove un'azione scatena immediatamente un'epifania del "past recaptured".

Ashton Nichols sviluppa nel 1987 l'idea della *proleptic epiphany* e della *adelonic epiphany*. L'epifania della prolessi, che in sostanza è simile all'epifania retrospettiva di Beja, è attivata dalla memoria involontaria del soggetto e trasforma un'esperienza passata in una

[189] Corinna del Greco Lobner, *James Joyce's Italian Connection: The Poetics of the Word*, Iowa City, University of Iowa, 1989, p. 60.
[190] Ibid., p. 68.
[191] Morris, Beja, *Epiphany of the Modern Novel*, Seattle, University of Washington Press, 1971, p. 15.

rivelazione sulla propria condizione nel presente: "one in which the mind, in response to a present disposition, transforms a past experience to produce a new sense of significance".[192] Curiosamente, la *proleptic epiphany* funziona in maniera inversa al concetto di prolessi – che è l'anticipazione del futuro nella narrativa. La *adelonic epiphany*, consiste di un'epifania causata da una percezione potente, immediata e spirituale che il soggetto subisce in quel momento: "a nonperceptual … manifestation produced immediately by a powerful perceptual experience".[193]

Giorgio Melchiori, formula un'altra preziosa distinzione tra le epifanie di Joyce. Nel saggio *Joyce, il mestiere dello scrivere*, parla di una prima epifania di espressione "drammatica", composta di dialoghi ed espressioni di scena e nella quale domina la voce diegetica del narratore che spiega le epifanie; poi parla di un secondo tipo di epifania più "narrativa", fatta di parole e immagini oniriche e istantanee, composte di brevi passi di prosa affidati alla suggestione di un'aggettivazione ricca e colorita. Melchiori specifica chiaramente che nella prima fase drammatica, Joyce "si pone come relatore di momenti memorabili proprio per la loro banalità"[194] e adopera la memoria per registrare i momenti delle sue epifanie. Nelle epifanie della fase posteriore, Joyce elimina la continuità dell'epifania nel tempo e crea "una rete di parole e di immagini nella quale catturare, per comunicarla, la rivelazione dell'istante".[195] Melchiori si dilunga sulla questione interessante della rinunzia all'epifania in Joyce. Si riferisce alla fase di trasformazione del breve saggio *Portrait of the Artist* nel romanzo *Stephen Hero*, dove Joyce capisce che le epifanie potevano trovar spazio soltanto come "momenti privilegiati, *purple patches*, ossia squarci di raffinata esercitazione stilistica, in un flusso narrativo di impostazione cronachistica".[196] Secondo Melchiori, le epifanie diventano semplici abbozzi nella forma del diario intimo e degli appunti

[192] Ashton Nichols, *The Poetics of Epiphany*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1987, p. 74.
[193] Ibid., p. 75.
[194] Melchiori, 1994, p. 51.
[195] Ibid.
[196] Ibid., p. 55.

privati con mera funzione strumentale. Il recupero dell'epifania avviene, secondo Melchiori, solo con le sedici pagine del *Giacomo Joyce* che sono un'unità narrativa autonoma e rappresentano "la nuova via trovata da Joyce per recuperare l'epifania alla narrativa".[197] Per Melchiori questa è una tappa in cui Joyce si sforza di conciliare il carattere statico dell'epifania con la sua dinamica narrativa sempre nuova.

La mia analisi permette di concludere che in tutte le tipologie delle epifanie di Joyce, la memoria e il tempo andrebbero cercati nella prima fase della sua maturazione artistica, prima che avesse compiuto il grande passo della sperimentazione linguistica nelle sue opere. Infatti, Raffaella Baccolini in un saggio dedicato al ruolo della memoria in *Dubliners*, dichiara che la memoria è l'ingrediente essenziale affinché i personaggi vivano un'epifania.[198] In una recente interpretazione, Richard Kearney capovolge pressoché tutte le formulazioni precedenti. Innanzitutto, riprendendo un accenno dal saggio di Noon sulla possibile influenza di Duns Scotus su Joyce[199], descrive due nuove fasi nel modo di concepire l'epifania: l'epifania come *quidditas* (la fase influenzata da Tommaso D'Aquino) e l'epifania come *haecceitas* (la fase influenzata da Duns Scotus):

> From Aquinas he [Joyce] seems to have gleaned an understanding of epiphany as 'whatness' (quidditas), meaning an experience of luminous radiance (claritas) wherein a particular thing serves to illuminate a universal and transcendental Form. (This is the version offered by Stephen in both *Stephen Hero* and *A Portrait*). From Scotus, […] Joyce learnt of a somewhat different notion of epiphany as 'thisness' (haecceitas), namely the revelation of the universal in and through the particular.[200]

Secondo Kearney, sarebbe stata proprio questa seconda visione, molto più ontologica che idealista, ad influenzare le epifanie del Joyce più maturo in *Ulysses* e in *Finnegans Wake*, appunto perché contiene un'enfasi sulla sacramentalità del fatto singolare, quotidiano,

---

[197] Ibid.
[198] Raffaella Baccolini, "She had become a memory: women as memory in James Joyce's Dubliners", in *ReJoycing*, a cura di Rosa M. Bollettieri Bosinelli e Harold F. Mosher, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1998, p. 149.
[199] Cfr. Noon, 1957, p. 51.
[200] Richard Kearney, "Epiphanies in Joyce", in AA.VV., *Global Ireland: Irish Literatures for the New Millennium*, a cura di Ondřey Pilný e Clare Wallace, Prague, Litteraria Pragensia, 2005, pp. 147-8.

materiale e concreto. Sarebbe proprio l'oggetto, la persona, la frase o l'azione, secondo Kearney, che si trascende ed incarna in sé la dimensione dell'oltre, a differenza della visione tomistica del primo Joyce che vedeva nell'oggetto soltanto uno strumento per veicolare il senso dell' 'oltre' e non un oggetto divinizzato in carne ed ossa: "if 'whatness' tends to see the particular in drag, 'thisness' sees it as divinity in person"[201]. Kearney cita come esempio del "thisness" la frase con cui Stephen in *Ulysses* risponde a Deasy, "That is God. [...] A shout in the street." (U2:383,386). Nella seconda fase dunque, le epifanie di Joyce contengono un'esperienza più ontologica dell'arte (l'essenza di Dio) connessa al mondo sensoriale del quotidiano (il grido per strada), in altre parole "radiance in contact with the thisness of things".[202] Kearney stabilisce anche una nuova nomenclatura ermeneutica per spiegare il processo epifanico in Joyce. Illustra come l'epifania sia una trasfigurazione artistica che avviene dalla vita al testo e che si replica anche in un processo inverso dal testo alla vita: "the *prefigurative* epiphany of lived experience passes through the *configurative* epiphany of the text before reaching the *refigurative* epiphany of the reader."[203]

4.4. Tipologie dell'epifania di Pirandello

Sfortunatamente nella critica pirandelliana ci sono vari motivi che, a mio parere, hanno bloccato lo sviluppo del tema dell'epifania. Innanzitutto, nell'ermeneutica della poetica di Pirandello, bisogna segnalare la persistente concezione dell'epifania come l'attimo dell'estasi panteistica, dove il soggetto si perde esclusivamente nella contemplazione della natura sulla scia degli scrittori romantici.[204] In secondo luogo, si deve aspettare fino al 1964 affinché Renato Barilli, con il saggio *La barriera al naturalismo*, in una tendenza neoavanguardistica, liberi Pirandello dal confronto con i veristi e i decadenti a cui era

[201] Ibid., p. 148.
[202] Ibid., p. 155.
[203] Ibid., p. 156.
[204] Cfr. Cosmo Crifò, *I volti di Pirandello: dalle origini a* Il Fu Mattia Pascal, Palermo, Manfredi Editore, 1977, pp. 42-44.

sottoposto. Barilli, nel saggio del 1972 *La linea Svevo-Pirandello*, continua ad inserire Pirandello nel quadro della letteratura europea vicino ai nomi di Joyce, Kafka, Musil: "I momenti 'eccezionali' pirandelliani sono perfettamente omologhi alle epifanie di Joyce, alla 'madeleine' proustiana, ai 'talismani' di Montale."[205] Inoltre, c'è un altro fattore da considerare, come osserva Catherine O'Rawe: "Anglophone criticism is still relatively uninterested in Pirandello's works";[206] dunque il grande interesse della critica anglofona per il tema dell'epifania non sembra essersi confrontato né con la poetica né con la critica pirandelliana in Italia.

Nel 1998 Marco Manotta redige una tipologia dell'epifania pirandelliana che offre due opzioni ai personaggi: la prima è la condizione in cui si abolisce la memoria personale del personaggio per dissolverlo nell'anonimato della coscienza universale; la seconda è di trovare un'assoluta resistenza nell'oggetto che non rivela nulla, nessun significato. Secondo Manotta, questa è l'epifania mancata che conduce alla scoperta della solitudine metafisica dell'uomo.[207] Per Pirandello dunque, l'epifania significa la sospensione dell'esistenza consueta, "un arresto del tempo e della vita", che apre il personaggio verso le cose (per esempio la condizione di impassibilità di Serafino Gubbio). Manotta però spiega che ci sono due modi di dirigersi verso l'oggetto epifanico, e così illustra la duplicità effettiva della poetica pirandelliana. Nel primo tipo di epifania il personaggio che vede abolita la sua coscienza individuale si scopre in consonanza con la natura in un tipo di partecipazione – "tra mistico e panteistico, quindi di misticismo naturalistico" – alla vita della natura, vi si annulla gioiosamente come in un nido lenitivo. Nel secondo tipo di epifania il personaggio sente la sua irriducibile estraneità all'ambiente che lo circonda in un'esperienza imprevista che rompe le sue abitudini; questo

[205] Barilli, 2003, p. 242.
[206] O'Rawe, 2005, p. 8.
[207] Marco Manotta, *Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1998, p. 244.

può portare il personaggio "a un contatto rinnovato con le cose, fuori di ogni tempo pratico, scoperte nella loro gratuità e quindi nella loro totale alterità."[208]

Il discorso dell'epifania viene esteso dalla critica anche all'ambito teatrale di Pirandello. Dominique Budor ha scritto un breve saggio, *Le théâtre comme épiphanie permanente*, dove spiega che dal 1964 Renato Barilli (ne *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia) ha categorizzato il personaggio pirandelliano come *homo epiphanicus*. Budor spiega come "dans cette ligne idéale qui relie le *rire* bergsonien au *mot d'esprit* freudien, s'inscrivent l'*épiphanie* de Joyce, la *madeleine* proustienne, le *still point* de T. S. Eliot, ou encore l'*extase* de Broch et Musil."[209] Mettendo in rapporto Joyce e Pirandello, Budor parla anche del personaggio epifanizzato che perde la sua identità e diventa un luogo dove irrompono nella realtà ordinaria sotterranee tracce mnesiche e pulsioni che emergono dalla memoria sotterrata del personaggio (si pensì ai *Sei Personaggi* con la vicenda dell'incesto, e all'*Enrico IV*).[210] Budor segnala che dopo l'interpretazione di Barilli nella critica c'è stata una svolta nel modo di guardare al personaggio pirandelliano. L'attenzione all'influenza della teosofia e dello spiritismo su Pirandello, lo sviluppo delle teorie psicanalitiche insieme alla tesi freudiana del sogno apparentemente assurdo e le riflessioni di Lacan sulle allucinazioni hanno sviluppato il concetto del teatro come spazio mentale. Infatti, il critico Giovanni Macchia, nel saggio *La caduta della luna* [211], paragona la rappresentazione teatrale ad una seduta spiritica – un rievocare la memoria dei morti – nel corso della quale i personaggi evocano altri personaggi, come nel caso dell'apparizione epifanica di Madama Pace nei *Sei Personaggi*, la quale si impone da quel momento in poi anche nel teatro come una metafora emersa dal passato dell'essere. Budor conclude il suo saggio con una frase importantissima dove dice che "la critique littéraire italienne (Roberto Alonge, Paolo

[208] Ibid., p. 243.
[209] Dominique Budor, ̒Le Théâtre comme Épiphanie Permanente", in *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, http://www.ditl.info/arttest/art360.php
[210] Ibid.
[211] Cfr. Giovanni Macchia, *La caduta della luna,* 1ma edizione, Milano, Mondadori, 1973.

Puppa...) définit le théâtre comme *épiphanie permanente*, c'est-à-dire comme incarnation et mise en scène des fantasmes."[212]

Lo studio più completo e approfondito sull'epifania pirandelliana è sicuramente il saggio recente di Catherine O'Rawe, *Authorial Echoes: Textuality and Self-Plagiarism in the Narrative of Luigi Pirandello* del 2005. Per O'Rawe, l'epifania in Pirandello rappresenta il momento del senno umoristico e del silenzio in cui il personaggio immerso nella natura annulla il suo Io in una ineffabile comunione con il personaggio. O'Rawe vede tendenze comuni tra le epifanie joyciane e pirandelliane: sono momenti di improvvisa rivelazione che scaturiscono dal quotidiano, e sono descrizioni estetiche dei modi come vanno registrati tali momenti. La studiosa sostiene però che le epifanie pirandelliane sono "paradoxically anti-cognitive in content, and unrevealing in their repetitive and imitative qualities" perché aggiungono poco al valore cognitivo del testo e sono caratterizzate dalla autoripetitività narrativa di Pirandello che lei chiama *selfplagiarism*.[213] Sull'idea della memoria testuale, della ripetitività e del *selfplagiarism* in Pirandello Lucio Lugnani nel 1986 scrive della "scrittura pirandelliana caratterizzata da una formidabile memoria interna".[214] Nel 1997 Anna Maria Andreoli, parlando dell'autoplagio in Pirandello, scarta l'idea che ci sia stata "una prodigiosa memoria di Pirandello in Pirandello, quasi che egli appartenga a una remota civiltà orale" e sottolinea invece l'abitudine di Pirandello di andare a ricalcare gli stessi periodi dai suoi taccuini.[215] Infatti, nell'affermare che le epifanie pirandelliane sono "anticognitive" e "unrevealing in their repetitive and imitative qualities",[216] O'Rawe riprende la vecchia posizione di alcuni critici che avevano già notato che le epifanie pirandelliane non hanno la complessità e lo sviluppo che ebbero quelle joyciane. Questa affermazione la facevano soprattutto i critici psicanalitici che sottolineavano l'apparente ripetitività della narrativa, e

[212] Cfr. Budor, http://www.ditl.info/arttest/art360.php
[213] O'Rawe, 2005, p. 112.
[214] Lucio Lugnani, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 1986, p. 15.
[215] Anna Maria Andreoli, "Nel laboratorio di Pirandello", in *Taccuino segreto di Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1997, p. 215.
[216] O'Rawe, 2005, p. 112.

delle forme tematiche e linguistiche nelle opere di Pirandello. Renato Barilli ne *La linea Svevo-Pirandello* del 1972 dichiara che le epifanie pirandelliane sono semplicistiche, ripetitive e prodotte in massa, e dunque risultano nettamente inferiori alle epifanie sviluppate da Joyce. Insiste anche sul fatto che l'analisi singola di ogni epifania si rivelerà inutile e che è erroneo valutare questi momenti come momenti epifanici unici. Barilli suggerisce, invece, di studiare le epifanie pirandelliane collettivamente:

> [...] Non ci dovrà stupire il fatto che le epifanie pirandelliane, tanto frequenti, anzi addirittura dilaganti [...], abbiano un carattere un po' facile, dozzinale, ripetitivo, rincorrendo più o meno con gli stessi termini descrittivi. Nulla a che vedere con l'estrema cura analitica con cui gli analoghi momenti di contemplazione "inutile" ovvero appunto epifanica, si presentano in Proust, in Joyce, o anche in Svevo. [...] Anche le epifanie insomma, nella narrativa pirandelliana, sono fatte in serie, sono dei "multipli" piuttosto che dei pezzi unici. [...] Sbaglieremmo a sottoporre il singolo *exemplum* pirandelliano a un'indagine, per così dire, di tessuto: esso va visto nell'economia dell'insieme, per il suo potere di scarto rispetto ad altri brani. [...] Le epifanie pirandelliane, scadenti a un esame intrinseco, riacquistano tutto il loro peso a un esame globale, ove ritrovano un preciso ruolo persuasivo di possibilità "altre" di vita e di comportamento.[217]

Anche il lessico che accompagna le epifanie di Pirandello è ricorrente secondo O'Rawe, come per esempio "silenzio attonito", "infinita lontananza", "stupore", "arcano", "sgomento".[218] Bisogna ammettere che in Pirandello c'è spesso un agente esterno fisso che induce lo stato di epifania come il chiarore lunare, la finestra o il paesaggio; altre volte sono "lampi" o "guizzi" che rinnovano lo sguardo, provocati da un'anima diversa da quella che normalmente il soggetto riconosce. Però questa tendenza a denunciare la ripetitività delle epifanie pirandelliane viene criticata già nel 1983 da Franco Zangrilli, il quale esamina l'unicità dei fattori che caratterizzano l'epifania in Pirandello, come ad esempio la luna nelle *Novelle per un Anno*: "L'immagine archetipale della luna, sia essa in funzione di anagnorisis o no, comporta sempre un'autonoma esperienza artistica, è sempre un "pezzo unico". [...] È da aspettarsi quindi che tanto nelle novelle che nei romanzi queste apparizioni lunari si presentino sotto vesti stilistiche diverse."[219] Anche Giulio Ferroni nel 1977 afferma chiaramente che Pirandello non deve essere considerato un autore incapace di raggiungere il culmine del momento epifanico. Ferroni spiega che sbagliano quei critici che prendono alla

[217] Barilli, 2003, pp. 167-8.
[218] O'Rawe, 2005, p. 53.
[219] Zangrilli, 1983, pp. 210-11.

lettera l'ideologia letteraria di un Pirandello scrittore il cui unico scopo sarebbe quello di denunciare la meccanicità della maschera e di recuperare romanticamente per i personaggi della sua arte un'identità pura e libera dalle finzioni sociali. Chi ha preso alla lettera questa ideologia letteraria di Pirandello ha finito per ridurre la sua opera ad una ricerca dell' 'oltre', o ad una aspirazione a livelli di valore "epifanico". Ovviamente, se chiamano in causa le epifanie di autori come Proust e Joyce, questi critici vedono una sostanziale incapacità di Pirandello di raggiungere veramente quel livello estetico dell' 'oltre'. Spesso infatti accusano l'opera pirandelliana "di meccanicità, di artificiosità, in definitiva di non risoluzione estetica." Sono pienamente d'accordo con Ferroni quando dice che la modernità e l'interesse dell'opera pirandelliana si scopre proprio nel modo esemplare con cui la sua pratica della scrittura e della scena sa superare e liquidare, con la logica rigorosa, gli stessi limiti ideologici e metafisici della poetica programmatica dell'autore. Ferroni è corretto nell'affermare che in Pirandello non si assiste ad un mancato attingimento estetico dell'epifania, ma ad una sua disintegrazione di fatto; non c'è allora un'incapacità di raggiungere un 'oltre' pieno, autentico ed assoluto, ma un'ininterrotta scoperta del fatto che ogni 'oltre' è incatenato nel gioco irresolubile del doppio.[220] Dunque Pirandello non manca di dare ai suoi personaggi delle epifanie originali e uniche; forse ha consapevolmente negato ad alcuni la visione privilegiata dell'epifania al di là delle apparenze, creando in questo modo il nuovo tema della disintegrazione dell'epifania, o dell'anepifania, che effettivamente significa rifiutare la rivelazione dell'epifania e continuare ad indossare le maschere nel gioco delle parti.

L'attenzione all'argomento della mancata epifania non è sfuggito a Giacomo Debenedetti nella sua analisi del *Fu Mattia Pascal* nel suo monumentale *Romanzo del Novecento*[221] e neanche a Gian Paolo Biasin che svolge un argomento simile in un altro studio

[220] Giulio Ferroni, "La critica psicanalitica e Pirandello", in J.M. Gardair, *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Abete, 1977, pp. 33-4.
[221] Debenedetti, 1971, pp. 305-414.

su Vitangelo Moscarda in *Uno, Nessuno e Centomila*.[222] Anche O'Rawe stabilisce sin dall'inizio che in Pirandello c'è l'epifania ("the positive kind […] in which the revelatory moment is endowed with positive values") e la mancata epifania del personaggio ("in which the moment is perceived in images of violence and rupture).[223] Sulla mancata epifania del personaggio pirandelliano, O'Rawe dichiara che ci sono momenti assai simili alle epifanie moderniste in cui la memoria retrospettiva non è né accessibile, né effabile, al personaggio, il quale non è in grado di cogliere il significato dell'epifania: "the meaning of what is revealed cannot be deciphered by the protagonist, or cannot be communicated by him to anyone else; this function is one which is closer to modernist epiphany". [224]

Il ruolo della mancata epifania del personaggio è da ricercare anche in Mommina, la protagonista della novella pirandelliana *Leonora Addio!*, e in Eveline, nell'omonimo racconto di Joyce, che verranno analizzati più avanti. O'Rawe sottolinea anche altri esempi tratti da *Uno, Nessuno e Centomila* in cui il narratore tenta di eliminare la propria memoria ("nessun ricordo oggi del nome di ieri", TR2:901), mostrando così che l'epifania pirandelliana è la memoria e simultaneamente la cancellazione di essa in un attimo di silenzio dove il linguaggio descrittivo è assente. Questo è testimoniato, secondo O'Rawe, dalla serie di predicati verbali all'infinito rintracciabili nel romanzo ("Rinascere attimo per attimo, Impedire che il pensiero si metta in me nuovo a lavorare […], Pensare alla morte, pregare"; TR2:902). Esiste infatti un potenziale nascosto in un tale uso dell'infinito nell'ultimo capitolo del romanzo che coincide con il tentativo del narratore di cancellare la sua memoria. Questo meccanismo caratterizza l'epifania pirandelliana come un'evocazione della memoria e una simultanea cancellazione di essa che lascia il personaggio in uno spazio antidescrittivo senza parole.[225]

---

[222] G.P. Biasin, *Malattie Letterarie*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 125-155.
[223] O'Rawe, 2005, p. 52.
[224] Ibid., p. 64.
[225] Ibid., p. 167.

Non è solo il paesaggio ad offrire le visioni epifaniche al personaggio pirandelliano ma anche gli oggetti insignificanti, come nell'episodio che Barilli chiama "l'epifania della coperta" nella *Linea Svevo-Pirandello*[226]: la coperta verde che Vitangelo Moscarda si porta davanti al giudice per giustificarsi nel penultimo capitolo di *Uno, Nessuno e Centomila* e che viene usata come un simulacro del paesaggio. La coperta di Moscarda per O'Rawe sembra essere una sorta di antimadeleine, un oggetto antiepifanico che lo fa sprofondare in un richiamo imaginativo che è memoria e anticipazione simultaneamente, e dunque un atto di analessi e prolessi simultaneo. In questa interpretazione, Moscarda vede un nuovo tipo di epifania in Pirandello: un'epifania non solo atemporale, ma una in cui il tempo si consuma in delle epifanie del presente caratterizzate da una dialettica di analessi e prolessi – di memoria e anticipazione – che rompono lo schema convenzionale della narrazione nel romanzo.[227] Catherine O'Rawe sottolinea in Pirandello l'aspetto temporale della stasi dell'epifania e associa ai momenti di silenzio interiore i concetti di analessi – un riferimento a avvenimenti anteriori al tempo della narrazione, di prolessi – un'anticipazione di avvenimenti posteriori al tempo della narrazione, e di *anagnorisis*. L'*anagnorisis* è un termine usato da Aristotele nella *Poetica* per descrivere un momento di rivelazione della verità quando l'ignoranza cede il posto alla gnosi.[228] Secondo Aristotele, il momento ideale dell'*anagnorisis* coincide con la *peripeteia*, il capovolgimento della fortuna, come nel caso dell'*Edipo Re* quando Edipo scopre che lui stesso ha ucciso Laio. Uno degli esempi riportati da O'Rawe è quello della novella *Tutto per Bene*, che presenta il progresso di gnosi del protagonista Martino Lori, dall'ignoranza al momento culminante dell'illuminazione. Infatti, alla fine del racconto, Lori attraversa un momento di illuminazione in cui tutti gli eventi equivoci narrati in precedenza diventano palesi. La scena del funerale, precedente all'epifania, acquista significato quando Lori la interpreta come un preludio al momento fatidico della sua *anagnorisis*. Secondo

[226] Barilli, 2003, p. 220.
[227] O'Rawe, 2005, p. 166.
[228] *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, a cura di J.A. Cuddon, 4ta edizione, London, Penguin Books, 1998, p. 35.

O'Rawe, la scena dell'epifania ha una funzione di analessi siccome gli eventi del passato sono riportati alla luce illuminante del presente e così gli enigmi antecedenti sono chiariti.[229]

L'epifania è sempre un attimo che trascende lo scorrere del tempo. È una situazione di stasi, di arresto della vita per raggiungere nuovi significati nella vita del personaggio, una situazione che Morris Beja descrive come "eternity with the pulsation of an artery". [230] Anche O'Rawe vede la sospensione nel tempo come l'attimo quando "past, present and future come together and there is no difference between them".[231] Nel parlare del concetto del tempo nell'epifania, sia Ashton Nichols[232] che Catherine O'Rawe[233] chiamano in causa la vitale distinzione del tempo che fa Frank Kermode e di cui desidero avvalermi per questa indagine. Kermode, nel suo saggio *The Sense of an Ending,* distingue tra il *chronos* - il tempo cronometrico che scorre inesorabilmente - e il *kairos* - la determinazione psicologica del tempo che attua il soggetto e che lo proietta temporaneamente fuori dal *chronos*. Per Kermode il *kairos* è il tempo della rivelazione del Nuovo Testamento in cui si compie il passato dell'Antico Testamento, il tempo che è "charged with a meaning derived from its relation to the end".[234] Dunque nella narrativa Kermode vede che "that which was conceived of as simply successive becomes charged with past and future: what was *chronos* becomes *kairos*".[235] Applicando il discorso di Kermode all'epifania nella narrativa, Ashton Nichols afferma che: "Powerful recollections from childhood can erase years in an instant and provide a way of seeming to live for a moment 'outside' of time. The memories that possess this quality can become epiphanic, possessing a sense not of durational eternity but of kairotic timelessness."[236] Catherine O'Rawe mette a fuoco lo stupore che assale il personaggio nel momento epifanico e afferma che "[…] the 'stupore' is connected to the time-filled

[229] O'Rawe, 2005, pp. 62-64.
[230] Beja, 1971, p. 13.
[231] O'Rawe, 2005, pp. 60-61.
[232] Nichols, 1987, p. 24.
[233] O'Rawe, 2005, p. 65.
[234] Kermode, 1968, p. 47.
[235] Ibid.
[236] Nichols, 1987, p. 72.

timelessness of the experience". Afferma anche lei con gli stessi termini di Kermode che nell'epifania il *chronos* diventa *kairos* perché "the sense of an ending casts retrospective meaning on the earlier events".[237] O'Rawe estende anche i concetti kermodiani di *chronos* e *kairos* ai *Vecchi e i Giovani* e interpreta le epifanie nel romanzo come liricamente acroniche e fuori del tempo, e li considera come un confronto diretto con la storia e la cronologia. Le epifanie rappresenterebbero per i personaggi una cronologia alternativa fuori dal tempo, dalla storia e dal paesaggio: "in epiphanic moments such as this one, *chronos* becomes *kairos*: such "lyrical achronies", in their gratuituousness and "timelessness", can be interpreted as a challenge to history and chronology and in fact seem to institute an alternative chronology."[238] La natura imprevedibile ed erratica di tali momenti eccezionali sembra proporre una critica implicita alla rappresentazione lineare e cronologica della storia. Questi momenti, che O'Rawe caratterizza ancora come "iterated, imitative and antidescriptive episodes, which are both fragmentary and associative"[239], sono pause che interrompono la diegesi del testo e alla cronologia storica. Per i personaggi di questo romanzo pirandelliano, l'epifania nel paesaggio naturale e atemporale diventa una fuga dalla sfiducia nella parola scritta come memoria storica. Lando, invece di leggere cronologie storiche, interpreta i segni della natura che lo mettono in contatto con la storia pubblica che la storiografia scritta non gli può dare.[240]

Come si è potuto notare, entrambe le sintesi presentate – sulle tipologie joyciane e pirandelliane dell'epifania – hanno concesso spazi diversi al tempo e alla memoria. Da questa discussione sulle varie tipologie delle epifanie di Joyce e Pirandello, si può già intravedere che la memoria e il tempo sono elementi indispensabili per avviare un discorso sulle affinità delle loro epifanie.

---

[237] O'Rawe, 2005, p. 65.
[238] Ibid., p. 89.
[239] Ibid., p. 108.
[240] Ibid., p. 92.

4.5. L'anepifania e l'anachenosi della donna alla finestra

Dalla discussione sulle tipologie delle epifanie joyciane e pirandelliane si nota che il critico Giulio Ferroni giustifica ampiamente il metodo narrativo della mancata epifania del personaggio pirandelliano. Però questa negazione consapevole della visione privilegiata dell'epifania del personaggio, cioè il tema della disintegrazione dell'epifania o dell'anepifania, non è un fenomeno limitato a Pirandello. In questa sezione illustrerò il modo in cui Pirandello e anche Joyce negano consciamente l'epifania a due personaggi femminili che alla fine della novella subiscono l'annullamento dell'Io. Si deve anche notare che l'attività anateologica di Joyce e Pirandello non è limitata alla creazione delle epifanie o delle anaepifanie dei loro personaggi. Un altro meccanismo anateologico latente accompagna l'epifania o l'anepifania del personaggio joyciano e pirandelliano: in questa sede lo identifico come l'anachenosi del personaggio, un requisito *sine qua non* per approdare o meno alla visione epifanica. 'Chenosi' è un termine greco che viene normalmente usato per definire il senso di vacuità e di assenza di contenuti. Il termine greco classico κένωσις (*kénōsis*) significa 'uno svuotamento' ed è derivato dall'altro termine κενός (*kenós*) 'vuoto'. Però il termine è storicamente usato dalla teologia cristiana perché nell'epistola ai Filippesi (Fil 2:7) San Paolo scrive del modo in cui Gesù "spogliò se stesso"[241] (ἐκένωσε, *ekénōse*) usando il verbo κενόω, *kenóō* (svuotare). Nella teologia cristiana, la chenosi è la pratica spirituale di svuotare se stessi in un'ascesi radicale che denuda l'anima della propria volontà per farla diventare un vessillo che si riempie totalmente della volontà perfetta di Dio. Il concetto della chenosi viene usato nella teologia per spiegare il mistero dell'Incarnazione e anche come un'indicazione dell'attività divina e la condiscendenza di Dio verso la natura umana. L'etica chenotica della cristianità sarebbe dunque l'etica di Cristo stesso, che comporta la costante

[241] *La Bibbia di Gerusalemme*, 15° edizione, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1998.

abnegazione e autosacrificio del credente. La lettera ai Filippesi incoraggia i credenti delle prime comunità cristiane a imitare lo svuotamento di se stessi così come ha fatto Cristo. In questa interpretazione, San Paolo non sta postulando una nuova teoria su Dio ma usa piuttosto un modello dell'umiltà di Dio, esibita nel mistero dell'Incarnazione, per chiamare i cristiani a servire il prossimo allo stesso modo. Abbiamo già notato nel precedente capitolo sulla *Irishness* e sulla sicilianità il modo in cui Pirandello attua un processo antireligioso di svuotamento del personaggio di Spatolino che è una parodia del credente che accetta di diventare in maniera estrema un'icona vivente di Cristo. Simultaneamente alle anaepifanie dei personaggi femminili che analizzo in questo capitolo, Joyce e Pirandello instaurano una chenosi al rovescio, che conierei un'anachenosi della donna alla finestra. Non si tratta di un'etica vera e propria come l'etica chenotica cristiana siccome non comporta una scelta libera e consapevole per il personaggio avvolto dal senso di paralisi; né si tratta di una fase spirituale che eleva l'anima del personaggio per arrivare ad una trascendenza. Nell'anachenosi, che è di natura prettamente anateologica, Eveline e Mommina sono presentate come icone di un'ascesi, non sacre ma profane, e addirittura umilianti; diventano immagini svuotate della loro dignità e da ogni possibile epifania o emancipazione. L'ambiente e il costume della comunità in cui vivono le fanno diventare vessilli svuotati per poter poi ricevere integralmente, non la volontà di Dio, ma quella della violenza maschile di un padre manipolatore, nel caso di Eveline, e di un marito geloso, nel caso di Mommina. Dunque Joyce e Pirandello associano al meccanismo dell'anepifania di queste donne soggiogate alla finestra un'anachenosi denudante della loro personalità, dei loro sogni, della loro felicità ma soprattutto della loro dignità.

L'uso delle finestre nello spazio narrativo non è casuale nella letteratura di Joyce e Pirandello. Nella letteratura le finestre sono come gli occhi dell'anima di personaggi che si trovano come spettatori sulla soglia della vita. Dalla finestra il mostro in *Frankenstein* di Mary Shelley spia la famiglia di contadini che lo porta a riflettere sulla sua deformità. In *Der*

Prozess, Josef K. osserva una finestra prima di essere giustiziato e vi scorge una figura distante che non lo può aiutare. Questa finestra di Kafka diventa il luogo deputato in cui porsi delle domande di natura metafisica a cui non c'è una risposta. Le finestre che danno sul giardino dei ciliegi nel dramma omonimo di Anton Čechov offrono al personaggio di Andryeevna non solo l'evocazione delle memorie innocenti della sua fanciullezza ma addirittura le ispirano allucinazioni spettrali di sua madre che passeggia per il giardino. Nel caso di Helene Alving in *Spettri* di Ibsen, la finestra è un'apertura spiacevole di memorie sul suo passato scandaloso. Nelle novelle *Eveline*[242] di Joyce e *Leonora Addio!*[243] di Pirandello le finestre sono come una membrana molto sottile che separa il mondo interno da quello esterno, sconosciuto e alienante. A questo punto mi sembra preziosa l'osservazione perspicace di Gillian Beer sulla finestra[244]: è un luogo privilegiato da dove il personaggio può gettare lo sguardo *from within,* cioè il personaggio dall'interno vede cosa c'è fuori dall'interno domestico. Però la finestra può anche essere usata per la vista *from without*, cioè per dare uno sguardo sull'interno da fuori, e in alcuni casi può anche essere usata dal narratore per guardare dentro il personaggio. Una tale varietà ottica ci permette di scoprire il valore simbolico delle finestre e di soffermarci sulle immagini più importanti di queste due novelle. In queste due novelle non c'è un osservatore esterno che guarda attraverso la finestra l'interno domestico, dunque è assente la vista *from without* ma c'è piuttosto, secondo la distinzione di

[242] La novella *Eveline* appare in *The Irish Homestead* il 10 settembre 1904 e sarà ripubblicata dopo la celebre saga editoriale di Joyce per *Dubliners* che durò dieci anni; infatti la raccolta di novelle *Dubliners* verrà pubblicata da Grant Richards a Londra nel 1914.

[243] Pirandello pubblica la novella *Leonora Addio!* per la prima volta nel *Corriere della Sera* il 6 novembre 1910; poi apparirà nella prima edizione della raccolta di novelle intitolata *Terzetti*, pubblicata a Milano presso Treves nel 1912, (2° ediz. 1913, 3° ediz. 1915). Nel 1928 apparirà nella raccolta "Il viaggio" delle *Novelle per un anno* in quindici volumi nell'edizione Bemporad-Mondadori stampata a Firenze (ristampata ufficialmente da Mondadori dal 1934 in poi). Pirandello non era sicuro del valore di questa novella, per quanto concerne le sue qualità estetiche e umoristiche. Infatti, prima di mandarla al *Corriere della Sera*, scrive in una lettera alla sorella Lina, "Non so se è una porcheria", però aggiunge di aver consultato il figlio Stefano, ancora quindicenne: "Stefanuccio m'assicura di no". (Cfr.: Luigi Pirandello, *Il Figlio Prigioniero: Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello*, Milano, Mondadori, 2005, p. 170). Questo rivela un rapporto tra il padre e il figlio che finora purtroppo è stato poco approfondito dalla critica pirandelliana, in cui Stefano svolge il ruolo di filtro estetico giocato tra padre e figlio durante la produzione artistica del padre. Anche Joyce, sin dai primi anni della sua giovinezza, ha uno specchio in cui riflettersi nella figura del fratello Stanislaus, infatti dall'introduzione di Ellmann a *My Brother's Keeper* di Stanislaus Joyce, veniamo a sapere che "James tried out his theories on Stanislaus, and Stanislaus made useful objections which helped clarify them." (Cfr. Stanlislaus Joyce, 1958, p. 16).

[244] Gillian Beer, "Looking In, Looking Out, Breaking Through", in AA.VV., *Finestre: Quaderni di Synapsis V*, a cura di Letizia Bellocchio, Firenze, Le Monnier, 2006, p. 267.

Beer, quella vista *from within*: il personaggio getta lo sguardo dalla finestra sul paesaggio desolato e si identfica con esso. Non è solo la finestra a indicarci la condizione dell'Io del personaggio perché il narratore spesso accompagna la vista *from within* con una descrizione dello spazio interno e dei suoi contenuti che sono predeterminati dall'anachenosi.

La anachenosi di Eveline e Mommina è dimostrata dal fatto che sono donne pseudoclaustrali che stanno alla finestra come spettatrici del mondo e non partecipano alla vita che va avanti senza di loro. Purtroppo non sono capaci di emanciparsi dalle condizioni imposte a loro dalla società siciliana e da quella dublinese, complici la loro anachenosi che è potenziata dall'ipocrisia e dall'immutabilità del costume sociale e religioso.[245] La anachenosi di questi personaggi stronca qualsiasi possibilità di emancipazione: Mommina tenta un'inutile fuga nell'arte che diventa inconsapevolmente grottesca, specie quando lei recita e canta intere opere liriche davanti alle figlie ("ve lo faccio io il teatro", NA3a:381); fallisce anche Eveline quando cerca di scappare con Frank, il suo fidanzato, ma lo abbandona prima di imbarcarsi sulla nave per Buenos Aires. La anachenosi di Eveline e Mommina le porta addirittura a attimi di cecità distensiva e apologetica verso le proprie sofferenze: "Her Father was not so bad then" (D:37), "she did not find it a wholly undesirable life" (D:39), "Her father was becoming old lately, she noticed; he would miss her" (D:39). Anche prima del suo matrimonio, la predisposizione chenotica di Mommina la porta a deturpare le reali motivazioni della proposta di matrimonio: "e Rico Verri... Rico Verri aveva fatto tre duelli per lei; Raul, Ernani, don Alvaro..." (NA3a:377).

I sei brani analizzati qui sono accompagnati da tre pitture a olio eseguite dallo stesso Pirandello per illustrare graficamente il contenuto narrativo e la visuale che lo scrittore

[245] Katherine Mullin scrive che in *Eveline*, Joyce ha fatto il contrario di quello che gli aveva suggerito di ritrarre George Russell per *The Irish Homestead*: invece di contribuire alla propaganda nazionalista che aveva lo scopo di contrastare l'esodo emigratorio dall'Irlanda, la novella *Eveline* illustra la convergenza delle forze oppressive che dominavano in Irlanda, cioè la politica, la famiglia e la religione (Cfr. Katherine Mullin, "*Eveline* and the Seductions of Emigration Propaganda", in AA.VV., *Semicolonial Joyce*, a cura di Derek Attridge e Marjorie Howes, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 179).

intendeva far assumere al suo personaggio. Le foto delle pitture sono tratte da un saggio di Antonio Alessio[246] che ha rintracciato tutti i quadri eseguiti da Pirandello. Alessio spiega l'attività pittorica di Pirandello e quanto è permeata dai motivi trattati nella sua opera narrativa e drammatica. Si chiede se "esiste una relazione tra la sua rivoluzionaria opera drammatica e quella pittorica"[247] e da un'intervista che fa al critico d'arte Giorgio Mascherpa – che conosceva personalmente Fausto Pirandello, il figlio pittore di Luigi – veniamo a sapere che "Luigi era un pittore quasi esclusivamente estivo, delle vacanze".[248] Pirandello è dunque un pittore che dipinge per passione durante le ferie, che sono periodi di riposo dall'arte narrativa e drammatica. Si vede così che nelle pause dall'attività letteraria, la fantasia di Pirandello trovava nella pittura uno sbocco espressivo consone ai paesaggi che descriveva nei suoi testi. È importante constatare che in queste viste dalle finestre "reali" delle pitture ci sia continuità e coerenza con l'altra sua visuale dalla finestra letteraria.

[246] Cfr. Antonio Alessio, *Pirandello pittore*, Agrigento, Edizioni CNSP, 1984, pp. 82, 88, 113.
[247] Ibid., p. 9.
[248] Ibid., p. 41.

Eveline	*Leonora Addio!*	Rappresentazioni pittoriche
She sat at the window watching the evening invade the avenue. Her head was leaned against the window curtains and in her nostrils was the odour of dusty cretonne. She was tired. Few people passed. The man out of the last house passed on his way home; she heard his footsteps clacking along the concrete pavement and afterwards crunching on the cinder path before the new red houses. (D:36)	Fu imprigionata nella più alta casa del paese, sul colle isolato e ventoso, in faccia al mare africano. Tutte le finestre ermeticamente chiuse, vetrate e persiane; una sola, piccola, aperta alla vista della lontana campagna, del mare lontano. Della cittaduzza non si scorgevano altro che i tetti delle case, i campanili delle chiese: solo tegole gialligne, più alte, più basse, spioventi per ogni verso. (NA3a:377)	 L. Pirandello, *Tetti di Girgenti*, 1908, olio su tela, Collezione Dr. C. De Martis, Roma
The evening deepened in the avenue. The white of two letters in her lap grew indistinct. One was to Harry; the other was to her father. Ernest had been her favourite but she liked Harry too. Her father was becoming old lately, she noticed; he would miss her. (D:39)	Gracili, pallide, mute, andavano dietro alla mamma nell'ombra di quella carcere, aspettando ch'egli uscisse di casa, per affacciarsi con lei a quell' unica finestretta aperta, a bere un po' d'aria, a guardare il mare lontano e a contarvi nelle giornate serene le vele delle paranze; a guardare la campagna e a contare anche qua le bianche villette sparse tra il vario verde dei vigneti, dei mandorli e degli olivi. (NA3a:379)	 L. Pirandello, *Il Caos*, 1894, olio su tavola, 14.7 x 20 cm, Collezione Torrioli-Camonica, Roma
Her time was running out but she continued to sit by the window, leaning her head against the window curtain, inhaling the odour of dusty cretonne. Down far in the avenue she could hear a street organ playing; she knew the air. Strange that it should come that very night to remind her of the promise to her mother, her promise to keep the home together as long as she could. [...] (D:39)	Messe a letto le figliuole, ogni sera stava ad aspettarlo affacciata a quella finestretta. Guardava le stelle; aveva sotto gli occhi tutto il paese; una strana vista: tra il chiarore che sfumava dai lumi delle strade anguste, brevi o lunghe, tortuose, in pendio, la moltitudine dei tetti delle case, come tanti dadi neri vaneggianti in quel chiarore; udiva nel silenzio profondo dalle viuzze più prossime qualche suono di passi; la voce di qualche donna che forse aspettava come lei; l'abbajare d'un cane e, con più angoscia, il suono dell'ora dal campanile della chiesa più vicina. Perché misurava il tempo quell'orologio? a chi segnava le ore? Tutto era morto e vano. (NA3a:380)	 L. Pirandello, *I Fienili e le Capuane*, collezione ignota, quadro non rintracciato

Questi testi presentano tre momenti centrali in cui un personaggio femminile si accosta alla finestra. In *Eveline,* tutto si svolge in un singolo episodio che accompagnerà il personaggio per quasi tutta la narrazione. Eveline rimane attaccata alla stessa finestra per parecchio tempo e Joyce indica più tardi nella narrazione che è ancora seduta accanto ad essa. In *Leonora Addio!*, Pirandello rappresenta tre momenti distinti passati alla finestra: il primo è una descrizione di Mommina rinchiusa in casa e affacciata alla sola finestra a lei concessa, che dà sul paesaggio siciliano desolante; il secondo è quando lei dalla finestra contempla il paesaggio che le dà premonizione di morte mentre sospira riflettendo sull'inutilità del passaggio del tempo in un'esistenza negata; il terzo riguarda le figlie di Mommina che affacciate alla finestra fissano l'orizzonte sconosciuto, e siccome non sono mai uscite di casa ardono dal desiderio di conoscere il mondo. La vulnerabilità e la resa di queste donne viene presentata da una serie di predicati verbali che sono o passivi: "Fu imprigionata nella più alta casa del paese", "Her head was leaned against the window curtains". Una finestra di solito è un varco verso il paesaggio esterno, ma nei casi di Eveline e Mommina la finestra sottolinea la loro anachenosi, e quella delle figlie di Mommina. Il paesaggio dalla vista *from within* è un'immagine di decadenza e paralisi delle due comunità, dublinese e siciliana. Il paesaggio pirandelliano è presidiato da un "colle isolato e ventoso" dove ogni oggetto appare distante: "guardava le stelle", "lontana campagna", "mare lontano". La vista del mare per Mommina e le sue figlie è un altro inutile tentativo di recuperare un mondo lontanissimo dal loro presente. Mommina abita in una casa descritta come "carcere" o "prigione" (NA3a:377), dove le finestre sono chiuse "ermeticamente", e dall'unica finestra da cui si affaccia nell'assenza del marito, si vedono solamente "i tetti delle case, i campanili delle chiese". Questa finestra presenta l'immagine crepuscolare della cittaduzza sottostante, descritta altrove come "polverosa città dell'interno della Sicilia" (NA3a:374), una vista che Pirandello chiama "strana" e che è gravida di immagini negative: le strade sono "anguste", "tortuose, in pendio"; i tetti sono come "dadi neri vaneggianti". Il narratore descrive anche i colori desolanti del crepuscolo con un "chiarore che sfumava dai lumi" nelle viuzze creando un'atmosfera

rarefatta. Tutta questa visione è accompagnata da un silenzio tombale che viene periodicamente rotto da suoni impersonali e da articoli o aggettivi indeterminativi come "qualche suono di passi", "la voce di qualche donna", "l'abbajare d'un cane" e "con più angoscia, il suono dell'ora dal campanile della chiesa". Mentre Mommina fissa il paesaggio, lo scorrere del tempo si ferma e il narratore si chiede "Perché misurava il tempo quell'orologio?"

Se per Mommina nel paesaggio siciliano "tutto era morto e vano", quello di Eveline è similmente desolante. Il paesaggio dublinese è costituito da pochi dettagli dello spazio urbano di una città dalle strade quasi deserte ("Few people passed"). Attraverso la metafora del paesaggio urbano che viene invaso dall'oscurità crepuscolare ("the evening invade the avenue", "The evening deepened in the avenue"), Eveline si sprofonda nelle memorie della sua fanciullezza. La sua visuale *from within* è mescolata all'odore delle tende polverose a cui si appoggia, al suono dell'organo di qualcuno che suona per strada e anche ai suoni dei passi di qualcun altro sul marciapiede. Joyce e Pirandello immergono nello spazio strutturale della scena l'altra dimensione dello spazio mentale del personaggio. Questi paesaggi che fanno piombare il personaggio nello spazio mentale presentano vari aspetti ambivalenti: sono realistici ma anche simbolici; ritraggono ambienti molto provinciali ma sono anche universali; sono ambienti quieti del crepuscolo ma innescano reazioni turbolente negli animi dei personaggi. Questi due paesaggi joyciani e pirandelliani cercano di trasmettere un significato morale e denudante equivalente alla condizione in cui si trova il personaggio. Agrigento e Dublino diventano spazi simbolici con cui si crea il paesaggio che rifletterebbe la dimensione interna del personaggio, come una sorta di specchio dell'anima condannata ad un'esistenza esigua.

Ho già detto che la percezione visiva della finestra *from without*, cioè quando un altro personaggio è un osservatore esterno dell'interno domestico, non è presente in queste novelle.

Però il narratore fornisce dei dettagli importanti sull'interno domestico di due donne soggiogate da una violenta autorità maschile, paterna nel caso di Eveline e coniugale in quello di Mommina. Il lessico associato a queste figure maschili ha sempre connotazioni negative: per il padre abusivo di Eveline, Joyce usa termini come "to hunt", "danger", "violence", "threaten", "trouble", "squabble", "usually fairly bad", "forbidden" (D:36,38). Mommina subisce in prima persona la furia della gelosia patologica del marito siciliano, a cui Pirandello associa le parole "selvaggio", "proibizioni", "pallido", "fremente", "furie", "pazzia", "condannò", "gelosia", "feroce", "spranghe", "terribile", "scontraffatto dall'ira", "visione sinistra", "mordeva", "strappava" (NA3a:378-83). Le due donne sono esauste sotto il fardello insopportabile delle faccende di casa e delle responsabilità della famiglia: nel caso di Eveline troviamo le frasi "She was tired" (D:36) e "to weary her unspeakably"(D:38); nel caso di Mommina "il cuore non le reggeva più" (NA3a:379). La sofferenza causata dalla anachenosi e dagli abusi raggiunge livelli psicosomatici nelle donne: Mommina non soffre solamente di cuore, ma è diventata anche grottescamente obesa: "una donna a cui, dietro, le spalle non più sostenute dal busto erano quasi scivolate e, davanti, il ventre salito enormemente, quasi a sorreggere il grosso petto floscio" (NA3a:379); Eveline soffre di palpitazioni a causa della sua ansietà: "She knew it was that that had given her the palpitations." (D:38).

Gli oggetti descritti dal narratore che erano dentro la stanza di Eveline fanno scattare in lei un flusso di memorie che rievocano il suo padre-tiranno, la madre moribonda che farnetica follemente frasi incomprensibili ("Derevaun Seraun", D:40), la falsità delle convenzioni sociali e anche le sue condizioni materiali. Nel caso di Mommina l'effetto negativo dello spazio domestico avviene quando "ritrattasi sul tardi dalla finestretta" (NA3a:380) lei fruga nella giacca del marito per trovare un manifestino di teatro e viene travolta dalle memorie e dalla sua passione teatrale. Se nel caso di Eveline la memoria ha portato alla schiavitù, nel caso di Mommina ha portato la condanna ad una morte grottesca. Nel concentrarsi così intensamente sulla rappresentazione di intere arie liriche per le figlie,

allo scopo di farle capire il significato del teatro, Mommina canta esausta fino alla morte, lasciandole stupefatte e completamente alienate quando la vedono a terra. In entrambi i casi si ha una collisione violenta tra la memoria e l'anachenosi servile che porta ad una tragica rottura tra la realtà e l'apparenza: Mommina muore mentre canta e recita una scena tragica dal *Trovatore*, mentre le sue figlie non sono sicure se stia recitando o se sia veramente morta: "il corpo enorme della moglie buttato per terra con un cappellaccio piumato in capo, i baffetti sul labbro fatti col sughero bruciato; e le due figliuole sedute su due seggioline accanto, immobili, con le mani su le ginocchia, gli occhi spalancati e le boccucce aperte, in attesa che la rappresentazione della mamma seguitasse." (NA3a:383). Eveline, che è sopraffatta dalla paralisi degli obblighi familiari e dalla cupa città, fallisce nel suo esodo emancipatorio, discernendo male tra la realtà del legame fatale con suo padre e l'apparenza ingannevole di un futuro con Frank: " 'Come!' All the seas of the world tumbled about her heart. He was drawing her into them: he would drown her. She gripped with both hands at the iron railing."(D:41).

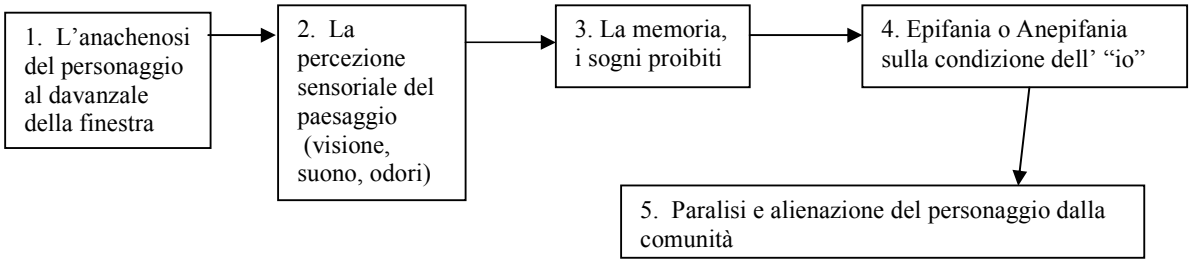
Joyce e Pirandello non danno a questi personaggi femminili che stanno alla finestra il dono della visione epifanica, e dunque nella scena regnano supreme la anachenosi, l'alienazione e la paralisi. Queste finestre, con il loro particolare *view from within* (sul paesaggio esterno) e l'effetto negativo delle memorie dell'ambiente domestico, impediscono loro di raggiungere l'epifania. Per gran parte del racconto Eveline non riesce a smuoversi dalla finestra, anche se "her time was running out" (D:39) e Mommina è sempre passiva a fissare il paesaggio finché trova la locandina.

Un altro problema che impedisce l'epifania di questi personaggi è il rapporto tra la memoria, che scatta alla finestra, e la loro condizione di donna. Uno studio di Raffaella

Baccolini nota come la memoria è solamente utile ai personaggi maschili di *Dubliners*[249]; infatti si consideri quanto sia strumentale la finestra delle zie Morkan e anche quella della camera d'albergo con tutti i processi della memoria affinché si raggiunga l'epifania di Gabriel Conroy in *The Dead*. Nel caso dei personaggi femminili però, si hanno sempre dei soggetti che sono incapaci di raggiungere un'epifania sulla loro vita, e di conseguenza piombano nella paralisi. Baccolini, nel dichiarare che Eveline diventa lei stessa una memoria vivente che ha perso tutta la sua soggettività[250], mi fornisce anche una tipologia del personaggio femminile delle novelle di Pirandello. Mommina e Eveline sono donne il cui significato non è circoscrivibile alla rappresentazione di se stesse, ma sono donne-simbolo le quali, senza soggettività, sono diventate vessilli di memorie che impediscono l'epifania. In secondo luogo, bisogna anche notare che i suoni e gli odori che provengono sia dall'ottica *from within* sia dalla voce diegetica non portano il personaggio ad un'epifania. Francesca Valente ha analizzato l'influenza dei sensi nelle epifanie di *Dubliners* ed ha dimostrato che la disparità nella percezione dai sensi inibisce l'epifania del personaggio.[251] Il mondo visivo di Eveline – lo spazio domestico all'interno della casa, i simboli della Chiesa nella stanza, come l'immagine del prete, è così schiacciante che predomina sul senso uditorio. Secondo Valente, questa dimensione percettiva, che è rappresentata da Frank che sapeva cantare, dal vecchio armonio a casa, e anche dal suonatore d'organo che era stato cacciato via, perde terreno nei confronti del senso visivo.[252] Secondo questa interpretazione la mancata epifania di Eveline risulterebbe dall'assenza di equilibrio nella sua percezione sensoriale tra la dimensione acustica e quella visiva. Si può notare una situazione simile in *Leonora Addio!* dove anche Mommina perde l'equilibrio delle percezioni sensorie, ma nel suo caso accade il fenomeno contrario perché è l'elemento acustico che trionfa su quello visivo: Mommina muore cantando un'aria dal *Trovatore*. Il meccanismo narrativo associato alle finestre di *Dubliners* e alle

[249] Baccolini, 1998, p. 147.
[250] Ibid., p. 148.
[251] Francesca Valente, "Joyce's Dubliners: from the Visual to the Acoustic", in *Joyce Studies in Italy*, 5 (1998), p. 282.
[252] Ibid., p. 285.

novelle pirandelliane, assieme alle reazioni a catena che portano il personaggio ad un'epifania o all'anepifania, si può rappresentare nel seguente schema. La condizione finale però, nonostante che ci sia un'epifania, è sempre la paralisi e l'alienazione dalla comunità:



Le novelle si concludono in maniere decisamente differenti, una con la paralisi metaforica di Eveline e l'altra con la morte di Mommina. Pirandello non assegna a questa novella la consueta tematica della vita che non si conclude ma una conclusione risolutiva con la morte del personaggio. Non lascia aperte delle prospettive narrative: se la morte di Mommina suscita sgomento nelle figlie, non tarderanno a scoprire la realtà della morte dall'apparenza della sua imitazione; dunque il dramma pirandelliano in questo caso è risolto. Anche la gelosia del marito non può più esistere perché la morte ha dato alla sua vittima l'unica emancipazione possibile. D'altro canto, Joyce lascia a Eveline varie possibilità narrative, nonostante che rimanga sotto la dominazione paralizzante di Dublino e del padre. Il lettore si aspetta che Eveline sia condannata a ricoprire il ruolo della madre nella sua famiglia e a dividerne la medesima sorte nella pazzia. La novella non sembra neanche prevedere la possibilità che Frank ritorni ("Her eyes gave him no sign of love or farewell or recognition", D:41) e neanche che lei possa ritentare la sua emancipazione ("It was impossible", D:41).

Se cercassimo di confrontare *Leonora Addio!* con il canone delle altre novelle pirandelliane, questa novella sarebbe da inserire fra quelle che toccano il tema dell'anepifania del personaggio femminile. La tipologia di questa mancata epifania rientra facilmente nelle tipologie illustrate in precedenza negli studi di Manotta e O'Rawe. Appartiene alla categoria

che O'Rawe chiama la "negative one, in which the moment is perceived in images of violence and rupture".[253] Non è difficile trovare un'altra novella o opera pirandelliana con un personaggio negativo che come Mommina si affaccia ad una finestra a guardare il paesaggio, magari al crepuscolo o alla luce lunare. Quello che rende unica *Leonora Addio!* sono le sue sorprendenti affinità con la novella *Eveline* di Joyce: i personaggi femminili, la trama della casa-prigione, la finestra, la vista *from within*, il delicato intreccio tra memoria e attività sensoriale e la mancata epifania.

Leonora Addio! è la novella pirandelliana di cui il Dottor Hinkfuss vuole adoperare la trama per la sua regia in *Questa Sera si Recita a Soggetto*. Sul palcoscenico, la finestra di Mommina non viene eliminata, anzi viene utilizzata come spazio simbolico inquietante a cui Mommina e le figlie si attaccano in maniera esagerata: Mommina viaggia nostalgicamente per le finestre della memoria, dei rimpianti, degli eventi fatidici e dei sentimenti di morte; le figlie chiuse in casa, guardano il mondo ignoto con curiosità. Sul palcoscenico la finestra di Mommina produce effetti oggettivamente percepibili a livello luministico, visivo, acustico, condizionando la prossemica dei personaggi. Un elemento che accomuna *Leonora Addio!* e *Questa Sera* è l'ambientazione finale in un interno tipico del teatro borghese. Per questo motivo la presenza della finestra acquista un particolare valore simbolico in quanto strumento privilegiato per la comunicazione con un mondo esterno; e questo, nel teatro, si traduce nel rapporto tra scena e fuoriscena. Nonostante *Questa Sera* risulti ad alcuni critici come Roberto Alonge un dramma privo di autentica poesia e godibile solo come documento del tempo,[254] con esso Pirandello ci offre un'opera sconcertante che mette in crisi l'apparato scenico. La critica consuetamente poggia il nucleo autentico di *Questa Sera* sulla questione fondamentale della regia, e purtroppo viene considerata come del tutto secondaria l'attenzione che Pirandello dedica alle tematiche dello spazio simbolico e del superamento della scatola

[253] O'Rawe, 2005, p. 52.
[254] Roberto Alonge, "Teoria e tecnica della messinscena nella trilogia del teatro nel teatro", in AA.VV., *Pirandello e il linguaggio della scena*, a cura di Enzo Lauretta, Agrigento, Edizioni CNSP, 2002, p. 24.

scenica, come nell'uso della finestra. Altri critici però, come Gabriella Corsinovi, nel dare più spazio ai suddetti aspetti, rilevano che in *Questa Sera* "l'attrezzeria scenica, la tecnica, si è trasformata in estrinsecazione dell' 'immagine interna', si è fatta duttile elemento della visione interiore dell'artista".[255] Questo conferma come una tecnica teatrale come quella della finestra, fatta di uno spazio esterno al palcoscenico, assume il ruolo di specchio fedele dell' "immagine interna" della poetica di Pirandello, diventando così anche uno strumento flessibile in mano all'autonomia creativa del regista.

4.6. La memoria involontaria, le epifanie e le biblioteche

Per capire ulteriormente come funziona la memoria involontaria nelle epifanie di Joyce e di Pirandello, bisogna ricordare il saggio di Samuel Beckett intitolato *Proust*, in cui ha spiegato cosa intendesse Proust per memoria volontaria e involontaria.[256] La memoria volontaria, che è consciamente azionata dalla riflessione e dall'intelligenza del soggetto ("impressions of the past that were consciously and intelligently formed"), non è affatto produttiva o creativa; infatti non si interessa degli elementi misteriosi che compongono l'esistenza quotidiana. D'altro canto la memoria involontaria è esplosiva, imprevedibile ("It chooses its own time and place for the performance of its miracle"[257]), e immediata ed è paragonata da Beckett ad un miracolo. Beckett afferma che i momenti che Proust chiama "memoria involontaria" non si riscontrano spesso nella *Recherche*, solamente dodici o tredici volte: sono infatti momenti rari ("miracle"[258]) in cui il passato ritorna in un'epifania e sconvolge il presente del personaggio. Il critico Robert Langbaum osserva che le epifanie di Proust, come quelle di Wordsworth, sono ad azione ritardata, "delayed", cioè epifanie della memoria provocate dal contrasti tra un evento nel presente e un'esperienza precedente.

[255] Gabriella Corsinovi, "Questa Sera si Recita a Soggetto: dalla rappresentazione allo spettacolo, dalla riproduzione alla creazione scenica", in AA.VV., *Le due trilogie pirandelliane*, a cura di John Barnes e Stefano Milioto, Agrigento, Palumbo, 1992, p. 64.
[256] Samuel Beckett, *Proust*, New York, Grove Press, 1970, pp. 19, 21.
[257] Ibid.
[258] Ibid.

Questa reazione spinge la memoria dell'esperienza passata alla superficie dell' "io" cosciente e crea un'epifania ad azione ritardata in un "moment of recollection in which spatial reality is dematerialised through the free floating perspective of time." [259]

Raffaella Baccolini indica che Henri Bergson, il quale ebbe un ruolo importante anche come fonte teorica di Pirandello, aveva preceduto Proust con l'idea della memoria involontaria. In un saggio del 1896 Bergson aveva già ideato due tipi di memoria: la memoria dei meccanismi abituali ("motor mechanisms") e la più preziosa memoria spontanea ("independent recollections"), "where by motor mechanisms he means habits, and by independent recollections he means individual acts of recollection that come spontaneously to one's mind."[260] Prendendo lo spunto dalla memoria come abitudine ("habit") di Bergson, Baccolini specifica che questo tipo di memoria inibisce il processo di crescita dei personaggi che Joyce crea in *Dubliners*, come abbiamo già avuto modo di notare nella novella *Eveline.* D'altro canto, la memoria spontanea che conduce all'epifania è un'esperienza positiva perché i personaggi diventano consapevoli della condizione del loro "io" e della loro paralisi, come accade alla memoria del Sig. Duffy quando apprende della morte della Sig.ra Sinico nel racconto *A Painful Case*.[261]

Il ruolo della memoria in *Dubliners* è per Baccolini paragonabile ad un'epifania precoce con una doppia funzione: quella di rivelazione epifanica ma anche quella di consolidamento della paralisi, specie quando i personaggi si rassegnano alla loro inettitudine. Per Baccolini la memoria in *Dubliners* non è solo un'anticipazione del tema dell'esilio che continua a svilupparsi nel Joyce più maturo, ma è anche un esempio del controverso dibattito dell'epoca sulla memoria e sulle abitudini.[262] Anche Wim Tigges conferma l'idea della

[259] Robert Langbaum, "The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature", in AA.VV., *Moments of Moment: Aspects of Literary Epiphany*, a cura di Wim Tigges, Amsterdam, Editions Rodopi BV, 1999, p. 43.
[260] Baccolini, 1998, p. 149.
[261] Ibid., pp. 152-153.
[262] Ibid., p. 147.

memoria involontaria come elemento vitale per la riuscita dell'epifania, ma allo stesso tempo la distingue da altri due tipi di memoria. Chiama il primo tipo la memoria involontaria ("a sudden recall"), il secondo è il *déjà vu* e il terzo è un senso di estasi contemplativa ("a sense of elation, ecstasy, "truth", even inspiration").[263]

L'idea di applicare tale concetto a Joyce e Pirandello mi è venuta durante un convegno dello International Association for the Study of Irish Literatures in cui Richard Kearney ha sottolineato l'immaginazione involontaria nell'epifania di Stephen nella *National Library* in *Ulysses* dove enuncia la sua tesi sulla paternità spirituale di Shakespeare in *Hamlet*. Come ho già rilevato nel capitolo precedente sul *Künstlerroman*, Stephen palesa il proprio bisogno di una paternità letteraria e ha davanti a sé due opzioni su cui modellare il suo ruolo di scrittore. Il primo è il modello di Mallarmé – Stephen infatti ne cita un testo – che elimina il concetto di storia dall'arte e che conduce all'idea del libro che legge se stesso (la teoria teologica di Stephen diventerà poi quella dell'arte che scrive/legge se stessa in un solipsismo letterario). Il secondo modello è praticamente quello di Yeats e dell'*Irish Literary Revival* che indugia su un'autoriflessione circolare chiusa in se stessa, che abbiamo già avuto modo di notare nel capitolo sulla *Irishness* e sulla sicilianità. Kearney spiega che Stephen scarta entrambe queste eredità letterarie e sceglie quella offertagli da Bloom di esporsi alle mille possibilità di narrazione stimolate dai fatti quotidiani e insignificanti.[264] Nel capitolo *Scylla and Charybdis* Stephen dunque sceglie "the Jewish cuckold" e si lascia dietro tutte le opzioni letterarie, tutti i libri della biblioteca e anche i suoi amici letterati: "About to pass through the doorway, feeling one behind, he stood aside. Part. The moment is now." (U9:1197-8). Stephen evita il *modus operandi* tradizionale dello scrittore e capisce l'errore delle sue aspettative estetiche, lascia la *National Library* e cammina per le strade di Dublino per esporsi alle visioni che Kearney chiama 'le epifanie del quotidiano' nelle sue avventure ordinarie con Bloom: "Men

[263] Wim Tigges, "Towards a Typology of Literary Epiphanies", in AA.VV., a cura di Wim Tigges, 1999, p. 20.
[264] Kearney, 2005, pp. 166-167.

wondered. Street of harlots after. A creamfruit melon he held to me." (U9:1207-8). Stephen ha in mente di registrare le epifanie del quotidiano nella stessa maniera con la quale si sarebbe ricordato più tardi della scena nella *National Library* scrivendone come un evento di *anagnorisis*: "So in the future, the sister of the past, I may see myself as I sit here now but by reflection from that which then I shall be." (U9:383-5). Secondo Kearney, questo episodio ispira l'epifania di Stephen e anticipa il seguito del libro: il suo futuro come scrittore nelle strade di Dublino. Kearney infatti scrive che "the genius of the artist is to be able to transcend the divisions of existence by means of a spiritual imagination which can subsume the ruptures of our temporality into an aesthetic of eternal redemption".[265] Con questa nuova interpretazione, Kearney conferma che il fenomeno fondamentale nella vocazione artistica degli scrittori moderni è l'abbandono dell'immaginazione volontaria per intraprendere quella involontaria. In un altro saggio Kearney rileva che "it is surely no accident that two of the greatest modern novels – Joyce's *Ulysses* and Proust's *Remembrance of Times Past* – both feature 'library scenes' where their heroes undergo decisive literary conversions."[266] Alla fine dell'opera di Proust, Marcel viene investito da una serie di esperienze di morte, che lo portano a rinunciare alla posizione privilegiata dello scrittore omnisciente per subire una serie di epifanie che gli apriranno la strada per diventare uno scrittore moderno.

Le epifanie di Stephen Dedalus e di Marcel trasformano il loro modo di affrontare il problema di come scrivere. Nonostante l'avvertenza del critico John Barnes sul primo romanzo del modernismo italiano[267], credo sia importante notare che Pirandello affronta questo problema di Stephen e Marcel tramite gli episodi nella biblioteca di Miragno nel *Fu Mattia Pascal*: le prime due premesse, e anche alcune parti del quinto e dell'ultimo capitolo,

---

[265] Ibid., pp. 159-160.

[266] Richard Kearney, "Epiphanies in Joyce and Proust", in *The New Arcadia Review*, Vol. 3, 2005, http://www.bc.edu/publications/newarcadia/archives/3/epiphaniesinjoyce/

[267] John Barnes scrive del *Fu Mattia Pascal*: "Trattandosi del primo romanzo del modernismo italiano, si può forse essere tentati di aumentare al massimo la sua complessità; ma io credo che sia meglio accettare pacificamente che questo romanzo di Pirandello non ha la complessità, mettiamo, dell'*Ulisse* di Joyce." Cfr. John C. Barnes, "La portata della metapsichica ne *Il Fu Mattia Pascal*", in AA. VV., *Pirandello e l'oltre*, a cura di Enzo Lauretta, Atti del Convegno Nazionale di Studi Pirandelliani 1990, Milano, Mursia, 1991, p. 285.

sono ambientate 'anateologicamente' in una chiesa sconsacrata e derelitta, adibita a biblioteca. Il protagonista-narratore racconta che da due anni non fa il bibliotecario bensì il "guardiano di libri" (TR1:320) perché nessuno viene a leggerli; circondato da una "vera babilonia di libri" (TR1:321) occupa il suo tempo a catturare topi che rosicchiano i libri nel "tanfo della muffa e del vecchiume" (TR1:320). Mattia si chiede inorridito se, come il precedente bibliotecario che era sordo e demente, dovrà mettersi anche lui a leggere libri per i lettori che non vengono mai alla biblioteca. Come Stephen Dedalus, Mattia si definisce "fuori della vita, e dunque senza obblighi e senza scrupoli di sorta." (TR1:325) Mattia stima poco i libri e i manoscritti in genere tanto che non avrebbe mai pensato di scriverne uno se il proprio caso non fosse stato davvero tanto "strano". L'idea di narrare la propria storia sinistra gli viene a vicenda conclusa, come atto di consapevolezza e di valutazione *a posteriori*, simile per certi versi a quanto dice Stephen: "I may see myself as I sit here now but by reflection from that which then I shall be" (U9:383-5). Però lo stimolo iniziale non è suo, bensì di un prete, il che sembra un'altra allusione anateologica: "L'idea o piuttosto, il consiglio di scrivere mi è venuto dal mio reverendo amico don Eligio Pellegrinotto" (TR1:321). Mattia è come Stephen, un personaggio che non sente la vocazione dello scrittore tradizionale ma viene spinto a scrivere a scopi artistici da stimoli anateologici. Infatti rifiuta gli schemi letterari tradizionali che gli raccomanda don Eligio, modellati sui libri enormi e decrepiti che trova in biblioteca: "Ora don Eligio mi dice che il mio libro dovrebbe esser condotto sul modello di questi ch'egli va scovando nella biblioteca, aver cioè il loro particolar sapore. Io scrollo le spalle e gli rispondo che non è fatica per me." (TR1:322)

La modernità di Mattia risiede nel fatto che, come Marcel nella *Recherche*, subisce un'esperienza di morte e poi scappa via, come fa Stephen in *Ulysses*, per diventare un lettore inconsueto dei segni che si possono percepire nelle epifanie del quotidiano tramite la memoria involontaria. Nonostante che Mattia dichiari "Non mi par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo" (TR1:322), cercherà di ricordare le sue esperienze 'involontarie' a

Miragno e a Roma in un atto di memoria 'volontaria', incluse le visioni epifaniche; infatti le scriverà sul manoscritto che forse nessuno leggerà nella biblioteca, con la clausola però che impone che venga aperto solo cinquant'anni dopo la sua morte. Alla fine del romanzo che lo ha impegnato per sei mesi, Mattia ammette che dopo aver discusso il suo racconto con don Eligio, non ha saputo trovargli uno scopo didattico o pratico: "Abbiamo discusso a lungo insieme su i casi miei, e spesso io gli ho dichiarato di non saper vedere che frutto se ne possa cavare." (TR1:577).

In un episodio singolare del romanzo, Mattia Pascal instaura un rapporto tra il tema del caso, la biblioteca, la memoria involontaria e l'epifania. Dopo aver preso in mano un libro di filosofia, che rimane anonimo e gli capita tra le mani solo per coincidenza ("mi avvenne di trovarmi con un libro tra le mani, tolto così a caso, senza saperlo, da uno degli scaffali", TR1:367) inizia la sua lettura di libri di filosofia che non gli lasciano una buona impressione: "chi se ne ciba e se li mette in corpo, vive tra le nuvole" (TR1:368). Ogni volta che la testa gli scoppiava dopo tali letture, Mattia lasciava la biblioteca e si recava a guardare il mare e leggere i suoi segni:

> Quando la testa mi fumava, chiudevo la biblioteca e mi recavo per un sentieruolo scosceso, a un lembo di spiaggia solitaria.
> La vista del mare mi faceva cadere in uno sgomento attonito, che diveniva man mano oppressione intollerabile. Sedevo su la spiaggia e m'impedivo di guardarlo, abbassando il capo: ma ne sentivo per tutta la riviera il fragorìo, mentre lentamente, lentamente, mi lasciavo scivolar di tra le dita la sabbia densa e greve, mormorando:
> - Così, sempre, fino alla morte, senz'alcun mutamento, mai...
> L'immobilità della condizione di quella mia esistenza mi suggeriva allora pensieri sùbiti, strani, quasi lampi di follia. Balzavo in piedi, come per scuotermela d'addosso, e mi mettevo a passeggiare lungo la riva; ma vedevo allora il mare mandar senza requie, là, alla sponda, le sue stracche ondate sonnolente; vedevo quelle sabbie lì abbandonate; gridavo con rabbia, scotendo le pugna:
> - Ma perché? ma perché?
> E mi bagnavo i piedi.
> Il mare allungava forse un po' più qualche ondata, per ammonirmi:
> «Vedi, caro, che si guadagna a chieder certi perché? Ti bagni i piedi. Torna alla tua biblioteca! L'acqua salata infradicia le scarpe; e quattrini da buttar via non ne hai. Torna alla biblioteca, e lascia i libri di filosofia: va', va' piuttosto a leggere anche tu che Birnbaum Giovanni Abramo fece stampare a Lipsia nel 1738 un opuscolo in-8º: ne trarrai senza dubbio maggior profitto.» (TR1:368-9)

Alla vista diretta del mare, che Mattia cerca di evitare, il personaggio subisce un'epifania. In maniera simile a Stephen, il quale sceglie di lasciare la *National Library* per seguire Bloom e le epifanie del quotidiano, Mattia lascia la biblioteca di Miragno per seguire le epifanie che arrivano dal paesaggio naturale e solitario. È essenziale notare che Stephen e Mattia non hanno le loro epifanie nella biblioteca mentre leggono opere di letteratura o filosofia. Il lessico usato in questo brano è tipicamente quello delle epifanie pirandelliane: "sgomento attonito", "oppressione intollerabile". L'uso dell'imperfetto suggerisce che questa di lasciare la biblioteca per andare al mare era un'abitudine di Mattia ("chiudevo", "mi recavo", "mi faceva", "diveniva", "sedevo"); rappresenta, appunto come dice il brano stesso, "l'immobilità della condizione". L'epifania avviene quando Mattia, tramite la sabbia insignificante che gli sfugge di mano (ma con il significato opposto di un richiamo alla sabbia di una clessidra che segna il tempo che passa), capisce che la sua condizione esistenziale e familiare è insopportabile, ed è fissa in una forma: "Così, sempre, fino alla morte, senz'alcun mutamento, mai...". È durante questa epifania su "L'immobilità della condizione di quella mia esistenza" che gli vengono in mente pensieri improvvisi, inconsci ed inaspettati: "pensieri sùbiti, strani, quasi lampi di follia". È la memoria involontaria ("pensieri sùbiti") che tormenta Mattia, tanto che se ne vuole liberare: "Balzavo in piedi, come per scuotermela d'addosso". Cerca nel paesaggio una risposta alle condizioni di vita che lo affliggono, "gridavo con rabbia, scotendo le pugna: - Ma perché? ma perché?". La risposta gliela dà la natura, rappresentata qui dall'epifania del mare (in un modo più ironico e cinico di quello della donna uccello di Stephen nel capitolo 4 del *Portrait*) mentre si bagna i piedi e si rovina le scarpe. Il mare gli ha aperto gli occhi sulla sua condizione di paralisi ma non gli concede una gnosi esistenziale, gli suggerisce invece di non chiedere altre domande: "Vedi, caro, che si guadagna a chieder certi perché? Ti bagni i piedi." L'epifania del mare gli consiglia di tornare in biblioteca, di scartare i testi filosofici e di perdersi invece nella lettura inutile di testi insignificanti, come faceva il bibliotecario precedente.

Il rapporto tra la memoria volontaria e quella involontaria nelle epifanie di Stephen, Marcel e Mattia chiama in causa le preziose distinzioni delle *retrospective epiphanies* di Beja e le *proleptic epiphanies* di Ashton Nichols. Però non è facile per il lettore determinare quali memorie affondano nel dimenticatoio del passato e quali altre emergono alla superficie della coscienza del personaggio. Si pensi ai tanti momenti di "agenbite of inwit" di Stephen Dedalus in *Ulysses*, con il suo costante rimorso per aver rifiutato di inginocchiarsi a pregare per la madre moribonda. Jean-Paul Sartre ha infatti scritto che in casi estremi tutto dipende dal valore drammatico che assume la nostra vita e il destino affidato a quella particolare memoria: "The order of the past [is] the order of the heart. It would be wrong to think that when the present is past it becomes our closest memory. Its metamorphosis can cause it to sink to the bottom of our memory, just as it can leave it floating on the surface. Only its own destiny and the dramatic meaning of our life can determine at what level it will remain."[268]

4.7. L'epifania del lettore

L'aspetto finale da considerare riguarda la distinzione di Wim Tigges tra l'epifania soggettiva, di cui fa esperienza il personaggio, e l'epifania oggettiva, che investe il lettore come esperienza personale dopo la lettura.[269] Palmira de Angelis segnala che ci sono due *fora* operativi per il meccanismo dell'epifania: "uno interno che interessa i personaggi e uno esterno che interessa il lettore".[270] Lia Guerra ha analizzato l'epifania del lettore di Joyce come un processo di frammentazione del testo dove il lettore ricostruisce tutti i frammenti precedentemente smantellati.[271] Il lettore dei testi joyciani e pirandelliani deve considerare questo fenomeno che agisce sulla propria memoria, specie se è un lettore esperto che cerca di crearsi una memoria interna con rimandi e collegamenti ad altri testi di Joyce e Pirandello

[268] Citato da Wim Tigges, 1999, p. 23.
[269] Ibid., p. 20.
[270] Palmira De Angelis, *L'immaginazione epifanica: Hopkins, D'Annunzio, Joyce: momenti di una poetica*, Roma, Bulzoni, 1989, p. 138.
[271] Cfr. Lia Guerra, "Fragmentation in Dubliners and the Reader's Epiphany", in *Myriadminded Man: Jottings on Joyce*, a cura di Rosa M. Bosinelli, Bologna, Clueb, 1986, pp. 41-9.

oppure di altri scrittori. Tigges raccoglie il suggerimento di Beja che è di vedere la memoria involontaria che fa scatenare "not the intellectual but the (re)creative imagination."[272] Questo ci aiuta a capire come l'epifania del lettore joyciano o pirandelliano lo costringe dunque a fare un esercizio di memoria creativa e ri-creativa, in particolar modo se il brano letto è criptico.

Joseph Frank ha scritto in *Spatial Form in Modern Literature* che bisogna leggere Joyce come si legge la poesia, in un *collage* di connessioni e riferimenti: "The reader is forced to read *Ulysses* in exactly the same manner as he reads modern poetry, that is, by continually fitting fragments together and keeping allusions in mind until, by reflexive reference, he can link them to their complements… Joyce cannot be read – he can only be reread."[273] Anche O'Rawe scrive del lettore pirandelliano: "the sophisticated reader of Pirandello is confronted with endless versions of the epiphanic moment with minor variations and is faced with the task of performing a reading which is always a rereading."[274] In questo modo, il lettore joyceano e pirandelliano che soccombe all'epifania che ha appena letto, effettua inesorabilmente un richiamo alla sua memoria che stimola la sua intelligenza ri-creativa e si ritrova a fare una rilettura di brani letti in precedenza.

In questo capitolo ho cercato di gettare luce sul modo in cui Joyce e Pirandello offrono un valido contributo al quadro operativo anateologico dell'epifania nella letteratura del primo Novecento tramite i processi che coinvolgono lo spazio, il tempo e la memoria. Il fine di entrambi i sistemi epifanici era dunque quello di scoprire la *quidditas* dell'oggetto a cui doveva arrivare il personaggio, e inconsapevolmente anche il lettore, per riflettere sulla condizione del proprio essere. In tutte le tipologie dell'epifania che sono state analizzate fin qui si è visto il ruolo assegnato sia all'epifania, che dovrebbe aiutare il personaggio a capire la verità sulla propria condizione, sia all'anepifania, quando il personaggio resta immobilizzato

[272] Cfr. Beja, 1971, p. 62.
[273] Citato da Robert Langbaum, 1999, p. 47.
[274] O'Rawe, 2005, pp. 112-3.

nella sua condizione. Dopo la discussione sull'epifania e sul silenzio interiore, il capitolo finale della tesi analizzerà un'altro modo con cui Joyce e Pirandello aiutano o forse coinfondono il personaggio dallo scoprire la condizione del proprio essere. Discuterò infatti dei ruoli antinomici di due prototipi di pagliaccio dal canone joyciano e pirandelliano che si rivelano una fonte di verità inammisibili con le loro pagliacciate.

5. La pagliacciata dei *foolosopher kings*

Tramite i personaggi di Buck Mulligan in *Ulysses* e di Enrico IV nell'omonimo dramma pirandelliano, in questo capitolo esaminerò il contributo di Joyce e di Pirandello alla creazione della maschera del buffone che simula la follia e compie vari atti di *folly* con lo scopo cosciente di rivelare la verità.[275] Mulligan ed Enrico non posseggono un'identità vera e propria: intraprendono un rituale comico e tragico rispettivamente e assumono le parvenze della follia con la loro passione per le ambiguità dell'essere e della lingua. Dopo la considerazione di alcune problematiche semantiche del termine *folly* in inglese e 'follia' in italiano, cercherò di sottolineare che alla presente indagine non interessa il concetto della follia come condizione patologica (perché questa ha uno sviluppo narrativo minimo nelle due opere), ma quello della follia simulata, intesa come maschera indossata dal buffone in modo consapevole.

L'analisi delle affinità tra Buck Mulligan ed Enrico IV come *foolosopher kings*[276] deve partire dalla lettura di due testi importanti per comprendere il del tema della *folly* e della follia così come viene illustrato da questi due personaggi – mi riferisco a *Jocoserious Joyce* di Robert Bell e *Pirandello: la follia* di Elio Gioanola. Questi due contributi critici permettono di capire lo sviluppo della distinzione vitale tra la *folly* razionale del clown e la pazzia clinicamente certificabile, un argomento che richiama inevitabilmente l'attenzione

[275] Nel 1989, Douglas Biow, in un articolo su *Italica* (Cfr. Douglas Biow, "Psychoanalysis, History, Marginality: A Study of Violence and Disease in Pirandello's Enrico IV", in *Italica*, Vol. 66, No. 2., Summer 1989, p. 169) commenta il rapporto di Pirandello con la storia nell'*Enrico IV* e chiama in causa un argomento di Hayden White il quale ha scritto (Cfr. Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism,* Baltimore, Johns Hopkins UP, 1986, p. 31) che tutti gli autori moderni erano in polemica con la storia: "Such polemical views of history, Hayden White has shown, were virtually endorsed by almost all modem writers. In one form or another, "all reflect the currency of the conviction voiced by Joyce's Stephen Dedalus, that history is the 'nightmare' from which Western man must awaken if humanity is to be served and saved". In order to awaken mankind from this nightmare writers often disrupted the sense of chronological time in their narratives and undercut historical consciousness through parody. Pirandello clearly employed such strategies in *Enrico IV*."

[276] L'uso del termine '*foolosopher king*' mi è stato suggerito dal lavoro di Bell, il quale a sua volta lo aveva preso dal *Finnegans Wake* di Joyce.

all'*Histoire de la folie à l'âge classique* di Michel Foucault. Nell'analisi di questo capitolo tratterò dell'applicabilità di alcuni concetti di quest'opera ai ruoli svolti da Buck Mulligan e da Enrico IV: il *grado zero* nella storia della civiltà umana e le quattro antinomie del folle. Cercherò di dimostrare che, tramite le analogie delle loro simulazioni e pagliacciate, questi due clown posseggono un'identità ricca di aspetti contraddittori non dissimili dalle quattro antinomie della sintesi foucaultiana sul comportamento del pazzo.

5.1. Chiarimenti semantici circa le nozioni di *folly* e 'follia'

Ai fini dell'argomento che esamino in questo capitolo, occorre spiegare subito le sfumature semantiche che circondano il vocabolo italiano 'follia' e quello inglese *folly*. Nella lingua italiana, secondo la prima definizione del dizionario Zanichelli, il valore semantico assegnato al termine 'follia' è di "stato di alienazione mentale, pazzia, demenza"[277], come si usa definire qualcuno che agisca in un accesso di follia, oppure per descrivere una follia omicida o un raptus, o che è veramente sull'orlo della follia patologica. La definizione secondaria del termine è quella metaforica di un "atto sconsiderato, temerario, avventato"[278] (per esempio: commettere una follia, è una follia sciare con questo tempo, follie di gioventù). Questo significa che nella lingua italiana il valore semantico di 'follia' sembra legarsi soprattutto all'ambito della condizione patologica. Questa connotazione clinica di 'follia' viene rinforzata anche dai lemmi forniti come sinonimi nel dizionario di Giuseppe Pittàno "pazzia, alienazione, demenza, dissennatezza, insania, mania, psicopatia, schizofrenia, psicosi, squilibrio."[279] È lo stesso Pirandello che usa il termine 'follia' con questa connotazione nell'*Enrico IV*, quando il Marchese di Nolli si riferisce alla condizione patologica di suo zuo: "quattro giovani che teniamo qua per secondare la sua follia"

[277] Nicola Zingarelli, *Vocabolario della Lingua* Italiana, a cura di Miro Dogliotti e Luigi Rosiello, 12° edizione, Bologna, Zanichelli, 1997, p. 701.
[278] Ibid.
[279] Giuseppe Pittàno, *Dizionario Fraseologico delle Parole Equivalenti, Analoghe e Contrarie*, 2° edizione, Bologna, Zanichelli, 1997, p. 382.

(MN2:805). Inoltre, Pirandello sostituisce liberamente il termine con *pazzia* per ottenere lo stesso effetto semantico: "Ed è diventato, con la pazzia, un attore magnifico e terribile!" (MN2:802). Il vocabolo 'follia' sembra escludere il comportamento di un soggetto che consciamente finge di essere un clown e che si prodiga nelle burle: in italiano questo concetto viene denotato dal termine 'buffone' o 'pagliaccio'.

Nella lingua inglese il vocabolo *folly* presenta connotati semantici assai diversi. Il *Concise Oxford Dictionary* assegna al termine le tendenze del "being foolish", "lack of good sense", "unwise conduct", "foolish act, idea, or practice", "ridiculous thing"; o del commettere "a foolish act, idea or practice".[280] L'*Oxford* però segnala anche una curiosa accezione teatrale del termine, specie della sua forma plurale (*follies*), atto ad indicare le soubrette che danzavano nei cabaret satirici del teatro popolare americano dal 1916 al 1932, uno spettacolo che in inglese viene chiamato anche *revue*. Quest'ultima connotazione semantica delle ragazze *follies* allude all'ambito teatrale di quegli spettacoli ma apre anche un varco importante sulla natura parodistica di questo teatro popolare americano del primo Novecento.[281]

Questo capitolo investiga soprattutto la *folly* nella sua concezione semantica anglofona di pazzia simulata che è essenziale per capire i ruoli assegnati al *foolosopher* da Joyce e analogamente da Pirandello, specie quello di essere un *raisonneur* cinico, instabile e scettico che intenzionalmente fa finta di essere un buffone per rivelare agli altri le proprie verità latenti e imbarazzanti. Le altre implicazioni del termine 'follia', intesa nella sua accezione italiana come patologia, interessano a questa ricerca solo nell'ambito pirandelliano in quanto una fase di dodici anni di follia temporanea per Enrico IV che rafforza un senso di alienazione già presistente nel personaggio. Attraverso gli stimoli delle quattro antinomie di Foucault sulla

[280] *The Concise Oxford Dictionary*, a cura di J.B. Sykes, 7° edizione, Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 380.
[281] In inglese il termine *folly* ha anche un significato architettonico che ho scartato perché non utile agli scopi di questa ricerca.

follia cercherò di stabilire che il pagliaccio in Pirandello e Joyce rappresenta una dialettica antinomica di varie tipologie di buffonate e di *folly*.

5.2. Buck ed Enrico IV negli studi chiave di Elio Gioanola e Robert Bell

Uno sguardo attento a due studi nella critica pirandelliana e joyciana rivela che entrambi costituiscono un punto di riferimento essenziale. Questi sono lo studio di Elio Gioanola, *Pirandello: la follia*, uscito nel 1983, e quello più recente di Robert Bell, *Jocoserious Joyce: The Fate of Folly in Ulysses*, che è del 1996. Il testo di Gioanola è considerato oggi come un classico nella critica pirandelliana perché è stato il primo ad affrontare in maniera approfondita il concetto della follia clinica sia in Pirandello scrittore sia nei suoi personaggi. L'analisi di Gioanola considera la follia come una struttura portante di tutta l'opera pirandelliana e ne dà una lettura prettamente psicanalitica, specie nei confronti dell'autore che considera antiteticamente un soggetto schizoide ma sano di mente, allo scopo di fornire delle connotazioni storiche sulla creazione formale delle sue opere.[282] La scrittura di Pirandello viene considerata come un meccanismo di difesa contro una potenzialità psicotica latente nella mente dello scrittore, come nel caso di quella paura di impazzire che trapela in tanti suoi personaggi.[283] Secondo Gioanola, la scrittura pirandelliana è non solo una mimesi ambigua dello scrittore come soggetto alienato, ma è anche l'unica vera difesa di Pirandello contro la follia.[284] Gioanola si appoggia al concetto del mito romantico-idealistico dell'artista creatore che arriva ad esprimere la funzione della scrittura come salvezza: i personaggi pirandelliani sarebbero dunque le vittime del *pathos* da cui si salva l'autore (il quale li accoglie nella scrittura come vittime). Gioanola parte dal mettere in rapporto quelle poetiche definibili come carnevalizzate e umoristiche, esaminando le loro caratteristiche strutturali. Infatti nel primo capitolo intitolato "Letteratura carnevalizzata, umoristica,

[282] Elio Gioanola, *Pirandello: la follia*, Genova, Il Melangolo, 1983, p. 13.
[283] Ibid., p. 117.
[284] Ibid., p. 133.

nevrotizzata" Gioanola analizza le teorie di Bachtin sul genere storico del carnevalesco letterario cercando delle affinità tra l'umorismo di Pirandello e le due grandi linee interpretative di Bachtin (quella della polifonia e della carnevalizzazione). Gianola afferma che nella genesi di una letteratura carnevalizzata o umoristica c'è sempre un 'Io' sconvolto da una profonda crisi d'identità. Gioanola riesce a trovare ben nove analogie tra il genere carnevalesco e l'umorismo pirandelliano.[285]

L'insistenza di Gioanola sulle teorie di Bachtin vuole dimostrare che la forma di molte opere non monologiche, almeno a partire dal polifonismo di Dostoevskij, risponde ad una condizione profonda di un Io-diviso che trova una soluzione alla sofferenza schizoide dello scrittore nella creatività della scrittura.[286] L'accostamento della poetica di Pirandello alla poetica teorica di Bachtin serve allo studioso per alludere all'universo nevrotico-psicotico dello scrittore e per identificare le sue proiezioni riflessive e le sue esigenze d'ordine espressivo. Gioanola spiega che nel linguaggio della psicanalisi tutto è traducibile in termini di rimozione e ritorno del rimosso, per cui il carnevale, come in generale la festa, è il luogo dello scatenamento delle pulsioni inconsce, ma all'interno di uno spazio temporale rigorosamente limitato, che permette di evitare ogni inquinamento della zona ufficiale del sacro e dei rapporti gerarchici.[287]

Nel secondo capitolo intitolato "Il fantastico e il doppio", Gioanola spiega e illustra come nel genere carnevalesco rientra senz'altro il tema del fantastico, e dà un esempio particolarmente eloquente tratto dallo scritto autobiografico di Pirandello, i *Dialoghi tra il Gran Me e il Piccolo Me*. Nel terzo capitolo Gioanola elabora il tema della crisi d'identità nel

[285] Si tratta dei seguenti elementi: i) il carattere composito e scomposto dei lori testi; ii) la vicinanza al popolare dialettale; iii) la loro funzione comune di smascheramento; iv) i loro contenuti filosofici e le propensioni raziocinanti; v) il loro senso del 'rovescio' e del 'contrario'; vi) la loro visione dall'alto e da lontano; vii) l'incoronazione e la scoronazione dei loro personaggi; viii) lo sdoppiamento e il doppio; ix) la fine dell'eroe unitario epico-tragico. Cfr. Gioanola, 1983, pp. 26-30.
[286] Ibid., p. 12.
[287] Ibid., p.16.

Fu Mattia Pascal e in *Uno, Nessuno e Centomila* e asserisce che è a partire dalla psicologia dello sdoppiamento e della divisione dell'Io dello scrittore che si deve guardare ai problemi d'identità nei personaggi pirandelliani. Gioanola ribadisce ancora l'ipotesi della divisione schizoide dell'Io di Pirandello, verificandone la presenza con un'analisi del comportamento di questi due personaggi.

L'argomento più importante di Gioanola sulla follia si ha nel quarto capitolo intitolato "L'universo della follia". Il critico specifica che il termine 'follia' e il suo trattamento, sia in termini romantici come 'saggezza' (come avviene in *Uno, Nessuno e Centomila*) sia come logica senza compromessi del ragionatore implacabile e moralista (come accade nel *Piacere dell'Onestà*), è una delle maschere usuali di esorcizzazione di Pirandello. Anche l'*Enrico IV* in questo senso, diventa il luogo dello sfruttamento strutturale della follia che in momenti drammatici rivela le sue implicazioni.[288] Gioanola dichiara che non c'è nessun pazzo autentico in tutta l'opera pirandelliana, e che non si può quindi parlare di una vera e propria fenomenologia dello psicotico; al contrario afferma che nessun personaggio è immune da qualche vena di 'follia' che si affretta a convertire in segno di elezione. Nel terzo capitolo di questa indagine ho già parlato del fenomeno in cui alcuni protagonisti di romanzi diventano scrittori della loro avventura, convertendo la loro incapacità di vivere in dedizione allo scrivere, secondo quella norma pirandelliana per cui "la vita, o si vive o si scrive". Però il punto a cui vuole arrivare Gioanola è diverso: il meccanismo psicologico dello scrittore crea personaggi che rappresentano la conversione della loro potenzialità psicotica in creatività. Questo argomento spiegherebbe perché le maschere, i comportamenti e i discorsi dei personaggi pirandelliani si traducono nella totale riduzione della vita a scrittura. Basti ricordare l'esempio celebre di Serafino Gubbio che conclude "Nessuno potrà negare ch'io non abbia ora raggiunto la mia perfezione[...] Una penna e un pezzo di carta: non mi resta più altro mezzo per comunicare con gli uomini" (TR2:729). Per Gioanola, l'esclusione dalla vita, la

[288] Ibid., p. 118.

rottura dei rapporti, e la riduzione ad oggetto sono tutte rappresentazioni della follia in senso lato: la scrittura è un modo per ritornare al mondo in maniera degna e nobile. Gioanola ribadisce più volte che i personaggi pirandelliani sono dei soggetti sani che però stanno al limite di rottura, e senza la possibilità di una catarsi. Se questi personaggi si comportano in modo strano non è perché hanno realizzato un compromesso con la follia, ma è perché se ne fanno latori, nei loro discorsi e nei loro comportamenti ascetici (cioè nell'operazione realizzata dal loro autore attraverso la scrittura). Secondo Gioanola, la follia intesa come pazzia clinica, non è tanto un tema da inseguire nei luoghi della stranezza e dell'eccentricità, nemmeno in quelli più deputati, come in quello dell'*Enrico IV*, ma è uno schema da costruire con gli elementi dell'opera che non sfugge al sistema di difese eretto da Pirandello contro la sua paura della follia vera.[289]

Nell'universo pirandelliano, Gioanola vede la 'follia' piuttosto come una possibilità che una condizione, ma questa possibilità è condizione di tutta l'opera: il personaggio pirandelliano viaggia sempre al limite della follia, che conosce per lampi e per attimi come l'abisso nel quale può precipitare. In questa interpretazione, la follia interessa assai meno come tema e più come struttura profonda della psicologia dell'autore: come tema riguarda qualche aspetto dell'opera, ma come struttura psichica è fondamento della sua organizzazione complessiva.[290]

Gioanola constata che i folli di Pirandello hanno gli occhi "a cannocchiale" e cita gli esempi di Romeo Daddi, protagonista della novella *Nel Gorgo*, il quale palesa la sua follia nel modo diverso di guardare le cose: "La pazzia gli s'è palesata così. Guardava tutti in un certo modo", "Fissava prima da lontano, obliquo; poi, a mano a mano, come attirato da certi segni che credeva di scoprire", "Si parava di fronte ora all'uno ora all'altro, posava le mani su le

[289] Ibid., pp. 118-9.
[290] Ibid., pp. 121-2.

spalle e mirava agli occhi, affitto affitto" (NA2a:567-8). Un altro esempio è quello di Silvia Roncella, la scrittrice protagonista di *Suo Marito*, che conosce benissimo la follia per "attimi" e per "lampi". Gioanola ha l'impressione che il suo sguardo, nei momenti in cui si sente più lontana dagli aspetti consueti delle cose, perfori tutto quello che vede: "Per paura d'essere di nuovo assaltata da quella realtà diversa, orribile, che viveva oltre la vista consueta, quasi fuori delle forme umane dell'umana ragione" (TR1:642). Per Gioanola, Pirandello accosta la follia alla lucidità specie quando considera il caso di Enrico IV[291]: "quella subitanea lucidità di presentazione lo poneva fuori, a un tratto, d'ogni intimità col suo stesso sentimento" (MN2:34).

Gioanola identifica due tipologie della follia del personaggio pirandelliano: quella del tipo "freddo", del capire e guardare in maniera raziocinante; e quello "caldo" dello scatenamento istintivo in cui sono in gioco l'istinto, l'inconscio e le passioni libidiche e violente.[292] Entrambe queste tipologie della follia contrastano con lo spazio socializzato, rispetto al quale si configurano o come fuga verso l'alto e il sublime, oppure verso il basso e il corporeo.[293] Queste tipologie sono caratterizzate dal non poter vivere, in nessun modo, né nelle forme, né dalla parte dell'autenticità: il personaggio, ontologicamente insicuro, è incapace quindi di indipendenza e di autonomia, e non può vivere né la relazione né la separazione.[294] Per Gioanola, essere nelle forme, per chi nella relazione non si sente realizzato e vivo, significa semplicemente sostenere una parte; è evidente da questa considerazione che il critico allude al ruolo del metateatro in Pirandello.

Nell'interpretazione di Gioanola la psicanalisi sposa l'analisi del metateatro pirandelliano: lo schizoide è sempre uno che recita, ma non nella forma dell'isterico che finge di non essere nei suoi atti per potersi realizzare attraverso di essi: la sua recitazione è

[291] Ibid., p. 127.
[292] Ibid., p. 134.
[293] Ibid., p. 138.
[294] Ibid., p. 144.

drammaticamente vera perché dietro alla maschera non c'è un'identità e al di fuori della parte che sostiene non ci sono riserve di indipendenza. In base alla realtà personale, il personaggio pirandelliano che vive l'esperienza della divisione tende a vedere in tutti gli altri degli attori, coinvolti nella stessa recita in cui egli stesso sostiene una parte (come attore, ma come abbiamo già visto, anche come spettatore).[295] Gioanola discute questo dramma del contrasto, tra l'Io falso delle parti e l'io vero, con vari esempi del dramma pirandelliano *Trovarsi*.

Gioanola adotta lo schema dello psicologo R.D. Laing nella sua indagine sulla 'follia' in Pirandello e arriva alla conclusione che l'opposizione dei sistemi dell'Io vero e dell'Io falso, considerata come la base dell'universo schizoide, fornisce strumenti interpretativi di indubbia efficacia per il caso Pirandello. Per Gioanola il vero dilemma del personaggio pirandelliano è quello di non poter essere veramente pazzo, nel senso che non può abbandonarsi ai suoi istinti più basici e sradicare la prigionia delle difese. L'autenticità viene a galla quando si rimuovono gli elementi inautentici dai rapporti e dai ruoli; però se le forme imprigionano la vita, il loro rifiuto non porta ad un recupero della vita, ma, al contrario, ad un inaridimento della stessa (la pena di non vivere). Per questo, in Pirandello, la saggezza e la follia non sono termini opposti, anzi tendono facilmente a scambiarsi i ruoli. Gioanola definisce l'*Enrico IV* non solo come tragedia della follia ma anche della saggezza; questo dramma non è solo un luogo di smascheramenti e di mascherate, e non sarebbe neanche da qualificare come una tragedia se non fosse per il tragico gesto finale. Gioanola trova conferma in ciò che scrive Bàrberi Squarotti sui *Sei Personaggi* dove, in linea con la poetica dell'umorismo, si realizza una "dichiarazione della morte della tragedia come genere"[296]. Questa è una dichiarazione, del resto, già fatta dallo stesso Pirandello, proprio nel saggio l'*Umorismo* a proposito dell'*Amleto* shakespeariano. Per Gioanola, Enrico va e viene tra pazzia e saggezza perché è inchiodato in quella posizione dalla originaria debolezza

[295] Ibid., p. 144.
[296] Cfr. Giorgio Bàrberi Squarotti, *Le sorti del tragico*, Ravenna, Longo, 1978.

ontologica del suo Io: la sua onnipotenza di imperatore è quella del bambino che gioca al dominio per rassicurarsi perché è conscio della sua impotenza di fronte al mondo degli adulti. In questo senso, la follia vera, quella che è sopravvenuta dopo aver battuto la testa cadendo da cavallo, non fa che portare a compimento un destino di esclusione da sempre predestinato nella sua costituzione esistenziale.[297] Gioanola sottolinea la facilità con cui il personaggio pirandelliano sa sdoppiarsi e vedersi: Enrico, prima della caduta, è un "concertatore famoso di quadri plastici, di danze, di recite di beneficienza", oltre che un abilissimo attore. Quand'era ancora "savio", rinfaccia a Belcredi, "già tutti mi chiamavano pazzo, tutti"; e dopo la caduta "è diventato, con la pazzia, un attore magnifico e terribile". (MN2:34) Infatti per Gioanola, Enrico non è diventato pazzo per aver battuto la testa (fatto clinicamente improbabile), ma ha battuto la testa per diventare pazzo e per poter incolpare gli altri della sua vita arida.[298] Questo punto è ribadito più volte in questo studio sulla mancanza della follia nella follia di Pirandello: non c'è in Enrico ribellione contro la falsità delle forme del vivere sociale ma, al contrario, l'adozione della forma nella sua purezza integrale. Infatti non è un caso che Pirandello, nel concepire questo eroe della follia, abbia creato la sua prima e unica opera teatrale in costume. Enrico ha reso trascendentale la maschera, fissandosi nella maschera stessa di Enrico IV; la storia è la vita cristallizzata per sempre in una fissità non più mutabile;[299] la follia di Enrico è come un castello di difese eretto dalle forme. Le ragioni fornite da Gioanola sembrano deporre a favore della non tragicità della tragedia di Enrico. Enrico è l'eterno personaggio pirandelliano bloccato da ogni scelta dialettica, e Gioanola vede proseguire questa lotta tra il falso Io, tipico della divisione schizoide, e il vero Io, fino alla totale assunzione del nesso follia-saggezza.[300]

A questo complesso quadro della follia, Gioanola include ancora un altro elemento interessante: dice che se è vero che la condizione fondamentale in Pirandello è quella della

[297] Gioanola, 1983, pp. 165-6.
[298] Ibid., p. 167.
[299] Ibid.
[300] Ibid., p. 168.

divisione schizoide, appaiono anche con estrema frequenza nell'opera alcuni elementi che fanno pensare alla presenza di connotazioni paranoidi, come per esempio nel tema della gelosia. Gioanola ripete spesso nel suo saggio che la sua indagine non è una diagnosi del Pirandello autore, ma che è invece l'analisi di una "necessaria articolazione di una struttura profonda che fa da matrice figurale a tutta l'opera".[301] Il più importante degli elementi paranoidi nell'opera pirandelliana è il tema della gelosia, che è presente fin dalle prime opere. Questo argomento è trattato da Gioanola nel quinto capitolo intitolato "La pena di vivere così: la sessualità impossibile"; lo studioso cerca di interpretare la rappresentazione della gelosia nell'*Enrico IV* attraverso le idee di Freud sul rapporto tra paranoia (la schizofrenia paranoide) e pulsioni omosessuali inconsce.[302] Nell'interpretazione freudiana di Gioanola, il folle-saggio Enrico uccide Belcredi per una sorta di gelosia omosessuale verso di lui, specie quando vede sormontare nell'amico-nemico quei mostri che aveva esorcizzato proprio attraverso le difese della sua serissima mascherata. Belcredi, l'amico di un tempo, nella sua visita alla villa fa risvegliare in Enrico l'attrazione omosessuale contro la quale egli è andato erigendo in tanti anni le sue difese. Secondo Gioanola, Enrico non appartiene alla classe dei nevrotici ma a quella dei potenziali psicotici. In questa prospettiva, Gioanola non vede in Belcredi un rivale bensì un doppione di Enrico, il suo gemello cattivo che ha proiettato fuori da sé e che ritorna sia nelle ossessioni oniriche sia nella realtà a devastare il castello delle difese, inquinando per sempre "il piacere della storia". La donna è qui rappresentata come un oggetto irraggiungibile e la sua presenza copre gli inconsci attaccamenti omosessuali di Enrico: se la tragedia di Enrico è una tragedia della gelosia, lo è soltanto nel senso di quella gelosia conscia per Matilde che copre, tramite l'oggetto dell'altro sesso, il vero oggetto rimosso (le attrazioni omosessuali inconscie che gli riporta in superficie Belcredi). Dunque, secondo Gioanola, Enrico uccide quando il sentimento omosessuale represso, nella persona di Belcredi, riappare ghignante a risvegliare il "cupo tonfo del sangue" respinto nel limbo onirico da vent'anni di

[301] Ibid., p. 149.
[302] Ibid., p. 150.

ascetismo. Enrico, non per nulla teme di impazzire proprio adesso, nel momento in cui un evento straordinario rompe le difese logiche dentro le quali è vissuto finora: la sua follia era una difesa contro la follia delle irruzioni inconscie. Gioanola conclude che non è un caso che arrivi al gesto folle dell'omicidio dopo che si è avvicinato a Frida abbracciandola: nel momento in cui abbandona le difese ascetiche accostandosi alla ragazza, anche se solo per provocazione, egli sfida le potenze nascoste dell'inconscio nella persona di colei attraverso la quale esse hanno rivelato la possibilità di ritornare. Quel lampo di gelosia fa scattare il gesto provocatorio di Belcredi e la reazione omicida di Enrico che apre e chiude in un attimo le porte ai mostri celati nel profondo dell'anima.[303] In termini psicanalitici, la bestia è equivalente alla violenza e al sesso, e il gesto omicida-suicida, quando scatta, è assieme, come esemplarmente dimostra la conclusione tragica dell'Enrico IV, insurrezione del bestiale e modo estremo per esorcizzarlo.[304] Gioanola afferma che la causa di tale sviluppo nella commedia è dovuto alla fortissima sessuofobia pirandelliana in cui intervengono le difese paranoidi contro le connotazioni omosessuali della bestia.[305]

Dall'altro canto lo studio di Bell parte dalla premessa che la *folly* in *Ulysses* diventa un principio e una tecnica narrativa con cui Joyce, non solo contesta le convenzioni e le autorità prestabilite, ma addirittura organizza il romanzo. Secondo Bell, *Ulysses* viene "carried away by a wave of folly" (U16:1387-88) e diventa progressivamente "increasingly Buck-like"; infatti, proprio come fa il personaggio Buck Mulligan, "the novel becomes more and more its own subject, quoting itself, spoofing itself".[306] Nel primo capitolo del suo studio, intitolato "Types of Folly", Bell delinea le quattro tipologie differenti della *folly*: quella di Buck, di Stephen, di Bloom e di Molly che Bell interpreta come un gioco polifonico di voci. Per delineare la base della *folly* di Joyce, Bell prende in esame i rapporti conflittuali

[303] Ibid., p. 172.
[304] Ibid., p. 175.
[305] Ibid., p. 188.
[306] Robert Bell, *Jocoserious Joyce: The Fate of Folly in Ulysses*, Gainesville, University of Florida Press, 1996, p. 126.

tra l'apoteosi e la degradazione, tra il sublime e il ridicolo, dove si enfatizzano le contraddizioni continue tra, da un lato, considerazioni scettiche sui concetti dell'eroico, del romantico e del trascendentale, dall'altro il rispetto straordinario per l'ordinario e il ridicolo. Benchè Robert Bell sottolinei molto chiaramente che "Highlighting the role of Buck Mulligan as one of the four points of folly should not be understood to reinforce the mistaken perception that the book's satiric voices prodominate"[307], lui asserisce che Buck Mulligan è il clown *par excellence*, il pagliaccio brillante e tipico della tradizione shakespeariana che diventa spesso una fonte di verità amare per gli altri personaggi e un amante della *folly*. Buck infatti fornisce una critica satirica sulla condizione esistenziale e artistica di Stephen, e secondo Bell, è la voce di Buck – non quella di Stephen – che riesce a mimetizzarsi tra le voci narranti della seconda metà dei capitoli di *Ulysses*. Bell infatti minimizza il ruolo di Stephen come protagonista privilegiato di *Ulysses* perché, come personaggio, fatica a riconciliarsi con l'ideologia 'seriocomica' del romanzo. Stephen è contraddistinto da una tipologia di *folly* astrusa e rigida, ed è incapace di cogliere i vantaggi artistici nel fare il buffone di turno. Diventa così un oggetto di scherno che scarta le possibilità offertegli da Buck, specie quando sceglie Bloom come sua guida. Bell identifica in Bloom un altro tipo di *folly*: quello del buffone caratterizzato dalla prospettiva 'comica' (e non 'satirica' come quella di Buck) e dell'eroismo descritto dal termine "jocoserious". Bloom è dotato di una straordinaria capacità di ripresa, di tolleranza, di un senso di corporeità, di magnanimità e di piccole follie nelle sue costruzioni mentali del quotidiano. Bell dimostra come questo personaggio diventi centrale in *Ulysses* tramite il passaggio dal ruolo di semplice folle a quello più 'sacro' e solenne di pagliaccio[308], che in questa indagine oserei classificare come 'anateologico', specie quando si considera che Bell accenna addirittura ad una "Foolosopher's Theology", in cui il peccatore è capace di risollervarsi da ogni caduta perché nessun peccato è irrimediabile. Questa è la

[307] Ibid., p. 64.

[308] Bell scrive: "I construe Bloom as another kind of fool and the jocoserious hero. Generaly Bloom articulates the comic (as opposed to Buck's satiric) perspective, especially in his resilience, tolerance, corporeality, petty follies, and splendid magnanimity. [...] Bloom becomes the novel's centre of value, progressing from a simple fool to a holy one." Ibid., p. 8.

regola della *folly* che prevale in *Ulysses* (che per Bell deriva dall'*Elogio della Follia* di Erasmo). Infatti se un'asserzione è classificata come 'vera' in *Ulysses* si arriva in seguito a percepire la sua contraddizione. Bell segnala che questa coincidenza degli opposti è ripresa dal pensiero di Giordano Bruno e che diventa una regola centrale della *folly* joyciana. Molly invece viene percepita come un'eroina 'comica', una figura che presenta tratti del ridicolo, però in modo sublime[309]; Bell arriva a considerare il suo soliloquio finale come una chiusura degna del 'corpo' del testo. Diventa infatti il personaggio cruciale del progetto comico di Joyce perché il suo corpo è l'ultimo caposaldo dell'essere che si dissolve nel romanzo, e anche perché le sue contraddizioni divertenti rappresentano l'ultimo traguardo del tema della *folly* nel romanzo.

Bell postula che Mulligan, il pagliaccio brillante e colto, l'amante delle pagliacciate interminabili, è in effetti un personaggio molto più importante e complicato di quanto lo abbiano considerato Joyce stesso e la critica. Per esempio, dichiara che non è ancora affatto chiara alla critica la valutazione di Joyce sulla dialettica conflittuale tra le pagliacciate di Buck e la gravosità estetica e morale di Stephen. Inoltre, Bell presenta Buck come indifferente alla storia e libero da ogni responsabilità storica o morale (è l'incarnazione perfetta del giocherellone che perpetra il suo senso di *play*) mentre Stephen è ossessionato dal passato e appesantito dal suo destino. Bell vede in Buck anche un commentatore, privilegiato e convincente, dell'azione narrativa che rappresenta una simbiosi tra *meaning* e la sua mancanza, mettendo in cattiva luce le astrazioni idealistiche di Stephen. Buck rappresenta la molteplicità di posizioni che Stephen rifiuta di contemplare; infatti Stephen ne scarta l'amicizia quando lascia la *National Library* in *Scylla and Charybdis* per scegliere Bloom come sua nuova guida. Nonostante che Stephen scarti colui che avrebbe potuto essere il suo

[309] Bell scrive: "Like Erasmus's [sic] Stultitia, Molly is sublimely ridiculous, grandly trivial, and greater than the sum of her parts. Certainly Joyce's human comedy has no more passionate and eloquent advocate than Molly Bloom, especially in her conception of soul and body, sacred and profane. Out of her wonderfully amusing confusion emerges a virtual credo, worthy of Folly herself: "that word met something with hoses in it and he came out with some jawbreakers about the incarnation he never can explain a thing simply the way a body can understand (18:565-67)", ibid., p. 54.

profeta di follia e salvatore,[310] Bell è dell'idea che ci sia lo stesso una certa influenza in *Scylla and Charybdis* quando l'entrata di Buck viene segnalata a metà capitolo con le parole *Entr'acte*; è un'apparizione che prima spaventa ma poi ispira Stephen, le teorie e lo spirito del quale diventano da quel punto in poi più giocosi. Quando appare Buck, il linguaggio diventa più erratico, come se ci fosse un campo gravitazionale della sua *folly*. Dunque la narrazione, che è inizialmente divisa tra il monologo interiore di Stephen e la realtà esterna, si complica ulteriormente con una dialettica conflittuale tra la coscienza di Stephen e la presenza di Buck. Siccome Stephen è occupato nella lezione che impartisce, Bell pensa che non possa essere veramente lui l'origine del modo di pensare in termini musicali, del creare un dialogo sotto forma di opera teatrale e dell'immaginare la commedia scritta da Buck ("play for the mummers", U9:1167).[311]

Secondo Bell, il personaggio di Buck ha molte affinità con l'ironia, la satira, la giocosità di *Ulysses*; e nei capitoli del romanzo, lo spirito della follia appare in maniera più assertiva e il romanzo stesso comincia ad assomigliare di più al carattere di Buck. Bell afferma che Buck diventa una figura indispensabile il cui ruolo di musa si mimetizza insieme alla voce di Joyce all'apertura del primo capitolo anticipando molti dei temi del romanzo. Buck è bravo a fare il pagliaccio e si compiace di esserlo; prende le sue pagliacciate con molta serietà – è meticoloso e solenne nel celebrare la farsa del rito della messa sulla torre, ed è bravissimo a burlarsi degli altri tramite le imitazioni. Ovviamente l'analisi del personaggio di Buck propone varie letture che sfuggono all'interpretazione singola e univoca: Mulligan può rispecchiare l'autore; può anche servire da preludio per enfatizzare il significato di *folly* per tutto il resto del romanzo; può persino svolgere il ruolo di commentatore privilegiato nel testo. Secondo Bell, un risultato importante dell'analisi di Buck è di visualizzare la connessione tra il pagliaccio e l'autore. Per esempio, Buck sembra influenzare il narratore di

[310] Ibid., p. 39.
[311] Ibid., p. 123.

Scylla and Charybdis quando risponde all'entrata in scena di Buck in termini musicali, con una topografia strana e una scena rappresentata in dialogo.[312] A Bell preme sottolineare, tramite contatti tematici e identificazioni biografiche, quanto Buck rispecchi Joyce nel suo ruolo di "comic devil" con "devilish talent for clowning". Si accenna anche al ruolo antitetico di "strong weakness" di Buck, il quale si forma degli ossimori negli atteggiamenti e nelle formulazioni mentali, proprio come faceva Joyce. Bisogna anche osservare il principio 'seriocomico' ("jocoserious"), introdotto dal personaggio di Buck che diventa più intenso nei restanti capitoli del romanzo (Bell collega questo concetto a quello che Bachtin chiama poliglossia, la molteplicità delle voci nel testo). Inoltre, Bell allude anche ad un atteggiamento comune tra Buck e Joyce nella loro mimica che è distinta da una mancanza di attaccamento o fissità a ciò che rappresentano. Come Buck, Joyce è anche "protean, performative, and antic, donning masks and playing parts, not for systematic exposition but for the elaboration of folly".[313] Bell insiste che questo personaggio di Joyce va oltre il ruolo di pagliaccio: l'autore vi investe una porzione sostanziale di se stesso e infine vi si immedesima nel ruolo di buffone, un *foolosopher king*, che si rivela un clown irlandese e un buffone che beffeggia l'universo intero.[314] Per Bell, Mulligan è dunque un alter-Joyce come "the first of the novel's many sham authors, endowed with the power to disrupt and control the discourse"[315] Mulligan sembra avere uno scambio di battute privilegiato e privato con l'autore già nel primo capitolo nell'invocazione iniziale di *Telemachus*, e nel criticare Stephen e la sua rigidità estetica e filosofica (Bell cita il "long slow whistle", U1:24; "two strong shrill whistles", U1:26). Anche la voce che enuncia il nome "Chrysostomos" (U1:26) suggerisce a

[312] Nonostante Bell usi l'espressione "Buck's influence clearly affects the narrator of *Scylla and Charybdis*" (ibid., p. 22), sono del parere che in questo caso è il narratore ad assumere la voce di Buck Mulligan, come fa appunto con altri personaggi in tutto il testo, come per esempio in quasi tutto il capitolo di *Nausicaa*.
[313] Ibid., p. 146.
[314] Ibid., p. 24.
[315] Ibid., p. 120.

Bell una rottura nella voce del primo narratore con l'entrata in scena di una seconda voce di qualche "clowning performer".[316]

Un'interpretazione particolare di Bell è molto preziosa ai fini di questa ricerca: "Buck has no identity, only a series of masks", […] "He fulfils the classic role of the clown, to threaten our assumption that identity is anything substantial or reliable."[317] Bell vede in Mulligan il grande attore della mimesi che ascolta e imita tante voci del passato e del presente di Dublino, e produce una cacofonia piena di ironia ed equivoci. Mulligan dà al romanzo quello che Bakhtin suggerì nel caso di Rabelais, un senso di "gay relativity of prevailing truths and authorities [...] a characteristic logic, the peculiar logic of the 'inside out', of the turnabout, of a continuing shift from top to bottom, from front to rear, of numerous parodies and travesties, humiliations, profanations, comic crownings and uncrownings."[318]

Bell ammette che, nonostante la sua giocondità, Buck non è da considerarsi un personaggio positivo che aiuta Stephen a maturare e capire le sue carenze artistiche, morali ed esistenziali. Buck è anche dissacrante, specie se si considerano le connotazioni soprannaturali della parodia della messa del primo capitolo di *Ulysses*.[319] Fingendo di dire la messa mentre si fa la barba, Buck non propone nulla di positivo a Stephen perché non crede a nulla in maniera coerente – il suo unico scopo è di burlarsi e di divertirsi alle spalle degli altri. Siccome non possiede nessuna identità, ma solo una serie di maschere, è inconsistente nelle sue affermazioni e ambiguo nella sua rappresentazione di tante voci diverse. Per descriverlo, Bell sottolinea l'ossimoro emblematico preso da *Ulysses*, "honeying malice" (U9:1087), perché dà luce ad osservazioni che sono piene di mezze verità e di realtà effimere. Buck, il

[316] Nonostante questa asserzione di Bell, bisogna dire che il testo di *Telemachus* suggerisce che è Stephen a pensare "Chrysostomos" di Buck Mulligan, il quale ha denti d'oro.
[317] Ibid., pp. 18-19.
[318] Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, tradotto da Hélène Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 11.
[319] Si può individuare una messa nera verso la fine di Circe, dove è condotta da Father Malachi O'Flynn (Malachi è il nome di Mulligan, Flynn è il nome del prete in *The Sisters*): "FATHER MALACHI O'FLYNN / Introibo ad altare diaboli" (U15:4698-99).

pagliaccio che riduce tutti gli aspetti seri della vita a livelli molto meno dignitosi, adempie il ruolo classico del clown che sgretola la nostra nozione di identità come qualcosa di sostanziale. È impossibile dare un giudizio di valore a questo personaggio perché è al di sopra di ogni moralità. Dunque Buck è un elemento centrale della vocazione comica in Joyce, però, non nel senso di affermare positivamente la vita degli altri personaggi. Buck riesce principalmente a sciogliere e destabilizzare non solo i concetti del soggetto, ma anche la stessa critica destabilizzante che lui stesso enuncia. È un personaggio volatile che riesce ad eludere ogni cristallizzazione in una forma singola di pagliaccio. L'elemento della confusione in Buck è tipico del clown che si delizia nei meandri delle ambiguità linguistiche e esistenziali. Quello che dice Buck non è classificabile come vero o falso, oppure come serio o ridicolo. Il clown, che viene spesso riverito e temuto perché decostruisce la solidità del cosmo e del costume, è sempre composto di due entità: è simbolo dell'eros e del tanatos. Per Bell, Buck ha un rapporto intimo sia con la vita sia con la morte e questo lo trasforma in un simbolo di poteri negativi e positivi che suscitano emozioni confuse negli altri. Tramite Buck, *Ulysses* diventa un romanzo che mette a confronto tutte le strutture del sapere, incluse le proprie, che sono presentate all'inizio del romanzo; la confrontazione però non suggerisce nessun sistema di valori coerenti, e neanche un tipo di cinismo o nihilismo costante.

5.3. Foucault e la rappresentazione delle antinomie del pagliaccio

La distinzione tra la *folly* razionale del clown e la pazzia clinicamente certificabile richiama inevitabilmente l'attenzione alla *Storia della follia nell'età classica* di Michel Foucault. Foucault cercò di evidenziare come la classificazione della pazzia come condizione patologica è un tratto peculiare della nostra civiltà contemporanea. Una parte centrale del suo argomento riguarda la società e i suoi soggetti che nel passato recente hanno cospirato a creare una classificazione discriminante della pazzia. Lo scopo di tale azione era quella di segregare e mettere a tacere tutti i soggetti malati che svelavano le dimensioni scomode della

vita nella società. Foucault sicuramente alludeva alla panoramica imbarazzante della coscienza dell'Io che le menti dei soggetti certificati come pazzi non filtravano attraverso l'ipocrisia e i compromessi dei loro rapporti sociali. La società ha dunque scelto di proiettare su degli 'altri' tutte le sue realtà che sono imbarazzanti e che non conveniva fare uscire all'aperto.[320] Foucault riteneva che nella storia, ad un certo punto, la società ha individuato dei capri espiatori molto vulnerabili per circoscriverli nell'ambito della non-ragione e susseguentemente li ha confinati nei manicomi nel tentativo di ridurre il proprio caos che era incapace di affrontare. Foucault ha anche sottolineato l'importanza per la società di andare a ritroso nel tempo, molto prima della reclusione dei lunatici nei manicomi, per arrivare fino a quel fatidico 'grado zero' della storia in cui la società rimuove la ragione dal concetto di pazzia.[321] Il 'grado zero' contrasta con il divorzio contemporaneo tra la ragione e la pazzia, relegando quest'ultima nell'ambito della non-ragione e nel confinamento dei soggetti 'malati', che per Foucault sono più imbarazzanti che lunatici agli occhi della società.

Il titolo dell'ultimo capitolo della *Storia della follia* di Foucault – appunto "Il cerchio antropologico" – fa riferimento ad una linea evolutiva della follia, in seno alla società occidentale, che iniziava dall'opera settecentesca *Neveu de Rameau* di Diderot e finiva nel Novecento con Artaud. A parte Diderot e Artaud, Foucault passa in rassegna anche le opere di Hölderlin, Rousseau, Nietzsche e Raymond Roussel, e individua una 'moda letteraria' moderna in cui appariva un tipo di follia nel dominio del linguaggio letterario e filosofico che poteva esprimere contenuti epistemologici aventi "un rapporto essenziale con la verità."[322] Foucault spiega come il folle non è più l'insensato nello spazio diviso della non-ragione classica (con l'aggettivo 'classico' Foucault intende il periodo che segue il Rinascimento e

[320] Michel Foucault, *Madness and Civilisation: a History of Insanity in the Age of Reason*, tradotto da Richard Howard, Cambridge, Routledge, 1961, p. 14.
[321] Michel Foucault, *Preface, Folie et Deraison, Histoire de la Folie à l'Âge Classique,* Plon, Paris, 1961, p. i; traduzione italiana in *Archivio Foucault : interventi, colloqui, interviste, Vol1: follia, scrittura, discorso*, a cura di J. Revel; traduzione italiana di G. Costa, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 49. Questa prefazione nella sua integrità appare solo nell'edizione originale. Dal 1972 scompare dalle tre successive riedizioni.
[322] Michel Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, traduzione italiana di Franco Ferrucci, 8° ediz., Milano, BUR, 2006, p. 443.

che a sua volta viene seguito dall'età moderna) ma l'alienato nella forma moderna della malattia. Enrico sembra precorrere la teoria di Foucault perché crea un rapporto intimo tra la pazzia simulata e la ragione: "Sono guarito, signori: perché so perfettamente di fare il pazzo, qua, e lo faccio, quieto. Il guaio è per voi che la vivete agitatamente, senza saperla e senza volerla, la vostra follia" (MN2:863). Dunque Enrico e Mulligan potrebbero rappresentare un tentativo di recupero di quel 'grado zero' nella storia della pazzia a cui accenna Foucault, perché riescono entrambi a creare un rapporto armonioso tra la razionalità, sprezzante e relativistica, e il comportamento del pagliaccio. Anche Romano Luperini ha scritto che il dramma *Enrico IV* è da considerare "un'allegoria di una disperata difesa della ragione costretta a mascherarsi da follia per smascherare in tal modo la vera follia"[323], senza però svincolarsi dal concetto di follia come malattia. Comunque, l'argomento si può estendere anche alla *folly* di Mulligan in *Ulysses* che cerca in tanti modi di rendere conscio Stephen della sua rigidità e serietà, e delle sue fissazioni (la paternità, il destino, il passato, la politica e la religione); è un tipo di *folly* che tenta persino di fargli dubitare dell'integrità morale di Bloom ("Greeker than the Greeks"; U9:614-5).

Il folle moderno di Foucault è un latore di una verità e simultaneamente del contrario di essa, è cioè un soggetto afflitto dall'obiettività tragica della realtà e delle collettività, ma resta tragicamente chiuso nella monade della sua soggettività. I problemi sollevati dalla linea evolutiva moderna tracciata da Foucault, specialmente nel rapporto del folle moderno sia con la verità oggettiva sia con quella soggettiva, si concretizzano nella formulazione di quattro antinomie (o proposizioni contraddittorie). Le antinomie che mettono in risalto il rapporto tra il folle (caratterizzato dall'elemento soggettivo della sua follia) e l'Uomo (da considerare come elemento oggettivo e collettivo dell'esistenza)[324] sono le seguenti:

[323] Romano Luperini, *Pirandello*, Bari, Laterza, 2005, p. 123.
[324] Foucault, 2006, p. 445.

1) Il folle rivela a tutti la verità elementare dell'Uomo (i suoi desideri selvaggi e primitivi, le determinazioni più impellenti del suo corpo). Questa follia è una specie d'infanzia cronologica e sociale, psicologica ed organica. Tuttavia il folle rivela anche la verità 'terminale' e teleologica dell'Uomo. Mostra fino a dove possono spingerlo le passioni e la vita ordinata di una società che non conosce né ammette la follia.

2) La follia infonde nell'Uomo una specie di taglio intemporale (essa infatti non seziona il tempo, ma lo spazio). Questo taglio mostra l'interruzione della libertà umana. In essa trionfa il determinismo del corpo (l'elemento organico, cioè la verità percepita scientificamente). Tuttavia la follia si distingue anche come malattia mentale, senza residui organici e che crea un mondo interiore di cattivi istinti, di perversità, di sofferenze e di violenza. Domina nel cuore del folle il 'cattivo genio' dell'Uomo e il suo egoismo.

3) Il folle non è responsabile dei suoi gesti. La sua innocenza morale è garantita dal suo determinismo oggettivo composto di passioni e desideri irrefrenabili; la sua responsabilità appartiene invece al giudizio medico che lo qualifica. Tuttavia la follia di un atto si giudica proprio dal fatto che nessuna ragione può mai giustificarla o spiegarla, rendendo così impossibile la verifica medica (il folle agisce senza riflettere, senza interesse e senza motivo; è vittima del determinismo della sola follia che non è mai giustificabile né circoscrivibile).

4) Così come la malattia non è la perdita completa della salute, la follia non è una perdita assoluta della ragione. Nella non-ragione della follia esiste la ragione del ritorno a partire dal suo stesso concetto di verità e dal fondo stesso della sua follia. Tuttavia quella verità del folle sulla condizione umana scoperta dalla sua follia è inaccettabile agli altri, perché è l'immediata contraddizione della verità sociale e morale dell'Uomo; è una contraddizione della ragione che esiste ancora per gli altri. Il momento iniziale di ogni cura sarà dunque la repressione equivoca di questa inammissibile verità.[325]

[325] Foucault, 2006, p. 447.

Pirandello e Joyce nascono a fine Ottocento, un periodo in cui secondo Foucault queste antinomie vengono instancabilmente riprese nella riflessione sulla follia. Nella *Histoire* Foucault non attua un'esplorazione dettagliata di queste antinomie e infatti si propone di approfondirlo in un'altra sede, e commenta che "una simile analisi mostrerebbe senza difficoltà che questo sistema di contraddizioni si riferisce a una coerenza nascosta".[326] Tramite l'applicabilità o meno delle suddette antinomie di Foucault alla dialettica di contraddizioni presente nei personaggi di Joyce e Pirandello, bisogna identificare proprio una 'coerenza nascosta' nel loro modo di concepire il senso di *folly*. Come aveva spiegato Foucault riferendosi ad altre mode letterarie, l'uso razionale della follia permette di mettere a nudo tutto un sistema di ipocrisia come anche di rivelare tante verità imbarazzanti agli altri: a parte quelle sulla religione e sull'Irlanda, Mulligan aiuta anche a rivelare aspetti negativi del personaggio di Stephen Dedalus, il cui monologo interiore non avrebbe messo in luce allo stesso modo; Enrico analogamente rivela ai suoi visitatori la loro falsità e l'ipocrisia delle maschere nei comportamenti sociali. Il discorso della soggettività di Mulligan e di Enrico traccia dunque la figura del cerchio antropologico, proprio come la follia nella letteratura di alcuni autori moderni rivela, attraverso i suoi deliri, qualcosa di essenziale riguardo alla verità. L'immagine del cerchio antropologico, che secondo Foucault esprimeva l'essenza del problema della follia nella prospettiva della modernità, conferisce la prospettiva giusta per analizzare le opere messe in esame in questo capitolo.

I personaggi di Buck Mulligan e Enrico IV sembrano aver preceduto la visione destabilizzante di Foucault: sono personaggi che non soffrono di una condizione clinica ma, attraverso delle escursioni ironiche di *folly*, simulano i segni esteriori della pazzia, si comportano da pagliacci e creano molta confusione quando denunciano le forme esistenti del costume e del comportamento sociale. Prima di passare ad analizzare il modo in cui questi pagliacci incarnano le quattro antinomie di Foucault, vale la pena commentare la natura

[326] Ibid., p. 448.

profondamente contradditoria di questi personaggi. Innanzitutto bisogna rilevare che la loro descrizione fisica è molto diversa: nel caso di Buck il narratore cerca di evidenziare maggiormente i tratti comici invece che quelli tragici, come succede nel caso di Enrico. Buck, per esempio, è descritto in termini che cercano di ritrarre aspetti di giovinezza, di mobilità e di leggerezza: "A yellow dressinggown" (U1:3), "light untonsured hair" (U1:15), "moved briskly to and fro" (U1:314), "his grey searching eyes" (U1:86), "gay voice" (U1:40), "showing his white teeth and blinking his eyes pleasantly" (U1:378-9), "the plump face" (U1:125), "equine in its length" (U1:15), "shaking gurgling face" (U1:14), "smokeblue mobile eyes" (U1:126), "His plump body plunged" (U1:729), "The plump shadowed face and sullen oval jowl" (U1:32), "his eyes [...] blinking with mad gaiety", (U1:580-1). Il tuffo in mare di Mulligan dona un'ulteriore senso di volatilità con le sembianze aviarie che sembra assumere agli occhi del narratore: "He capered", "fluttering", "winglike hands", "leaping", "quivering in the fresh wind", "birdsweet cries" (U1:600-2). Invece Enrico, nel testo teatrale è delineato da una lunga didascalia caratterizzata da ben tre superlativi che evidenziano il lato grottesco, statico e tragico del suo carattere: "*È presso alla cinquantina, pallidissimo, e già grigio sul dietro del capo; invece sulle tempie e sulla fronte, appare biondo, per via di una tintura quasi puerile, evidentissima; e sui pomelli, in mezzo al tragico pallore, ha un trucco rosso da bambola, anch'esso evidentissimo*" (MN2:813). Inoltre, descrivendo i suoi tratti facciali, Pirandello specifica che il pagliaccio indossa una maschera grave siccome "*ha negli occhi una fissità spasimosa, che fa spavento*" (MN2:813). Bisogna anche notare che l'abbigliamento solenne tipico della corte di Goslar è coperto da una veste di penitente: "*Veste sopra l'abito regale un sajo da penitente, come a Canossa*" (MN2:813). Queste due descrizioni preliminari sono indicative dell'impronta particolare di *folly* che ciascun autore vuole assegnare al suo pagliaccio. Nonostante le analogie di *folly* che saranno spiegate più avanti, bisogna indicare che la *folly* di Enrico, come la sua iniziale presentazione, è nettamente tragica, non solo perché il personaggio con i suoi atti di *folly* si imbarca su delle posizioni esistenziali del non ritorno, ma perché la tragedia è la meta a cui deve arrivare

l'umorismo di un personaggio fuori dal tempo. Infatti, nel frontespizio del dramma, che riprende un titolo classicheggiante, succinto e insolito come *Enrico IV*, Pirandello vi inserisce per la prima volta la didascalia "tragedia in tre atti" (verrà adottata anche per *La Vita che Ti Diedi* e *Diana e la Tuda*). Nonostante la presenza dell'ironia, della beffa e dell'amaro riso pirandelliano, nell'*Enrico IV* non c'è l'elemento comico (o quel senso di *play*) come fine a se stesso, così come è ostentato dal senso giocherelloso della *folly* in Mulligan. La *folly* di Enrico è diversa da quella di Mulligan perché il rito comico e parodistico, come Pirandello mostra sul palcoscenico, porta alle conseguenze del vivere in uno spazio senza tempo, o in un tempo fittizio, che lungi dall'essere un rifugio temporaneo da cui trarre sollazzo nel prendere in giro gli altri, è irreversibilmente tragico. Mulligan non può essere un personaggio drammatico perché la sua natura instabile e incoerente da clown non gli permette di prendere nulla sul serio; abitando realmente nella Dublino del 1904 non vive come Enrico in uno spazio senza tempo di una villa adibita a casa imperiale di Goslar. Ho già citato l'idea espressa da Luperini sulla follia di Enrico considerata come una serie di difese erette dal suo mondo di maschere che lo esclude dal flusso vitale della storia, delle ideologie e della società contemporanea – una condizione aliena a Mulligan – così come dal costume, dai sentimenti e dalle ipocrisie del primo Novecento.[327] Nel caso di Enrico, la mascherata storica che lui stesso crea gli offre "il piacere della storia" (MN2:851), la stabilità e la prevedibilità perché la vita viena catturata e prevista in forme che sono irriversibili e immutabili. La forma che racchiude l'imperatore Enrico IV non è imprevedibile, dinamica o volubile, e non è atta all'improvvisazione come quella del clown joyciano che parodizza la liturgia cattolica, l'Inghilterra, l'Irlanda e la letteratura del *Revival* per poi condiscendervi in un'altra parte del testo. Enrico infatti spiega ai suoi consiglieri che "Per quanto tristi i miei casi, e orrendi i fatti, aspre le lotte, dolorose le vicende: già storia, non cangiano più, non possono più cangiare, capite? [...] Il piacere, il piacere della storia, insomma, che è così grande!" (MN2:851). Pirandello sceglie di concludere la parentesi della *folly* di Enrico con una fine

[327] Luperini, 2005, p. 122.

tragica, l'uccisione di Belcredi, che provoca la reclusione indefinita del *foolosopher king* pirandelliano.

Joyce e Pirandello evidenziano i rapporti essenziali ma contradittori tra la *folly* del pagliaccio e la pretesa della società di una realtà e uno spazio oggettivi tramite vari effetti linguistici differenti. Sia Buck sia Enrico sono dei pagliacci che possiedono umori e linguaggi contrastanti che variano dall'ironia, alla parodia e a vere effusioni sentimentali. Per esempio, nel capitolo *Telemachus* di *Ulysses* il narratore indica esplicitamente che l'umore mutevole di Buck è espresso fisionomicamente tramite un linguaggio corporeo che lascia Stephen Dedalus perplesso ("Then, suddenly overclouding all his features, he growled in a hoarsened rasping voice", U1:380-1). Buck critica spesso la rigidità di Stephen (che nel capitolo è caratterizzato dai termini "displeased and sleepy", U1:13; "coldly", U1:14; "wearily", U1:36; "bitterness", U1:145; "gloomily", U1:90) ma poi in tipiche svolte di umore esprime un linguaggio corporeo molto più amichevole ("Buck Mulligan suddenly linked his arm in Stephen's and walked with him round the tower", U1:7-8). Anche Enrico IV è un personaggio imprevedibile e in continua mutazione che lascia esterrefatti gli invitati alla villa. Nelle didascalie del testo teatrale, Pirandello indica chiaramente come deve muoversi l'attore protagonista per rendere espliciti gli scatti subitanei e imprevisti del cambio d'umore necessari in ciascuna scena: "*Pausa tenuta, densa di commozione. Poi sorridendo mestissimamente*" (MN2:816); "*Tutt'a un tratto infuriandosi e afferrandosi il sajo addosso*" (MN2:818); "*si volta improvvisamente a Belcredi e gli grida in faccia, come se avesse detto di no*" (MN2:820); "*S'arresta, convulso, dallo scatto iroso, e fa sforzi per contenersi, con un gemito d'esasperazione nella gola; poi si volge di nuovo con dolce e dolente umiltà alla Marchesa*" (MN2:821); "*Poi subito, come se, a ripensarci, non se ne possa dar pace, e non sappia crederci*" (MN2:843); "*s'interrompe con uno scatto di sdegno*" (MN2:858).

Lo scambio di umori nettamente opposti è evidente anche nel tono della voce con cui si esprimono questi personaggi. Buck da un lato riveste la voce di una solennità parodistica e critica (si esprime nei seguenti modi: "in a preacher's tone", U1:20; "he said sternly", U1:19; "said with coarse vigour", U1:495), ma ad un tratto scioglie questa severità in toni più amichevoli verso Stephen ("he cried briskly", U1:28; "he said gaily", U1:34; "he said contentedly", U1:116; "he said in a kind voice", U1:112; "warmth of tone", U1:486). Le didascalie di Pirandello offrono uno spettro molto largo di umori che Enrico IV riveste per confondere i suoi visitatori in costume. Il tono della sua voce è sempre instabile e relativo: "*Cangia tono improvvisamente*" (MN2:814); "*domanda sottovoce con diffidenza*" (MN2:813); "*dice piano, in gran segreto*" (MN2:821); "*esclama col tono di chi vuol far notare benevolmente, ma anche ironicamente*" (MN2:838); "*aggiunge subito in tono misterioso, o d'ammonimento e di sgomento insieme*" (MN2:839); "*con animo e viso del tutto diversi* [...] *E con un altro tono, in confidenza*" (MN2:841); "*grida, imperioso*" (MN2:843); "*Poi con uno scatto di gioja*" (MN2:845); "*Quasi tra sè, con violenta rabbia contenuta*" (MN2:851); "*Si rivolge amorosamente*" (MN2:852).

Questi pagliacci evidenziano altri comportamenti seriocomici contrastanti che variano da scene di una solennità e una gravità altisonanti ad altre che rappresentano episodi di comicità che altro non sono che meccanismi intesi a creare una parodia grottesca e lo scherno. Per esempio, l'avvento di Buck all'*incipit* del romanzo è caratterizzato dalle sue imitazioni ("in a finical sweet voice", U1:378), dalla gestualità (entra in maniera "Stately", U1:1; avanza "Solemnly" nella sua processione, U1:9; si muove ed emette suoni strani "gurgling in his throat and shaking his head", U1:12-13) e dalla parodia *seriocomica* (la triplice benedizione che viene fatta "gravely", U1:10; l'intonazione solenne "*Introibo ad altare Dei*" con una scodella in mano, U1:5; il farsi il segno della croce "piously with his thumbnail at brow and lips and breastbone", U1:693-4; lo spogliarsi in maniera "gravely" prima di tuffarsi in mare, U1:508). Tuttavia quando Buck è confrontato da Stephen sul commento "whose mother is

beastly dead", il personaggio arrossisce e cambia il consueto tono comico e satirico per assumerne uno serio e grave. Con un linguaggio concreto e realistico Buck sa alludere alla morte ("I see them pop off every day in the Mater and Richmond and cut up into tripes in the dissectingroom"; "Her cerebral lobes are not functioning", U1:5-6) e difende la sua affermazione con passione e toni seri senza nessuno scherno nei confronti di Stephen ("You saw only your mother die", U1:4-5; "You crossed her last wish in death and yet you sulk with me", U1:212-3; "I didn't mean to offend the memory of your mother", U1:215-6, "It's a beastly thing and nothing else", U1:6-7). Infatti nel suo monologo interiore, Stephen pensa che Buck "had spoken himself into boldness" (U1:217) perché le sue parole lo trafiggono emotivamente ("shielding the gaping wounds which the words had left in his heart", U1:217-8). Questa pausa dalla comicità, caratterizzata dai toni seri e drammatici sul tema della morte della madre di Stephen, è di breve durata, e Buck ritorna presto al suo umore di "friendly jest" (U1:35). Per il resto del capitolo Buck ride costantemente "to himself" (U1:36), "again" (U1:141), "with delight", (U1:44). Ride goffamente in un modo in cui partecipa il suo corpo intero ("Laughter seized all his strong wellknit trunk", U1:132-3; "bending in loose laughter", U1:559-60; "Buck Mulligan's primrose waistcoat shook gaily to his laughter", U10:1065). È interessante notare che persino il suo sorriso e le sue labbra sembrano animarsi come soggetti autonomi: "A pleasant smile broke quietly over his lips" (U1:33); "A tolerant smile curled his lips" (U1:95-6); "His curling shaven lips laughed" (U1:131); "Buck Mulligan's face smiled with delight" (U1:377); "A flying sunny smile rayed in his loose features" (U9:509); "His mobile lips read, smiling with new delight" (U9:547).

Enrico si presta in modo simile a svolte drastiche di umore che oscillano dal comico al drammatico. Nelle didascalie si legge che quando Enrico ride, i suoi visitatori non reciprocano pienamente la sua risata ("*Scoppia a ridere. Ridono ma sconcertati, anche gli altri*", MN2:862); e quando ride come un folle nel momento in cui cinge Frida con le braccia ("*ridendo come un pazzo*", MN2:865), lascia tutti esterrefatti ("*tutti gridano atterriti*",

MN2:865). Il linguaggio corporeo e mimico di Enrico è particolarmente comico, versatile ed eloquente: "*Si avvicina al Dottore e gli tira un po' la manica ammiccando furbescamente*" (MN2:815); "*Strizza un occhio e fa un segno espressivo con la mano*" (MN2:816); "*Si picchia il petto*" (MN2:821); "*con un sorriso furbissimo negli occhi e sulle labbra torna a inchinarsi ripetutamente e scompare*" (MN2:822). Il tono burlesco di Enrico è più esplicito quando chiama i suoi visitatori "Buffoni! Buffoni! Buffoni!" e quando individua chiaramente il bersaglio del suo scherno ("E quell'altro là: Pietro Damiani. - Ah! Ah!"; MN2:842). Il tono comico diventa anche grottesco quando Enrico comanda ai suoi consiglieri di ridere dei visitatori appena usciti dalla sala: "Scherziamo alle spalle di chi ci crede. [...] Facciamoci tra noi una bella, lunga, grande risata... (*E ride*:) Ah, ah, ah, ah, ah, ah!" (MN2:846). Davanti alle svolte seriocomiche di Enrico, gli altri personaggi rimangono impauriti e sbalorditi (sempre nelle didascalie leggiamo che Bertoldo è "*più che sbalordito, impaurito del repentino cambiamento*", e i consiglieri sono "*come smarriti nello sbalordimento*" MN2:842). Il modo di parlare di Enrico è spesso caratterizzato da movimenti improvvisi e da una "*gaja prorompente frenesia, movendo di qua, di là i passi, gli occhi*" (MN2:842). Ovviamente dietro alla maschera del pagliaccio ci sono sempre altri aspetti che contraddicono fortemente l'umore apparentemente comico di Enrico. Nelle didascalie Pirandello lascia scritto che in alcune scene Enrico "*si volge a tutti e dice con gravità compunta*" (MN2:814); "*Si inchina profondamente, e resta lì curvo davanti a lui, come piegato da un obliquo sospetto che ora gli nasce e che gli fa aggiungere, quasi suo malgrado, in tono minaccioso*" (MN2:814); "*Si curva, prendendosi la testa fra le mani, come in attesa di qualche cosa che debba schiacciarlo*" (MN2:819). Il chiaro intento dell'autore, espresso nelle didascalie, ci indica altri momenti altamente drammatici, come per esempio una "*Pausa lungamente tenuta*" (MN2:848), un movimento che dimostra che è "*tristissimo e stanco*" (MN2:853) e un tono che indica la sua perdità della serenità ("*Vibra tutto, parlando*", MN2:860). Bisogna anche considerare come l'attrezzeria scenica deve essere adibita a contribuire al sentimento del tragico ("*L'ombra, nella sala, comincia ad addensarsi, accrescendo quel senso di*

smarrimento e di più profonda costernazione", MN2:848). Pirandello indica all'interprete di Enrico persino come, in certe scene verso la fine, debba proseguire "*assumendo un tono di tragica gravità e di cupo risentimento*" (MN2:852).

5.3.1. La prima antinomia e le verità che rivela il pagliaccio

La prima antinomia di Foucault affronta la situazione in cui il folle rivela a tutti una verità elementare composta di pulsioni selvagge e primitive, e alcune determinazioni più impellenti del corpo umano. Questa verità ha lo scopo di stroncare tutte le pretese e di strappare le maschere che il soggetto si fabbrica per consolidare la propria posizione nella società. Questa forma di follia critica la società per il suo attaccamento ad un'infanzia cronologica e sociale, psicologica ed organica. Tuttavia il folle non vuole criticare le realtà elementari per promuoverne quelle teleologiche o terminali. La follia dunque critica il soggetto anche per le sue verità terminali come le maschere e i compromessi assunti dalla vita sociale, le scelte politiche e culturali che sono sbagliate. La critica alla verità terminale vuole anche mostrare fino a dove portano le passioni, contaminate ed erronee, e la vita di una società, solo apparentemente ordinata, che non conosce o non ammette la follia.[328]

Buck Mulligan ed Enrico sono due personaggi che in maniere differenti sembrano rientrare nello schema foucaultiano di una critica antinomica della società, sia alle verità elementari sia a quelle terminali. Il soggetto che riceve dal pagliaccio joyciano la critica sulle sue verità elementari è soprattutto Stephen Dedalus. Buck critica Stephen per tre problemi irrisolti della sua infanzia cronologica e psicologica: il primo riguarda il fallimento del suo istinto affettivo verso la figura materna e il suo comportamento irriverente verso di lei; il secondo è la sua ricerca di una paternità spirituale, un argomento che abbiamo già affrontato nel capitolo sul *Künstlerroman*; e il terzo è la parodia che fa Buck della lussuria di Stephen.

[328] Foucault, 2006, p. 445.

Buck è un personaggio che sembra essere molto interessato ad usare l'immagine materna come strumento di sarcasmo nelle sue parodie. Per esempio, associando il concetto di maternità a quello del mare, Buck parodizza un verso del poeta inglese Algernon Charles Swinburne [1837-1909] ("Isn't the sea what Algy calls it: a great sweet mother? The snotgreen sea", U1:74-8); dice poi a Stephen di osservare il mare ("She is our great sweet mother", U1:79-81), e parodizza aspetti dell'opera di George William Russell [1867-1935] ("Our mighty mother!", U1:85). Buck critica Stephen in varie occasioni per il suo "agenbite of inwit", per il senso di colpa per non aver voluto soddisfare la richiesta di sua madre moribonda di inginocchiarsi a pregare: "You could have knelt down, damn it, Kinch, when your dying mother asked you […], to think of your mother begging you with her last breath to kneel down and pray for her. And you refused. There is something sinister in you." (U1:91-4). Quando Stephen dice che non può indossare i pantaloni grigi di Buck perché dovrebbe vestirsi a lutto, Mulligan lo confronta sarcasticamente: "Etiquette is etiquette. He kills his mother but he can't wear grey trousers." (U:121-2). Stephen è molto irritato quando gli capita di sentire i rimproveri sarcastici di Mulligan ("O, it's only Dedalus whose mother is beastly dead", U1:198-9) il quale è temporaneamente in evidente imbarazzo. Mulligan, in una rara effusione di sentimenti rimuove la maschera del pagliaccio e gli dice seriamente che, dopo le sue esperienze da studente di medicina al *Mater and Richmond*, la morte gli sembra semplicemente "a beastly thing and nothing else" (U1:205-6). La critica di Mulligan è lacerante per Stephen anche perché gli sottolinea l'incoerenza tra questa offesa personale e il *non serviam* davanti alla madre: "You crossed her last wish in death and yet you sulk with me because I don't whinge like some hired mute from Lalouette's. Absurd!" (U1: 212-4).

Le pagliacciate di Mulligan penetrano persino la psiche di Stephen in *Circe*, il capitolo ambientato nel bordello di Bella Cohen che assume la forma narrativa di un *collage* di copioni teatrali. In una delle sequenze allucinatorie di Stephen, Buck appare vestito da pagliaccio.

Tale prospettiva del narratore di *Circe* ci proietta il rimuginare dei pensieri di Stephen tramite delle didascalie in corsivo e anche tramite un'azione parlata che crea dal nulla le scene rappresentate. Bisogna notare che in questo caso è assente ogni forma di comicità, e il sogno drammatico sembra avere come palcoscenico una mente turbata che intravede il cadavere decomposto di sua madre – Gifford segnala l'eco shakespeariano di quando Amleto rimprovera sua madre e gli appare il fantasma del padre.[329] La madre di Stephen è descritta con termini macabri: "emaciated", "leper grey", "wreath of faded orange blossoms", "torn bridal veil", "her face worn and noseless", "green with gravemould", "hollow eyesockets", U15:4157-60). Dopo l'apparizione di questo cadavere parlante che enuncia qualcosa di incomprensibile ("opens her toothless mouth uttering a silent word"; U15:4161), appare nell'immaginazione di Stephen un coro tipico del teatro classico che echeggia un verso dal rituale delle preghiere per i moribondi ("*Liliata rutilantium te confessorum*...", U15:4164). In questo contesto dell'immaginario di Stephen appare Mulligan su una torre, e dalle didascalie sappiamo che è vestito con colori molto vivaci, da pagliaccio folle – in giallo, "*particoloured jester's dress of puce and yellow and clown's cap with curling bell*", (U15:4166-67) – proprio come era la sua vestaglia in *Telemachus*. Stephen immagina che Mulligan fissi il cadavere della madre ("*stands gaping at her*", U15:4168-7) tenendo in mano una pagnotta appena sfornata ("*a smoking buttered split scone*", U15:4169). L'*agenbite of inwit* di Stephen dà voce a Mulligan nella ripresa della frase "She's beastly dead. The pity of it!" (U15:4170). In questa scena Mulligan va assumendo le connotazioni di un pupazzo perché il pupazziere (l'immaginazione di Stephen) lo avvicina al cadavere della madre ("Mulligan meets the afflicted mother", U15:4170). La madre sembra influenzata dalla *folly* di Buck perché è immaginata nel pensiero didascalico di Stephen "*with the subtle smile of death's madness*" (U15:4173). Le didascalie indicano che Mulligan agita "*his curling capbell*", il quale ribadisce, con un ulteriore insulto, la responsabilità morale di Stephen per il cuore infranto della madre ("Kinch dogsbody killed her bitchbody"; U15:4178-79). In questa scena

[329] Don Gifford, *Ulysses Annotated*, 2° edizione, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 517.

metarealistica Mulligan piange "*tears of molten butter*" (U15:4179) che cadono sulla pagnotta che tiene in mano. Stephen sembra ritornare con la mente alla parodia del mare dell'Irlanda menzionata precedentemente da Buck in *Telemachus* (U1:79-81) quando nel sogno Buck ripete la frase "Our great sweet mother!" (U15:4166-80). Stephen rifiuta la responsabilità morale che Buck gli vuole attribuire e dice al cadavere di sua madre "He offended your memory" (U15:4186).

Stephen è un personaggio che ha un rapporto molto turbato anche con il padre, Simon Dedalus. Nel capitolo *Hades*, Simon dice a Bloom che detesta il fatto che suo figlio frequenti Mulligan. Questi non perde occasione di sottolineare a Stephen la mancanza di affetto tra padre e figlio ("The aunt is going to call on your unsubstantial father", U9:553) cercando di subentrare nella vita di Stephen come un sostituto al padre e un compagno spirituale, un ruolo che Stephen decide poi di affidare a Bloom in *Scylla and Charybdis*. Tuttavia i tentativi di Mulligan di assumersi la paternità spirituale di Stephen iniziano già in *Telemachus* quando Mulligan sospende brevemente il suo scherno per Stephen e dichiara che possono lavorare insieme a beneficio dell'Irlanda ("God, Kinch, if you and I could only work together we might do something for the island", U1:157-8). Infatti Mulligan cerca di rimuovergli i dubbi sul suo conto ("I'm the only one that knows what you are. Why don't you trust me more? What have you up your nose against me?" U1:161-2).

Mulligan bersaglia anche il tentativo inutile di Stephen di trovare la paternità letteraria attraverso la formulazione della sua teoria su Shakespeare. Infatti in *Telemachus*, Mulligan critica il fatto che Stephen "proves by algebra that Hamlet's grandson is Shakespeare's grandfather and that he himself is the ghost of his own father" (U1:555-7). La teoria di Stephen su Shakespeare, che Mulligan definisce come quel "chap that writes like Synge" (U9:510), viene poi screditata da Stephen stesso dopo la sua lunga esposizione in *Scylla and Charybdis* quando viene interpellato da John Eglinton sulla sua credibilità ("Do you believe

your own theory? – No, Stephen said promptly", U9:1066-68). È proprio nella *National Library* che Mulligan, nel vedere Bloom (l'altro contendente alla paternità spirituale di Stephen), inizia una serie di caricature di questo personaggio per esercitare una maggiore influenza su Stephen. La caricatura di Bloom è dimostrata dalla maniera razzista in cui Mulligan si riferisce a lui: "Ikey Moses?" (U9:607); lo definisce come l'ebreo ("The sheeny", U9:605) e l'ebreo errante ("- The wandering jew, Buck Mulligan whispered with clown's awe", U9:1209); cerca di convincere Stephen che è omosessuale perché è "Greeker than the Greeks" (U9:614-5) e che una volta lo ha visto spiare il sedere di una statua di Venere ("His pale Galilean eyes were upon her mesial groove", U9:615). Mulligan cerca di demonizzare Bloom calunniandolo dicendo che aveva un'attenzione omosessuale per Stephen: "He looked upon you to lust after you. I fear thee, ancient mariner. O, Kinch, thou art in peril." (U9:1209-11).

Il pagliaccio di Pirandello affronta un discorso diverso, su altre realtà elementari del soggetto. Infatti una verità importante che rivela ai suoi visitatori è che il corpo umano è intrappolato sin dalla sua nascita dal caso e dalla dialettica conflittuale tra Vita e Forma. L'inevitabile flusso della vita e del tempo contrasta con la forma del soggetto che è piena di velleità e aspirazioni troppo superiori alle proprie capacità. Nel primo atto, dopo aver notato che Matilde non è più la ragazza giovane di una volta, Enrico discute con lo psichiatra di un "certo potere oscuro e fatale che assegna limiti alla volontà" (MN2:817), un potere che nessuno sembra voler riconoscere nella vita, nonostante che se ne siano testimoniati i fenomeni inesplicabili ("indipendenti entrambi dalla nostra volontà"; MN2:817). A parte il concetto di Vita e Forma, Enrico allude all'altro grande tema pirandelliano del caso che si rivela un'altra verità elementare per l'uomo pirandelliano che discute con lo psichiatra ("Nascere, Monsignore: voi l'avete voluto? Io no", MN2:817). Un'altra verità elementare che Enrico vuole rivelare ai suoi visitatori è l'effetto dello scorrere inesorabile del tempo sul soggetto illuso. Enrico spiega che nella vita "tante cose avvengono che tutti quanti vorremmo

non avvenissero, e a cui a malincuore ci rassegniamo!" (MN2:817); quei soggetti che non sanno rassegnarsi a questa verità creano le illusioni e le velleità ("Una donna che vuol essere uomo...un vecchio che vuol esser giovine"; MN2:817). L'autoillusione del soggetto che si consolida nelle proprie velleità poi si plasma in varie maschere ("ci siamo fissati tutti in buona fede in un bel concetto di noi stessi"; MN2:817). Le velleità e la vita nella società spingono il soggetto ad indossare una maschera di giovinezza eterna ("chi invecchia si ritinge i capelli"; MN2:818) per cercare di sconfiggere il determinismo del corpo umano che invecchia. Enrico cerca anche di distinguere tra la sua tintura 'comica' dei capelli e quella 'seria' di Matilde. Il pagliaccio è conscio che la sua tintura e il suo trucco vistoso non potranno mai essere il colore vero dei suoi capelli, oppure diventare il bel volto di un giovane; infatti il clown se li tinge appositamente per ridere, per creare l'effetto grottesco e folle, appunto per fare il pagliaccio ("Io lo faccio per ridere"; MN2:818). D'altro canto, Matilde si tinge i capelli con molta serietà, proprio per ingannare se stessa con la sua immagine allo specchio ("per quanto sul serio, siete mascherata anche voi"; MN2:818). Matilde, cinquantenne, vuole fissare il ricordo e l'immagine nostalgica di una forma incongrua con il flusso della vita ("in voi artificialmente del vostro color biondo, in cui un giorno vi siete piaciuta"; MN2:818). Dunque il pagliaccio di Pirandello vuole denunciare le velleità che sfidano il determinismo del corpo umano che è programmato ad invecchiare ("l'immagine che vien meno della vostra gioventù"; MN2:818) e che sono sotto il dominio del caso sin dall'inizio dell'esistenza.

Buck Mulligan ed Enrico non si limitano a dare voce ad una serie di verità elementari ma le associano ad altre di natura teleologica e terminale che sono similmente contrastanti, però ideate per sconvolgere la vita ordinata del soggetto in una società che non ammette la follia come una forma di sapienza esistenziale. Buck, come Enrico, non ha un'identità fissa ma solo una serie di maschere per mezzo delle quali adempie il suo ruolo di clown; il suo

scopo è quello di prendere in giro tutto quello che la società dà per scontato.[330] Robert Bell ha infatti già dimostrato che Mulligan è il grande attore della mimesi che ascolta e imita tante voci del passato e del presente di Dublino e produce una cacofonia piena di ironia ed equivoci. Mulligan rivela delle verità terminali sia a Stephen sia alla società dublinese (infatti sono due entità che non ammettono la follia fra le loro pretese estetiche, letterarie e linguistiche). Mulligan vuole rivelare con il suo costante scherno la figura patetica di Stephen Dedalus all'interno della società dublinese. Non lo chiama mai con il suo nome di battesimo ma piuttosto con il soprannome "Kinch", e lo prende in giro per le sue origini: "The mockery of it! he said gaily. Your absurd name, an ancient Greek!" (U1:34). Tra le tante descrizioni di Stephen, fornite da Mulligan, troviamo: "fearful Jesuit" (U1:8), "The jejune Jesuit" (U1:45), Kinch, the knife-blade (U1:55), "Kinch, the loveliest mummer of them all!" (U1:106-7), "poor dogsbody" ('uno che fa dei lavori umili', U1:112), "dreadful bard!" (U1:134), "The unclean bard" (U1:475), "O, shade of Kinch the elder! Japhet in search of a father!" (U1:561), "wandering Aengus of the birds" (U9:1093), "O, you peerless mummer! O, you priestified Kinchite!" (U9:554-5), e "inquisitional drunken jewjesuit" (U9:1159). Il pagliaccio compie una serie di operazioni sulle verità terminali che vengono proiettate su Stephen; in alcuni casi è ovvio che Buck inventa ed esagera, ma in altri sembra aver ragione come quando gli dice: che appartiene alla "General paralysis of the insane" (U1:128-9); che si lava una volta al mese ("-The unclean bard makes a point of washing once a month." (U1:475); che il suo volto ha un'espressione schifosa e che risponde con delle frecciate gesuitiche desolanti ("lousy leer", "gloomy jesuit jibes", U1:500). Lo accusa persino di aver urinato alla porta di John Millington Synge (1871-1909) a Glasthule ("- The tramper Synge is looking for you, he said, to murder you. He heard you pissed on his halldoor in Glasthule.", U9: 569-70) e di essere stato ingrato verso Lady Gregory nella recensione di *Poets and Dreamers*: "She gets you a job on the paper and then you go and slate her drivel to Jaysus." (U9:1159-60). In *The Wandering Rocks* Buck critica la vocazione letteraria di Stephen con Haines e allude agli

[330] Bell, 1996, pp. 18-19.

effetti negativi della rigida ed ascetica formazione gesuitica di Stephen ("They drove his wits astray, he said, by visions of hell"[331], U10:1066). Agli occhi di Buck, Stephen non possiede le qualità necessarie per fare il letterato ("He will never capture the Attic note. The note of Swinburne, of all poets", "He can never be a poet", U10:1066-75), ma solo la pretesa di essere un artista che in fondo si rivela incapace di produrre un'opera d'arte ("He is going to write something in ten years", U10:1089-90).

Mulligan, da vero irlandese, si burla anche degli inglesi attraverso Haines, "God, these bloody English! Bursting with money and indigestion" (U1:52-3), "A woful lunatic!" (U1:59), "these swine" (U1:160). Però l'autoironia del personaggio si sfoga anche contro la lingua celtica e la letteratura irlandese, specie nella chiacchierata a colazione nella torre in *Telemachus*, dove la lattaia descrive la lingua celtica come una grande lingua ("I'm told it's a grand language by them that knows", U1:34) e Mulligan risponde sarcasticamente che "Grand is no name for it" (U1:35). Ovviamente non poteva mancare la frecciata polemica contro i poeti irlandesi. Mulligan scherza in maniera disgustante sul nuovo colore che usano i poeti irlandesi, il verde del muco che cola dal naso ("A new art colour for our Irish poets: snotgreen.", U1:73). Nel capitolo *Scylla and Charybdis* Mulligan parodizza persino lo stile di scrittura di alcuni scrittori e drammaturghi irlandesi tra cui Synge, che aveva creato un linguaggio poetico e drammatico assai singolare mescolando la sintassi irlandese e la dizione arcaica inglese[332] ("the way we to have our tongues out a yard long like the drouthy clerics do be fainting for a pussful.", U9:566). Un'altra parodia bersaglia la poesia *Baile and Ailinn*, inclusa nella raccolta *In the Seven Woods* di W.B. Yeats: "*I hardly hear the purlieu cry / or a Tommy talk as I pass one by*" (U9:1143-4). Altri commenti parodistici sulla letteratura irlandese colpiscono la celebre prefazione di Yeats alla versione della leggenda del *Cúchulainn* di Lady Gregory, di cui il Nobel aveva scritto: "I think this book is the best that

[331] Si allude al sermone di Padre Arnall nel Capitolo 3 del *Portrait.*
[332] Gifford, 1988, p. 226.

has come out of Ireland in my time". [333] Mulligan riformula cinicamente la storica dichiarazione di Yeats che non avrebbe mai pensato di comparare l'opera di Gregory con quella di Omero: " - The most beautiful book that has come out of our country in my time. One thinks of Homer." (U9:1164-5). Lady Gregory viene persino definita come il vecchio nasello (che è il nome di un pesce - "that old hake Gregory", U9:1158-9). Mulligan allude anche alla superficialità di Yeats, specie verso la sua benefattrice, quando menziona il "Yeats touch" (U9:1161) con cui Stephen avrebbe dovuto mitigare i suoi commenti avvelenati nella recensione dell'opera di Gregory.

Nel capitolo 14 *Oxen of the Sun*, che è ambientato all'ospedale materno di Holles Street, e che viene narrato in nove stili di linguaggio differenti, Mulligan denuncia in maniera comica la società dublinese. Attraverso la maschera dello scienziato onnisciente, Mulligan rivela in modo 'seriocomico' le verità terminali della vita sociale a Dublino. Il critico Don Gifford osserva che il linguaggio adoperato in questa sequenza è una parodia particolare dello stile di scrittura del celebre anatomista e naturalista inglese Thomas Henry Huxley (1825-95). In uno stile seriocomico e pseudoscientifico il narratore descrive in terza persona l'idea di Mulligan sulla causa della decadenza del popolo irlandese ("fallingoff in the calibre of the race", U14:1250) che è da ricercare sia nelle sue pessime condizioni sanitarie ("greylunged citizens", "adenoids", "pulmonary complaints", "bacteria", U14:1244-5), sia nel suo corrotto e complesso tessuto sociale ("revolting spectacles offered by our streets", "religious ministers", "mutilated soldiers", "exposed scorbutic cardrivers", "the suspended carcases of dead animals", "paranoic bachelors and unfructified duennas", U14:1246-59). In questa pagliacciata di Mulligan, il narratore lo promuove comicamente da studente di medicina a scienziato esperto del settore igienico-sanitario ed eugenetico ("Mr M. Mulligan [Hyg. et Eug. Doc.]", U14:1242). Il pagliaccio propone l'estetica della *Kalipedia* – lo studio e la

[333] Ibid., p. 254. Gifford ci informa che Yeats ha scritto questa frase a p. vii della prefazione al *Cuchulain of Muirthemne: The Story of the Men of the Red Branch of Ulster*, di Lady Gregory, pubblicato a Londra nel 1902.

contemplazione della bellezza come mezzo di formazione[334] – predicendo che verrà presto praticata ovunque, e sottolineando i modi in cui intrattenere le donne incinte. L'effetto comico del suo discorso è reso da frasi come "light philosophy", "plastercast reproductions of the classical statues such as Venus and Apollo", "artistic coloured photographs of prize babies" (U14:1252-54).

Le verità terminali che Enrico vuole rivelare agli ospiti della villa sono strettamente associate al fatto che la maschera non riesce a coprire l'ipocrisia dei rapporti sociali. In un linguaggio allegorico, Enrico parla del suo ruolo di pagliaccio-imperatore che sa farsi comparire davanti i "buffoni spaventati!" che pretendono di correggerlo e psicanalizzarlo ma a cui lui straccia "loro addosso la maschera buffa e li scopra travestiti" (MN2:842-3). Nella mente di Pirandello, Enrico rappresenta il pagliaccio, il *raisonneur* delle verità terminali dell'Uomo, il buffone che nella società si compiace di lacerare le maschere e i compromessi del vivere comune, proprio per un suo gustare quel senso di *folly*. Nel fare questo, il pagliaccio rivela alcune verità laceranti sull'ipocrisia, sulle pretese e sulla mancanza di follia in una società rigida e benpensante nelle sue strutture comportamentali. Enrico critica aspramente una struttura fondamentale della vita sociale: l'uso spregiudicato del linguaggio, specie nelle sue conseguenze schiaccianti sul soggetto ("Tutta la vita è schiacciata così dal peso delle parole", MN2:844). Il pagliaccio di Pirandello vuole rilevare che le parole come "pazzo", e i giudizi di valore associati ad essa, sono una realtà terminale negativa ereditata dalle generazioni precedenti. Enrico infatti parla ai suoi consiglieri di un retaggio tragico ("Il peso dei morti", MN2:844) che la società eredita dai posteri e tramite il quale si predestinano le maschere e le ipocrisie che assumono le marionette vive ("una burla anche questa, che seguitano a farla i morti la vita", MN2:844). Dunque la verità terminale che il pagliaccio pirandelliano rivela è che "le tradizioni", "i costumi" e "le parole" della società (a cui deve sottostare il soggetto) altro non sono che un meccanismo di flusso e riflusso di esistenze

[334] Ibid., p. 437.

precedenti ("Credete di vivere? Rimasticate la vita dei morti!", MN2:844). La mascherata di Enrico nell'abito reale – su cui sovrappone addirittura un secondo costume da penitente ("*un sajo da penitente*", MN2:813) – è una premeditata presa in giro della società per divertirsi alle sue spalle. Enrico dichiara di fare "una caricatura, evidente e volontaria" del soggetto che è inconsapevole di indossare una maschera assegnatagli dalla società e che partecipa ad un rito mascherato che è la vita "continua, d'ogni minuto, di cui siamo i pagliacci involontarii" (MN2:862). Enrico mette in evidenza il modo in cui il soggetto inconsapevolmente si maschera "di ciò che ci par d'essere", trasformandosi in un personaggio tragico ("E si passeggia come niente, così, da tragico personaggio [...] in una sala come questa!", MN2:862). Il pagliaccio pirandelliano è consapevole di essere guarito perché vive fuori dalla società e dal tempo, e allora si accorge di fare il pazzo e il comico; altro destino invece è riservato a chi la propria pazzia la vive inconsapevolmente come destino ineluttabile ("senza saperla e senza vederla la vostra pazzia", MN2:862-3).

5.3.2. La seconda antinomia e il determinismo del corpo e della mente del pagliaccio

La seconda antinomia di Foucault rivela che la follia pratica nella mente del pazzo una dissezione intemporale: essa seziona lo spazio oggettivo senza però arrestare o suddividere il flusso temporale. Per Foucault, la follia situa il pazzo in vari spazi alienanti, irreali e fuori dalla società privandolo della sua libertà perché disturba le sue funzioni cerebrali. Nel comportamento del folle trionfa dunque il determinismo del corpo, cioè un'enfasi da parte sua sull'elemento organico della realtà, sulla corporeità e sulle realtà umane percepite scientificamente. Tuttavia, la follia del pazzo si distingue perché è una malattia mentale e inorganica, cioè non ha quei residui organici che caratterizzano le altre malattie fisiche, ma che crea un mondo tutto interiore di cattivi istinti, di perversità, di sofferenze e di violenza. Dunque nel cuore del folle dominano il 'cattivo genio' dell'uomo e l'egoismo, che gli

eliminano ogni possibilità di diventare un soggetto positivo o didascalico, ma paradossalmente gli concede una serie infinita di libertà e di possibilità.[335]

Nonostante che Enrico e Mulligan siano due pagliacci che simulano la pazzia, forse è Enrico quello che sembra più coerente e abilitato ad empatizzare con la realtà della follia clinica perché capisce veramente – come dice appunto lo psichiatra – che "si può diventare scemi, si può diventare pazzi" (MN2:804). Dopo la cavalcata carnevalesca in cui sbatte la testa e si fissa nella maschera dell'imperatore che rappresenta ("taf! una botta alla nuca - e non si è più mosso di là: Enrico IV", MN2:804), Enrico vive un periodo di dodici anni in cui involontariamente subisce il malfunzionamento del suo cervello e che ovviamente determina tutto il suo folle comportamento carnevalesco. Infatti, con la condizione patologica, la libertà di Enrico viene sospesa dal turbamento delle sue funzioni cerebrali ma egli non patisce disordini nelle altre funzioni del suo corpo, come la sessualità ("bisogna cercar qualcuno che si presti. Anche donne...", MN2:812). La sua follia lo ferma mentalmente nei primi dodici anni non nella villa solitaria di suo nipote nella campagna umbra, ma nello spazio fuori dal tempo della casa imperiale di Goslar ("*Salone nella villa rigidamente parato in modo da figurare quella che poté essere la sala del trono di Enrico IV*", MN2:781). In questa dissezione intemporale acquistano rilievo i costumi, i rituali di corte, la preparazione storica dei suoi consiglieri che lo assecondano in tutto, e l'attrezzeria scenica necessaria per sorreggere tutto il cosmo dello spazio diviso che gli crea la sua follia clinica. Questa situazione va avanti però solamente per dodici anni perché un giorno Enrico guarisce ("Da sè, chi sa come, un giorno, il guasto qua... *si tocca la fronte* che so... si sanò.", MN2:860) ma sceglie di perpetrare la pagliacciata e di restare in quello spazio che fu determinato dalla sua precedente *folly* carnevalesca. Infatti, già prima della caduta di cavallo, Enrico è un personaggio alienato e considerato un pazzo da tutti ("Ma se già mi chiamavano pazzo, prima, tutti! (*A Belcredi*) E tu lo sai! Tu che più di tutti ti accanivi contro chi tentava difendermi!",

[335] Foucault, 2006, pp. 445-6.

MN2:860). È da questo punto in poi che Enrico recupera le sue facoltà mentali e la sua libertà, però rifiuta l'integrazione nello spazio e nel tempo reale che per lui erano già delle realtà alienanti ben prima dell'incidente.

Bisogna rilevare una differenza importante tra questi due pagliacci. Buck viene considerato da molti personaggi di *Ulysses* (si pensi all'opinione che ha di lui Stephen) come un pagliaccio, proprio come nel caso di Enrico prima di sbattere la testa. Mulligan però non opta di cristallizzarsi in un suo spazio soggettivo intemporale; evitando di limitarsi ad una forma unica, la sua follia sa adattarsi alle diverse realtà e trova dei compromessi (anche se con una certa ipocrisia e incongruenza) con i tanti spazi diversi che possono essere irreali o meno, ma in cui riesce a contestualizzare le sue odierne realtà dublinesi. Forse Mulligan è un personaggio più adattabile di Enrico perché non perde mai la sua libertà nella follia clinica, e si abbandona ad un determinismo del corpo e ad una corporeità molto marcati i quali gli aprono una serie illimitata di possibilità di parodizzare nel suo ruolo di pagliaccio. Nel caso di Enrico, il determinismo del suo corpo come folle viene limitato da quello spazio intemporale e dalla forma fissa della sua farsa storica che viene poi riconsolidata anche dopo quella temporanea patologia del turbamento cerebrale.

Il determinismo del corpo e il senso della corporeità in Mulligan sono più versatili e sviluppati che in Enrico siccome vi è un'enfasi molto più marcata da parte del personaggio joyciano sull'elemento organico e sulla realtà umana percepita scientificamente (anche se nella veste temporanea di una parodia). Già nel capitolo *Telemachus*, si constata come Buck si esprime con riferimenti prettamente organici su una varietà di argomenti: la parodia della poesia irlandese ("--The bard's noserag! A new art colour for our Irish poets: snotgreen. You can almost taste it, can't you?", U1:73); la parodia delle figure del folklore irlandese ("When I makes tea I makes tea, as old mother Grogan said. And when I makes water I makes water", U1:357); il discorso emotivo sulla morte della madre di Stephen "I see them pop off every

day in the Mater and Richmond and cut up into tripes in the dissectingroom" (U1:206). L'altro aspetto curioso del determinismo del corpo di Mulligan è il fatto che lo ritroviamo spesso a mangiare abbondantemente e goffamente in ben due capitoli di *Ulysses*: "He crammed his mouth with fry and munched and droned."(U1:385); "I want Sandycove milk." (U1:342-3); "--If we could live on good food like that, [...] we wouldn't have the country full of rotten teeth and rotten guts" (U1:411-2); "filled his mouth with a crust thickly buttered on both sides" (U1:446-7); "Wait till I have a few pints in me first" (U1:547-8); "Buck Mulligan slit a steaming scone in two and plastered butter over its smoking pith. He bit off a soft piece hungrily" (U10:1087-88); "We call it D.B.C. because they have damn bad cakes" (U10:1058). Però il *locus classicus* del determinismo del corpo e dell'elemento organico in Buck si ha con la lunga descrizione scientifica in terza persona con cui il narratore descrive il suo progetto di fecondazione nell'episodio dell'ospedale materno di Holles Street in *Oxen of the Sun* ("*Mr Malachi Mulligan. Fertiliser and Incubator*", U14:660). In uno stile che intende parodizzare lo stile di scrittura della saggistica scientifica di Joseph Addison (1672-1719) e di Richard Steele (1672-1719),[336] il narratore presenta le intenzioni di Mulligan di creare a Dublino un centro nazionale della fecondazione femminile, di cui sarà il fecondatore principale ("to devote himself to the noblest task for which our bodily organism has been framed", U14:663-4). Nella parodia, Mulligan farebbe tutto questo per sopperire al declino nella popolazione a causa della segregazione religiosa delle giovani donne dublinesi nei conventi femminili e del celibato del clero ("the nuptial couch defrauded of its dearest pledges"; U14:672-3). In questa pagliacciata propone di dare il nome "*Omphalos*" (ombelico) alla sua clinica, e con una grande vena di ironia (che ovviamente trapela indirettamente a causa dello stile pseudoscientifico della narrazione), spiega che vi innalzerà un simbolo fallico, un obelisco egizio. Suscita molta ilarità l'idea che Mulligan si considera una banca del seme umano che offrirà gratuitamente durante i suoi servizi di fecondazione ("his dutiful yeoman services", U14:686), e persino senza nessuna discriminazione sociale o economica nei confronti delle

[336] Gifford, 1988, p. 426.

donne che li richiederanno ("The poorest kitchenwench no less than the opulent lady of fashion", U14:689-90). La creatività, la lussuria e la gola di questo pagliaccio non hanno limiti: il narratore delinea comicamente per l'attenzione del lettore (ma sempre entro il rigoroso – ma parodico – linguaggio pseudoscientifico) una dietà specializzata che dovrebbe aumentare la fecondità di Buck in vista del suo compito ("savoury tubercles and fish and coneys there, the flesh of these latter prolific rodents being highly recommended for his purpose, both broiled and stewed with a blade of mace and a pod or two of capsicum chillies", U14:694-96). Più avanti nell'episodio, il narratore ci dice anche che Dixon chiede a Mulligan notizie della sua "incipient ventripotence" e della sua "ovoblastic gestation in the prostatic utricle or male womb" (U14:727), al quale Mulligan, sempre proclive all'autoironia, ride animatamente ("in a gale of laughter at his smalls"; U14:730-31). Palpandosi sotto il suo diaframma e imitando, come ha già fatto in *Telemachus*, la voce stridula di Mother Grogan ("the most excellent creature of her sex though 'tis pity she's a trollop", U14:732-33), dice: "There's a belly that never bore a bastard" (U14:733-34). L'effetto di questa pagliacciata è comico e grottesco; infatti il narratore ci dice che questa omelia dissacrante piace così tanto al suo uditorio che tutti scoppiono in risa. Questa dimensione organica e parodica di Mulligan è spinta fino a oltranza nel capitolo *Circe,* dove Bloom si immagina un processo in cui viene chiamato a deporre come patologo proprio il personaggio di Mulligan ("I call on my old friend, Dr Malachi Mulligan, sex specialist", U15:1772), il quale elenca alla corte i risultati di una sua grottesca analisi medica e genetica eseguita su Bloom. L'entrata in scena del pagliaccio è notevole siccome il narratore lo descrive, nella forma di una didascalia teatrale, vestito "*in motor jerkin, green motorgoggles on his brow*" (U15:1775). Nell'immaginario di Bloom, Mulligan lo beffeggia e nel referto medico lo descrive in termini iperbolici: "bisexually abnormal", "demented", "a reformed rake"; è afflitto da "hereditary epilepsy", "chronic exhibitionism", "Ambidexterity"; "bald from selfabuse", "metal teeth", "temporarily lost his memory" (U15:1775-83). Il risultato finale della deposizione immaginaria è estremamente grottesco siccome il pagliaccio-patologo afferma di aver effettuato un'analisi

addirittura vaginale del soggetto e dopo un test del pH su "5427 anal, axillary, pectoral and pubic hairs" dichiara che è una *virgo intacta* (U15:1786).

Il ruolo di pagliaccio che svolgono Buck ed Enrico non è solamente condizionato dal determinismo del corpo, nel caso del pagliaccio joyciano, o dai tagli intemporali dello spazio oggettivo in quello pirandelliano. Domina in entrambi anche un tipo di determinismo 'mentale' che è prettamente teatrale, e cioè una condizione mentale del pagliaccio che lo porta a rappresentare simulazioni di pazzia e recitazioni parodistiche provocate da lampi di intelligenza, furbizia e perversità che ne caratterizzano il comportamento. Quel valore semantico teatrale assegnato al termine inglese *follies* sembra essere recuperato negli atti di *folly* di questi due pagliacci che hanno una mente dominata da una specie di genio dell'attore malizioso e brillante, che oserei qualificare come un caos creativo misto di elementi conflittuali e tipici dei clown. Questo determinismo mentale del 'cattivo genio attoriale' del pagliaccio continua ad eliminare ogni possibilità al soggetto di poter mai diventare un personaggio positivo nell'opera. Nel caso di Enrico, la determinazione di una mente attoriale si evidenzia in maniera molto più esplicita che in Buck Mulligan. Questo è già evidente quando Enrico non è ancora apparso in scena, e i consiglieri (che sono anche loro degli attori impiegati ad assecondare la sua follia, "Come sei pupazzi appesi al muro", MN2:785), spiegano al rimpiazzo appena arrivato il significato dei due quadri moderni appesi nella sala adibita a corte medievale. Landolfo interpreta la percezione mentale che ha Enrico dei quadri con una percezione che determina il concetto autosoggettivo. I quadri sono stati ideati dal 'cattivo genio attoriale' di Enrico per rappresentare non un'iconografia medievale ma un ritratto realistico della sua maschera attuale. Dunque il determinismo mentale di Enrico lo costringe a percepire i due quadri non come oggetti (infatti "non li tocca", MN2:787), ma come delle immagini riflesse da uno specchio in cui vede se stesso "vestito così di spoglie antiche" (MN2:787). Enrico ritorna a discutere della sua maschera e della bizzarra iconografia con lo psicanalista e ammette che per lui sono una vera condanna ("*indica il suo*

ritratto alla parete, quasi con paura", MN2:821) siccome il suo condizionamento mentale di attore buffone gli proibisce di distaccarsene ("non potermi più distaccare da quest'opera di magia!", MN2:821). Per confondere ulteriormente lo psicanalista, Enrico procrastina questo suo determinismo della maschera con la sua recitazione improvvisata dell'episodio medievale in cui l'imperatore si aspetta che il Papa lo aiuti a liberarsi di quell'immagine ("dopo la revoca della scomunica, dovreste implorarmi questo dal Papa che lo può: di staccarmi di là [*indica di nuovo il ritratto*"], MN2:821-2). Il piano ingenuo ordito dallo psichiatra ha lo scopo di far chiarezza su questa confusione di maschere senza tempo e "di riaverlo, come un orologio che si sia arrestato a una cert'ora" (MN2:829) senza capire che il vero scopo della mente attoriale di Enrico è quello di ridere e fare il pagliaccio. Il medico osserva Enrico "nel suo delirio - acuto e lucidissimo" e "d'una continua vigile diffidenza", ma non è consapevole di essere una vittima del cattivo genio del pagliaccio che si compiace di questa farsa storica del vedersi vivere.

Gioanola nel suo studio ha indicato che Enrico, da personaggio spettatore della vita, aveva da sempre un'ossessione per la recitazione e la simulazione, almeno secondo quanto testimoniano gli altri personaggi: "Concertatore famoso di quadri plastici, di danze, di recite di beneficenza; così per ridere, beninteso! Ma recitava benissimo"; "era bravissimo, lui!"; "l'ossessione di quella mascherata"; "l'ossessione che per più di un mese se n'era fatta"; "La metteva sempre in tutto ciò che faceva, questa ossessione!"; "Quello che studiò per prepararsi! Fino ai minimi particolari... le minuzie..." (MN2: 802-4). Infatti, subito dopo l'incidente, suo nipote Di Nolli spiega che Enrico "è diventato, con la pazzia, un attore magnifico e terribile!" (MN2:802). Dopo la guarigione dalla pazzia, la predisposizione teatrale di Enrico si plasma in un 'cattivo genio teatrale' dedito a perpetrare una maliziosa finzione storica (una didascalia indica la reazione dei visitatori a "*quella che tutti credono una sua beffa crudele*", MN2:855). Il suo cattivo genio non è immune da brevi momenti di smarrimento: per esempio alla fine del terzo atto, dopo il trauma di vedere la giovane Frida

vestita da Matilde, nella didascalia leggiamo che Enrico ha il "*sospetto d'esser pazzo davvero*", (MN2:854). Questa 'malizia attoriale' lo predispone a istinti violenti, specie quando pensa di vendicarsi dei visitatori che gli hanno giocato il brutto scherzo ordito dallo psichiatra ("*ha dimostrato col lampeggiare degli occhi, che medita una vendetta*" MN2:855). Si ha un altro cedimento fatidico al suo determinismo attoriale quando capisce che i consiglieri hanno rivelato a tutti che era guarito e dunque sceglie di recitare di nuovo la parte del pazzo ("*la chiara idea d'assumere come vera, la finzione che gli avevano insidiosamente apparecchiata*", MN2:855-56). Per convincere gli altri della natura patologica di questa sua recitazione, Enrico opta sia per il possesso fisico e selvaggio di Frida ("Eri lì un'immagine; ti hanno fatta persona viva - sei mia!", MN2:865), sia per il ferimento fatale – e non simulato – di Belcredi ("Non sono pazzo? Eccoti! [*E lo ferisce al ventre.*]", MN2:866). Il dramma si chiude con Enrico che rimane vittima del determinismo del suo stesso cattivo genio attoriale quando rimane "*esterrefatto dalla vita della sua stessa finzione che in un momento lo ha forzato al delitto*" (MN2:866).

Il determinismo mentale di Buck non è affatto facile da caratterizzare. Buck è un personaggio che riesce ad eludere ogni fissazione nell'unica *forma mentis* del pagliaccio. Un tratto assai peculiare del suo determinismo mentale è quello di essere la personificazione di un ossimoro. Se Buck rivela una qualsiasi forma di verità è probabile che ci sia lì vicino nel testo la sua perfetta contraddizione, essendo questo un atteggiamento che lascia Stephen molto perplesso. Ho già accennato a come Robert Bell elabora l'idea dell'ossimoro emblematico "honeying malice" (U9:1087) per descrivere l'atteggiamento di Buck che sembra essere caratterizzato da un determinismo mentale che lo spinga a fare osservazioni che sono solo delle mezze verità. Bisogna però rilevare la presenza in Buck Mulligan di una maschera e di una 'dimensione prettamente teatrale' tra i suoi molteplici determinismi mentali. Lo studio di Bell conferma che Buck non possiede una singola identità, ma solo una serie di maschere; è inconsistente nelle sue affermazioni e ambiguo nella sua rappresentazione

di tante voci diverse. Tuttavia in *Ulysses* sono riscontrabili dei dettagli testuali atti ad indicare la dimensione teatrale dei suoi schemi mentali.

Le parodie di Buck discusse in questo capitolo si potrebbero qualificare come delle recitazioni burlesche intese a schernire principalmente la religione cattolica, la letteratura irlandese e inglese, e ovviamente i personaggi di Leopold Bloom e Stephen Dedalus. Buck ha una memoria culturale formidabile perché recita a memoria parecchi versi dal vecchio messale romano, dalla Bibbia e dalle opere della letteratura irlandese (e ne improvvisa delle parodie). In *Ulysses*, le parodie di Buck che assumono sempre una forma di rappresentazione comica e di travestimento sono le parodie liturgiche del capitolo *Telemachus* dove recita a soggetto (inventa persino un genere femminile per la figura di Cristo), e simula le tappe principali della messa cattolica preconciliare. Nelle sue parodie liturgiche, Buck recita sempre da solo e dà voce, non solo alle parole che conosce a memoria ("*Introibo ad altare Dei*", U1:5"; "For this, O dearly beloved, is the genuine Christine: body and soul and blood and ouns", U1:21-22), ma enuncia persino delle didascalie che non provengono dal narratore ("Slow music, please. Shut your eyes, gents. One moment. A little trouble about those white corpuscles. Silence, all", U1:21-23). Questa predisposizione teatrale di Buck sembra trovare conferma anche in un commento fuoriscena che non fa parte del rito della messa e non sembra neanche una didascalia: "Thanks, old chap, he cried briskly. That will do nicely. Switch off the current, will you?" (U1:28-9). Rappresentare una parodia liturgica in tale maniera aumenta il suo effetto comico, specie se la recitazione è accompagnata da una mimica e un'attrezzeria scenica grottesca. Si prenda in considerazione la mimica della processione comica, solenne e liturgica del paffuto Mulligan mentre recita il ruolo del prete con una scodella insaponata come calice ("a bowl of lather") e un accappatoio per abito talare pseudoliturgico: "A yellow dressinggown, ungirdled, was sustained gently behind him by the mild morning air." (U1:1-4). Questa pagina di *Ulysses* è nota come quella della parodia della messa, alla quale cui può approdare solo un personaggio spinto da una determinismo, oppure

una predisposizione, mentale che è prettamente teatrale. È possibile che tale recitazione maliziosa, frutto di un cattivo genio, alluda alla messa nera delle sette sataniche che a volte viene celebrata sul corpo di una donna come altare.[337] Ci sono altri esempi simili di recitazione liturgica, con frasi sporadiche di discorso diretto, in cui Mulligan recita a soggetto delle farse religiose come quando nella torre, con Haines e Stephen, gioca spensierato a tavola con il simbolismo del segno della croce: "He hacked through the fry on the dish and slapped it out on three plates, saying: *In Nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti*" (U1:349-51). Non è solamente la messa a subire delle parodie ma anche un verso della *via crucis* che Mulligan recita comicamente mentre si spoglia prima di tuffarsi nello "snotgreen sea": "He stood up, gravely ungirdled and disrobed himself of his gown, saying resignedly: - Mulligan is stripped of his garments." (U1:510). Mulligan intona persino la sua ballata del "joking Jesus" con "a quiet happy foolish voice" (U1:583).

La dimensione teatrale di Mulligan sembra trovare un'altra conferma testuale in *Ulysses*. Dallo stream of consciousness di Stephen nel capitolo *Scylla and Charybdis*, sappiamo dell'entrata in scena di Mulligan nella *National Library* tramite la frase: "*Entr'acte*. A ribald face, sullen as a dean's, Buck Mulligan came forward, then blithe in motley, towards the greeting of their smiles." (U9:482-6). Con il termine teatrale "*Entr'acte*" il drammaturgo di solito segnalava, in corsivo, proprio come le didascalie nei copioni teatrali, l'intervallo tra gli atti. Probabilmente, Joyce vuole mostrarci come l'entrata di Mulligan annunci agli occhi di Stephen l'inizio della seconda sezione del capitolo, oppure del secondo atto che sta per essere recitato dal pagliaccio dopo la farsa della messa nera nel primo capitolo (specie se si considera che Mulligan dice "A play! The play's the thing!", U9:875-8). Un'altra allusione alla dimensione teatrale di Mulligan riguarda il modo in cui scherza sul suo ruolo di commediografo: confida a Stephen sia il titolo di una sua commedia immaginaria sia la lista dei personaggi "in sweet varying voices":

[337] Ibid., p. 14.

Everyman His Own Wife
or
A Honeymoon in the Hand
(a national immorality in three orgasms)
by
Ballocky Mulligan

He turned a happy patch's smirk to Stephen, saying:
- The disguise, I fear, is thin. But listen.
He read, *marcato*:
- Characters:
TOBY TOSTOFF (a ruined Pole)
CRAB (a bushranger)
MEDICAL DICK)
and) (two birds with one stone)
MEDICAL DAVY)
MOTHER GROGAN (a watercarrier)
FRESH NELLY
and
ROSALIE (the coalquay whore).
(U9:1171-1189)

In questa commedia immaginaria Buck sembra voler parodizzare persino vari elementi del copione teatrale tradizionale con riferimenti evidenti alle tendenze sessuali che a quei tempi erano tabù: il titolo e il sottotitolo fanno un riferimento comico all'atto solipsistico della masturbazione ("*Everyman His Own Wife or A Honeymoon in the Hand*"); invece di 'commedia' usa il termine "*a national immorality*" con un gioco di parole con il termine inglese *morality play* (il testo didattico del Medioevo, meglio conosciuto come la 'sacra rappresentazione'); gli atti teatrali diventano in questa sede degli "*orgasms*". La parodia di Mulligan si scaglia persino contro gli attori: "Toby Tostoff" (Gifford ci informa che "Tostoff" è un gioco di parole con "to toss off", cioè masturbarsi[338]) è "a ruined Pole", che sembra un riferimento ad un polacco ma in realtà è un eufemismo per un personaggio che si è rovinato il membro virile con l'eccessiva masturbazione; il personaggio di "Crab" si riferisce ai parassiti della malattia venerea della gonorrea[339]; "Medical Dick" e "Medical Davy" (Mulligan li menziona in una sua breve didascalia anche in U9:908-9) sono due personaggi di una poesia grottesca non pubblicata di Oliver St. John Gogarty, e sono conosciuti il primo per la sua

[338] Ibid., p. 255.
[339] Ibid.

sagacità sessuale, e il secondo per quella economica[340]; "Mother Grogan" è un personaggio del folklore irlandese che Mulligan denigra come una specie di vescica piena di urina ("a watercarrier"), già parodizzata in occasioni precedenti ("When I makes tea I makes tea, as old mother Grogan said. And when I makes water I makes water", U1:357, make water = urinare); "Fresh Nellie and Rosalie, the coalquay whore" sono altri due personaggi creati da Gogarty entrati nel folklore irlandese.[341] Mulligan compone tutta questa parodia del suo stesso manifesto teatrale con uno "happy patch's smirk", un sorriso compiaciuto da pagliaccio, e inserisce un termine musicale per suggerire la maniera in cui va letta la lista dei personaggi ("He read *marcato*").

Il 'determinismo attoriale' di Mulligan, che è equiparabile ad un condizionamento sia cognitivo sia comportamentale del personaggio, è percepibile anche in alcuni modi in cui schernisce Stephen quando lo chiama "mummer", che l'*Oxford* [342] definisce come "actor in traditional dumb show or theatre": "a lovely mummer! [...] Kinch, the loveliest mummer of them all!" (U1:97-8); "O, you peerless mummer!" (U9:554); "I have conceived a play for the mummers" (U9:1167). Un altro termine usato da Buck per criticare Stephen si legge quando lo accusa di irriverenza nell'occasione della morte di sua madre: "You crossed her last wish in death and yet you sulk with me because I don't whinge like some hired mute from Lalouette's" (U1:213-14). Gifford informa che un "hired mute" era una persona che veniva chiamata a lamentare il morto a pagamento, un servizio che veniva offerto da certe ditte funebri dublinesi come *Lalouette's*.[343] Inoltre, Stephen sembra subire la forza gravitazionale della dimensione attoriale di Buck anche nel suo monologo interiore: "God, we'll simply have to dress the character." (U1:516). Un'altra conferma finale del modo in cui Stephen percepisce il determinismo attoriale di Buck si trova nella scena quando Stephen immagina

[340] Ibid., p. 243.
[341] Ibid., p. 252.
[342] *The Concise Oxford Dictionary*, 7° edizione, 1984, p. 665.
[343] Gifford, 1988, p. 18.

l'incontro macabro tra il cadavere di sua madre e Buck in *Circe* (che già abbiamo discusso in questo capitolo). Come il resto di *Circe*, questo brano è formato dai seguenti elementi: un copione teatrale con le didascalie dettagliate per l'attrezzeria scenica ("*From the top of a tower*"); il costume da pagliaccio ("*in particoloured jester's dress of puce and yellow and clown's cap with curling bell*"); la scenica mimica che recita il pagliaccio ("*stands gaping at her, a smoking buttered split scone in his hand*", "*he upturns his eyes*", "*shakes his curling capbell*", "*tears of molten butter fall from his eyes on to the scone*"; U15:4166-80).

5.3.3. La terza antinomia, l'immoralità e la verifica impossibile del pagliaccio

Nella terza antinomia, Foucault spiega che il folle non ha nessun controllo sui suoi gesti e sulle sue parole. Privo del libero arbitrio il folle non è mai responsabile di ciò che compie davanti alla società e quindi non è colpevole di infrazioni al codice penale. Nonostante la serietà dei crimini commessi, la sua innocenza morale è sempre garantita dal determinismo patologico e oggettivo della sua condizione che subisce pulsioni violente, passioni e desideri irrefrenabili. La società infatti delega la responsabilità di certificare la follia di un soggetto al giudizio psichiatrico che lo prende in esame oggettivamente. Tuttavia Foucault segnala che la natura folle di un atto si giudica proprio dal fatto che nessuna ragione può mai giustificarlo o spiegarlo in termini logici, rendendo impossibile una sua verifica oggettiva da parte del medico. Non bisogna dimenticare che il folle può agire senza riflettere, senza preavviso e senza movente; è vittima dei capricci del determinismo istantaneo della sua follia che non è mai giustificabile nei significati e che esula da ogni causalità prevedibile.[344]

Tutte le dialettiche delle contraddizioni nel folle esludono la possibilità di considerare i personaggi di Mulligan ed Enrico come personaggi positivi e coerenti nel loro modo di rapportarsi con la verità. Sono personaggi che da un lato sfuggono da qualsiasi giudizio

[344] Foucault, 2006, p. 446.

morale, giuridico o di valore, e da un altro lato resistono a qualsiasi forma di verifica oggettiva. Mulligan presenta aspetti di ipocrisia, di contraddizioni e di compromessi molto interessanti: attacca i circoli culturali di Dublino in cui lui stesso è attivo; è intollerante dell'omosessualità di cui accusa Bloom ma allo stesso tempo allude ad un proprio desiderio omosessuale; condanna Bloom che fissa il sedere di una statua di donna dopo aver cantato inni con riferimenti alla masturbazione; riesce a fare dei compromessi con qualsiasi aspetto culturale di Dublino ma si mostra razzista nel chiamare Bloom *Ikey Moses*. In poche parole sembra che lui stesso, tramite le sue azioni e parole, contraddica molto di quel che dice agli altri nel suo ruolo tutto particolare di buffone e clown. Infatti è lo stesso Mulligan che raccomanda a Stephen di non prenderlo troppo sul serio ("I'm inconsequent", U1:235); è Stephen stesso ad indicare che lui è un'influenza negativa sia tramite la sua percezione dello specchietto che gli mostra Mulligan ("the mirror held out to him, cleft by a crooked crack", U1:135) sia tramite gli scarponi presi in prestito che gli stanno stretti ("His boots are spoiling the shape of my feet.", U9:947-8). Mulligan non è appesantito né dal passato né dalle sue asserzioni o posizioni espresse precedentemente ("I don't remember anything", U1:184; "I can't remember anything. I remember only ideas and sensations", U1:192-3; "What did I say? I forget", U1:197). Essendo libero da qualsiasi memoria storica che lo leghi ad un'ideologia o un'etica, Mulligan arriva a dire a Stephen che è ellenisticamente libero da tutte le influenze morali cristiane imposte dalla società di Dublino ("I'm hyperborean as much as you", U1:92). Libero da tali imposizioni etiche, il pagliaccio non si fa problemi a ricorrere alla creatività blasfema storpiando versi dal libro dei *Proverbi* ("He who stealeth from the poor lendeth to the Lord", U1:727), scherzando sul dio dell'Ebraismo ("the collector of prepuces", U1:393-4) e sui santi cristiani ("Buck Mulligan, his pious eyes upturned, prayed: --Blessed Margaret Mary Anycock!", U9:645-6) e cantando l'inno irriverente della ballata del "joking Jesus" ("*My mother's a jew, my father's a bird*" U1:585-6). Tuttavia, come allude un commento di Haines, il lettore non può giudicare moralmente i commenti e gli atti di questo pagliaccio a causa di quel suo elemento scherzoso, instabile, giocoso e satirico che mitiga l'immoralità

blasfema ("We oughtn't to laugh, I suppose. He's rather blasphemous. [...] Still his gaiety takes the harm out of it somehow, doesn't it?", U1: 605-7). Ovviamente, Mulligan non ha neanche delle remore ad accennare alla masturbazione sia femminile ("I'm melting, he said, as the candle remarked when ... But, hush! Not a word more on that subject!", U1:333) sia maschile ("*being afraid to marry on earth they masturbated for all they were worth*", U9:1152-3), come anche a proporre grottescamente in *Oxen of the Sun* il suo centro per la fecondazione sessuale di cui lui è il capostipite (e che è già stato discusso in questo capitolo). Si è gia visto come Stephen rifiuta di sfruttare l'atteggiamento esteticamente libero e multiforme del pagliaccio nel non volersi sottomettere alla sua guida.

La mancanza di moralità nella vita del personaggio di Enrico IV si profila sotto vari aspetti differenti da quelli di Mulligan siccome Enrico non è un personaggio libero dalla sua forma, anzi è una vittima del determinismo immorale della sua maschera. Ovviamente se Enrico si descrive come uno "arrivato con una fame da lupo a un banchetto già bell'e sparecchiato" (MN2:860-1) è evidente che non è un personaggio immune da scelte di dubbio prestigio morale. I consiglieri ci dicono che quando era ancora giovane gli si portavano molte donne "Che si prestano" (MN2:812) a soddisfare una sua lussuria che noi sappiamo essere ancora presente nel possesso perverso e nefasto che cerca di attuare sul corpo giovane di Frida nell'urtone delle immagini ("ti hanno fatta persona viva - sei mia!", MN2:865). Enrico sembra immune dal rimorso quando Di Nolli gli rimprovera il fatto di aver celato la notizia della sua guarigione persino a sua sorella, molto amata ma ormai defunta (la madre del Di Nolli), la quale era stata costretta a mascherarsi come la madre dell'imperatore ("presentarsi qua come tua madre, Agnese!", MN2:855-6). Le altre vittime della beffa di Enrico, che si ritengono in buona fede (ma non tutti lo sono), scoprono amaramente che Enrico non si è fatto scrupoli a burlarsi di loro per tanti anni ("Recitava per ridere alle tue spalle, e anche di noi che, in buona fede...", MN2:855). Belcredi, gli rimprovera la sua caparbietà nell'ordire una perpetrazione perversa di quel giorno di carnevale, anche dopo la sua guarigione: "È

veramente incredibile, incredibile come tu l'abbia potuto fare, liberato dalla disgrazia che t'era capitata!" (MN2:859). Un esempio chiaro della 'malizia giocosa' di Enrico si ha nelle burle fatte ai suoi consiglieri con cui sbaglia decidendo di confidarsi poiché informano gli altri della sua guarigione ("Confidarsi con qualcuno, questo sì, è veramente da pazzo!", MN2:862). Infatti, i consiglieri, stupiti dalla subitanea guarigione dell'imperatore, vengono umiliati da Enrico che prima li costringe ad inginocchiarsi ai suoi piedi di imperatore proclamatosi pazzo ("Tutti, davanti ai pazzi, si deve stare così!", MN2:844), ma subito dopo li deride condannando il loro animo servile ("Su, via, pecore, alzatevi!", MN2:844). E quando uno dei suoi consiglieri non capisce nulla della manipolazione delle maschere altrui congegnata da Enrico come una forma di intrattenimento, lo tratta da imbecille ("quest'imbecille qua, ora, che sta a mirarmi a bocca aperta", MN2:842). Questi personaggi però non capiscono che fondamentalmente, Enrico non è colpevole dell'immoralità dei suoi atti neanche quando è guarito. Bisogna dare la dovuta attenzione a come Pirandello, nella didascalia finale della commedia, sembra confermare che Enrico non è completamente responsabile neanche dell'uccisione di Belcredi. La didascalia indica che Enrico rimane allibito davanti a quello che la sua maschera 'lo aveva costretto a fare', il che implica una mancanza di libertà che lo esonera almeno parzialmente dell'omicidio ("*della sua stessa finzione che in un momento lo ha forzato al delitto*", MN2:866). Nonostante che abbia commesso un crimine, Enrico non è un assassino consapevole perché non può liberarsi della forma e del controllo della sua stessa maschera che gli forza la mano nell'uccisione e nel rifare il pazzo. Dunque l'immoralità di Enrico è da attribuire non ad un abuso del libero arbitrio ma all'immoralità della maschera di Enrico IV che gli fa subire le conseguenze ("Ora sì... per forza...*li chiama attorno a sè, come a ripararsi,* qua insieme, qua insieme... e per sempre!", MN2:866).

Nonostante la sua immoralità, Mulligan è paradossalmente un personaggio libero che sfugge da qualsiasi verifica moraleggiante o giuridica, e che non potrà mai essere l'oggetto di

una qualsiasi forma di esame oggettivo; infatti i personaggi che cercano di farglielo sono ridicolizzati dal narratore. In *Telemachus,* Mulligan fa una considerazione soggettiva sul suo nome proprio, Buck, che si rivela premonitoria quando ne specifica l'elemento del "Tripping and sunny like the buck himself" (U1:41-3). Infatti una verifica di Buck si rivela particolarmente "tripping" ("piena di ostacoli") per chi la intraprende. In *Hades* Mulligan viene giudicato molto negativamente dal padre di Stephen, Simon Dedalus, che non si compiace affatto del suo rapporto con il figlio. Per descriverlo usa i termini "lowdown crowd" (U6:63), "a contaminated bloody doubledyed ruffian" (U6:63-4), "His name stinks all over Dublin" (U6:64-5), "bastard" (U6:70), "A counterjumper's son" (U6:70-1), però il sentimento di scherno che Simon cerca di suscitare nel lettore ha l'effetto opposto quando invoca l'intervento divino ("with the help of God and His blessed mother I'll make it my business to write a letter", U6:65-6). Poi quando si vanta delle conseguenze serie dei suoi provvedimenti si ha un effetto comico perché il lettore già sa che in fondo saranno vani ("I'll tickle his catastrophe, believe you me", U6:67-68). In *Eumaeus,* Leopold Bloom dal canto suo cerca di avvertire Stephen dell'influenza negativa che può avere su di lui il pagliaccio allo scopo di subentrare a lui come mentore di Stephen. Il discorso del narratore di *Eumaeus* ci presenta le condanne di Bloom a Mulligan che nel capolinea del *Westland Row* voleva abbandonare Stephen ("to give Stephen the slip in the confusion", U16:267). Bloom identifica chiaramente la natura del pagliaccio ("boon companion", U16:280; "contributes the humorous element", U16:280) che chiama con riverenza "Dr Mulligan" (U16:277), ma getta non pochi dubbi sull'affidabilità di Buck: il quale, per esempio, è incapace di empatizzare con Stephen ("he never realised what it is to be without regular meals", U16:282-3), lo avrebbe narcotizzato per chissà quale scopo ("put in your drink for some ulterior object", U16:285-6), e lo sta manipolando a suo piacimento ("he is what they call picking your brains", U16:298-9). Tuttavia, spinto dalle voci che corrono su Mulligan, Bloom non può solo sottolinearne le doti negative ("versatile allround man", U16:288; "rapidly coming to the fore", U16:288-9; "tony medical practitioner", U16:290-1; "his rescue of that man", U16:292). Forse è per

questa ragione che Bloom assume un tono molto cauto e diplomatico nel criticare Mulligan con Stephen usando frasi che inculcano la prudenza nell'opinione espressa: "I wouldn't personally repose much trust" (U16:279), "if I were in your shoes" (U16:281), "you didn't notice as much as I did" (U16:283-4), "it wouldn't occasion me the least surprise to learn" (U16:283-4). Da quanto accade a questi personaggi risulta chiara la difficoltà di condannare direttamente un pagliaccio che è al di sopra di ogni moralità. Chi lo fa viene inconsapevolmente ridicolizzato, come accade a Simon Dedalus, oppure chi, come Bloom, cerca di detronizzarlo in maniera più moderata, non ottiene l'approvazione immediata dal suo uditorio. Nonostante che Stephen abbia già scartato Mulligan come mentore, il narratore ci dice che Stephen non reagisce a quello che gli sta dicendo Bloom su Mulligan ("There was no response to the suggestion", U16:268; "did not throw a flood of light", U16:302), e Bloom stesso è insicuro delle critiche appena espresse da altri sul conto di Mulligan ("whether he had let himself be badly bamboozled to judge by two or three lowspirited remarks he let drop", U16:303-4).

La difficile verifica di Mulligan viene confermata dal fatto che in *Ulysses*, Mulligan lascia il lettore con almeno due questioni irrisolte perché il testo cela gli elementi che potrebbero confermarle o negarle: per esempio, a chi appartiene veramente la voce fuori campo che risponde due volte al suo fischio in *Telemachus*? ("Two strong shrill whistles answered through the calm", U1:27): a Joyce? al narratore? ad un'altra voce narrativa che reciproca la sua pagliacciata e crea una rottura della narrazione? In secondo luogo, è Mulligan veramente omofobico poiché taccia Bloom di omosessualità specie per l'interesse che mostra per Stephen? Oppure è Mulligan stesso omosessuale e proietta le sue inclinazioni su Bloom?[345] In *Oxen of the Sun* si viene a sapere che "Mr Candidate Mulligan in that vein of pleasantry which none better than he knew how to affect, postulating as the supremest object of desire a nice clean old man" (U14:997-1000).

[345] Gifford, 1988, p. 431.

Mulligan, con una *folly* comica, non prende mai la storia sul serio come fanno Enrico e Stephen; infatti scherza sull'Irlanda, sull'Inghilterra, sulla religione cattolica e i suoi riti, sulla sessualità, su Bloom, su Stephen, su se stesso e sulla letteratura in generale. Però, come indica Manganiello, "Mulligan toadies to the Englishman Haines and the Church he blasphemes against"[346]; dunque questo pagliaccio oscilla e si ritira, forse servilmente, verso l'oggetto del suo stesso scherno. Come osserva Bell, quando Mulligan si tuffa nel mare nel capitolo *Telemachus* vuole forse accettare la vita com'è ed immergersi nel suo flusso assurdo, proprio perché non crede ad una ideologia particolare ma crede al tutto e al niente simultaneamente.[347] Sono anche d'accordo con Bell quando dice che il discorso di Mulligan non può essere classificato secondo le categorie del vero o del falso, oppure del profetico o dell'assurdo, siccome la condizione caotica della sua ideologia è vitale al pagliaccio. A differenza della *folly* di Pirandello, che finisce inequivocabilmente nella tragedia perché non c'è un punto in cui il personaggio torna indietro, Mulligan si ritira verso l'oggetto che ha deriso e non prende mai la sua critica troppo sul serio.

Anche Enrico è tutt'altro che una voce coerente e attendibile quando parla della falsità delle maschere e dei compromessi della vita sociale. Per quasi tutto il dramma ride dei compromessi, della mediocrità e delle maschere del comportamento sociale degli altri personaggi, ma poi rivela che anche lui sta al gioco; rivela infatti che per anni ha continuato a recitare la sua pagliacciata nonostante fosse guarito. Inoltre, alla fine dimostra che non c'è altra soluzione per il soggetto tranne quella di indossare di nuovo quella stessa maschera storica di compromessi di cui si è lamentato prima. Nell'uccidere Belcredi e nel fingere d'essere ridiventato pazzo, attua la tragica antitesi di tutti i suoi lunghi monologhi di personaggio alienato in cui aveva stabilito un modo di raccontare la verità sulle contraddizioni

[346] Manganiello, 1980, p. 135.
[347] Bell, 1996, p. 18.

e sulle illusioni del soggetto. Dice dunque la verità sull'ipocrisia delle maschere nei rapporti sociali ma ne è lui stesso una vittima, recluso in una forma che gli elimina ogni libertà. Enrico non è neanche un soggetto che vuole prestarsi alla verifica medica oggettiva. Anzi, proprio in linea con l'ideologia di Foucault dietro nella *Histoire*, Enrico sbeffeggia le pretensioni dello psichiatra, vestito da vescovo, che vuole psicanalizzarlo: "*Dottore:* Ah, come, io? Vi sembro astuto? / *Enrico IV:* No, Monsignore! Che dite! Non sembrate affatto!" (MN2:839). La pretesa di voler effettuare una verifica di tale pagliaccio porta soltanto alla sua risata beffarda ma tragica ("Scherziamo alle spalle di chi ci crede", MN2:845) e dimostra che in fondo la risata forzata è il modo più propizio per accostarsi a capirlo ("Facciamoci tra noi una bella, lunga, grande risata...", MN2:846).

5.3.4. La quarta antinomia, la razionalità e le rivelazioni inammissibili del pagliaccio

Nella quarta antinomia, Foucault crea un'analogia sulla condizione raziocinante del pazzo: così come una malattia qualsiasi non comporta per il malato una perdita completa della sua salute, la follia del pazzo non è una perdita assoluta della sua ragione. Nell'ambito della non-ragione della sua follia esiste la ragione del ritorno che si basa sul suo personale concetto di verità e sulle sue stesse esperienze chiaroveggenti causate dalla sua follia. Tuttavia le verità scoperte dalla follia del pazzo sono totalmente inaccettabili agli altri membri della società, perché sono l'immediata contraddizione della verità sociale e morale dell'uomo che è piena di ipocrisie, maschere e compromessi. La verità che scopre il pazzo nella sua follia è in contraddizione alle illusioni e alle pretensioni del convivere umano. La cura e l'integrazione nella società comportano l'inevitabile repressione delle sue verità inammissibili.[348]

Nel descrivere Enrico allo psichiatra subito dopo il loro arrivo alla villa, i visitatori ammettono che Enrico nonostante fosse "incostante, fatuo" durante le sue recitazioni accanite

[348] Foucault, 2006, p. 447.

dimostrava spesso delle tendenze che varcavano la soglia del razionale. Nel descriverlo Belcredi allude a barlumi raziocinanti in cui ostentava una "lucidità di presentazione"; Enrico sapeva creare quel momento che "lo poneva fuori, a un tratto, d'ogni intimità col suo stesso sentimento", ed era anche capace "d'un atto d'intelligenza, per sopperire a quel calore di sincerità cordiale, che si sentiva mancare." (MN2:802). Inoltre, Donna Matilde fa riferimento ad altri attimi in cui Enrico non sembrava completamente folle, il fenomeno che lo psichiatra chiama "un lucido momento", in cui il discorso di Enrico le sembrava logico abbastanza da rimpiangere una vita mancata a causa di "quella maschera da cui non s'è potuto più distaccare, e da cui si vuole, si vuole distaccare!" (MN:827). In aggiunta lo psichiatra ingenuo, nell'osservare Enrico, allude ad "uno stato di malinconia riflessiva" e ad una "veramente considerevole attività cerebrale" che alludono ad un'attività razionale del soggetto (MN2:837). Nonostante queste percezioni, permane il pregiudizio di escludere la razionalità dalle attività di Enrico: Belcredi esclude il fatto che i pazzi ragionano ("[*con forza*]. Non ragionano!", MN2:837) e Di Nolli specifica che l'urtone ideato dallo psichiatra non comporta un'attività di ragionamento per Enrico ("No, niente affatto; che ragionamento? Gli presentiamo una doppia immagine della sua stessa finzione, come ha detto il dottore!", MN2:837).

La razionalità di Enrico comporta un rapporto conflittuale tra il soggetto, che di natura è raziocinante, e la sua maschera che esige di essere rappresentata genuinamente. Il suo ruolo di pagliaccio rivela una razionalità quasi flaubertiana perché sembra intesa a smascherare la falsità altrui ("che stracci loro addosso la maschera buffa", MN2:842). Infatti, in vari discorsi, che in alcuni casi sono svolti nel contesto della sua recitazione storica, ma in altri casi no, Enrico dimostra di essere un personaggio raziocinante e autoriflessivo, specie nel suo modo di percepire la realtà secondo i dettami pirandelliani di forma e vita: "ci siamo fissati tutti in buona fede in un bel concetto di noi stessi" (MN2:817); "guai a chi non sa portare la sua maschera" (MN2:820); "Rimasticate la vita dei morti!" (MN2:845). Però nel rivelare tali

sistemi razionalmente strutturati, come quello delle maschere, Enrico si accorge che gli altri cominciano ad interpretare la sua razionalità come un elemento che lo possa esonerare dalla sua stessa maschera di pazzo. È a questo punto del dramma che, per confondere gli altri e fargli intendere che è ancora completamente pazzo, commette gli atti folli del possesso di Frida e dell'uccisione di Belcredi, e presenta argomenti in cui accenna ad elementi arcani ed irrazionali ("potere oscuro e fatale", MN2:817; "come un sogno", MN2:818 ; "una bella, lunga, grande risata...", MN2:846; "quest'opera di magia!", MN2:821; "l'opposto di ciò che vi pareva vero jeri!" MN2:847-8; "piccole scombinazioni dello spirito", MN2:842; "la luna", MN2:849). Adoperando tutte le ragioni dell'apparato del relativismo pirandelliano, Enrico adotta dunque una razionalità relativistica e critica le pretese di quella positivistico-oggettiva. Il pagliaccio imita il pazzo e si apre alla mobilità di tutte le sue possibilità mentali ("Oggi così e domani chi sa come!", MN2:847); il clown pirandelliano dunque costruisce una maschera che non ha strutture logiche o oggettive ("per loro può essere tutto", MN2:847) per pronunciare tante verità relative e caotiche ("che spettacolo danno dei loro accordi, fiori di logica!" MN2:847).

Il pagliaccio di Joyce è uno studente di medicina molto promettente (in *Eumaeus* veniamo a sapere che Bloom ha sentito delle voci molto positive nei suoi confronti), però non ostenta nessuna razionalità filosofica né argomenti pieni di sillogismi; anzi, in certe occasioni lo troviamo travolto dai suoi atteggiamenti folli in cui "he had suddenly withdrawn all shrewd sense, blinking with mad gaiety" (U1:581). Mulligan sembra ostentare un sentimento opposto alla razionalità, specie quando sbeffeggia il miglior cultore del filosofia scolastica e raziocinante in *Ulysses*, Stephen Dedalus, il quale si considera "with grim displeasure, a horrible example of free thought" (U1:625-6). In *Telemachus*, Mulligan accenna chiaramente alla sua antipatia per l'Aquinate quando dice a Stephen "in pain": "I'm not equal to Thomas Aquinas and the fifty-five reasons he has made out to prop it up. Wait till I have a few pints in me first." (U1:546-8). Inoltre, minimizza tutta la teoria di Stephen su Amleto e la paternità

("It's quite simple"; U1:555), che è interamente basata sulla logica e sulla razionalità ("We have grown out of Wilde and paradoxes. [...] He proves by algebra that Hamlet's grandson is Shakespeare's grandfather and that he himself is the ghost of his own father"; U1:554-7). In *Scylla and Charybdis*, Mulligan prende di nuovo in giro la filosofia tomistica a cui aderisce Stephen (il quale dichiara "whose gorbellied works I enjoy reading in the original"; U9:778) specie quando questi cerca di esporre la teoria sull'incesto ("– Saint Thomas, Stephen began ... – *Ora pro nobis*, Monk Mulligan groaned, sinking to a chair"; U9:772-3). Per suggellare questo suo ruolo di pagliaccio in questo episodio, Mulligan intona in celtico le parole "*Pogue Mahone! Acushla machree!* (che Gifford traduce "Kiss my arse! Pulse of my heart!").[349] Questi esempi dovrebbero far capire l'atteggiamento di Buck verso la razionalità, il quale rivela una netta antipatia per tutto quello che è logico, rigido e sillogistico. Se la filosofia scolastica è un'ottima occasione per Buck per creare delle parodie e ottenere degli effetti grotteschi, risulta chiaro che questo studente di medicina è tutt'altro che un discepolo del positivismo. Infatti, è stata già discussa in questo capitolo la pagliacciata del suo pretenzioso progetto di un centro di fecondazione assistita in cui lui è "*Fertiliser and Incubator*" in *Oxen of the Sun*, e dove presenta vari argomenti di natura pseudoscientifica e pseudorazionale allo scopo malizioso della beffa e della parodia di alcuni progetti di eugenetica dell'epoca. Ho anche accennato a come, in *Circe*, Bloom immagina Mulligan come una sorta di patologo che fornisce spiegazioni anatomicamente e razionalmente impossibili allo scopo di creare un effetto comico e grottesco. In questo episodio divertente si ha il trionfo dell'irrazionalità di Mulligan nella sua analisi immaginaria di Bloom secondo il quale, lui, sarebbe un epilettico a causa della lussuria sregolata dei genitori ("Born out of bedlock hereditary epilepsy is present, the consequence of unbridled lust", U15:1777-8), un esibizionista ("symptoms of chronic exhibitionism", U15:1779-80), e affetto da calvizie prematuramente a causa della masturbazione ("prematurely bald from selfabuse", U15:1780-81), e persino una *virgo intacta* (U15:1786).

[349] Gifford, 1988, p. 237.

Ispirandoci alla dichiarazione scherzosa di Enrico, "Non si può mica credere a quel che dicono i pazzi!" (MN2:846), ci chiediamo a questo punto che livello di credibilità si può assegnare al comportamento e agli scherzi del pagliaccio. Siccome "The mocker is never taken seriously when he is most serious" (U9:543-4), sia Buck sia Enrico simulano la pazzia con una serie di maschere e paglacciate, il primo in una maniera mutevolmente comica, e l'altro nella tragica fissità. Per esempio, se Enrico si affligge per il problema della solitudine e dell'incomunicabilità nel convivere umano ("se siete accanto a un altro, e gli guardate gli occhi [...] potete figurarvi come un mendico davanti a una porta in cui non potrà mai entrare", MN2:844-848), Buck scherza e ride, come abbiamo già avuto modo di notare in questo capitolo, del solipsismo della masturbazione. Inoltre, se Enrico enuncia in maniera solenne frasi tragiche, come per esempio "Fisso in questa eternità di maschera!" (MN2:864-5), Buck con il suo "panama hat" è raffigurato più volte "laughing to himself", "laughing with delight" (U1:36,44), oppure compiacendosi in un canto scherzoso, gesticolando con la testa di una bambola: "He moved a doll's head to and fro, the brims of his Panama hat quivering, and began to chant in a quiet happy foolish voice" (U1:582-4). Benché diversi e didatticamente incoerenti (sia nei confronti di Stephen, sia della società dublinese, e dei visitatori e dei consiglieri nella villa) questi pagliacci risultano pericolosi proprio perché sono convincenti nel fascino della loro rappresentazione. Per esempio, ne subiscono gli effetti Haines (che nonostante sia ateo e si senta offeso dalla blasfemia di Buck ne mitiga la colpevolezza morale) e Matilde, della quale Belcredi nota l'impatto profondo che le ha lasciato Enrico ("è come incantata da quello che tu dici... affascinata da codesta tua «cosciente» pazzia!", MN2:864). La società non può accettare e neanche permettersi di assorbire completamente questo caos destabilizzante che inculcano i pagliacci come Buck ed Enrico con il loro comportamento scherzoso. In questo capitolo ho cercato di dimostrare attraverso le antinomie di Foucault che le verità rivelate da Buck ed Enrico sono strutturalmente contraddittorie e antinomiche. I pagliacci sotto esame sono contradittori su quattro livelli principali: condannano il soggetto

per le sue verità elementari ma anche per quelle terminali; sembrano predisposti ad obbedire ad un determinismo organico del corpo ma poi si rivelano anche condizionati da un altro tipo di determinismo inorganico della mente; il loro comportamento è immorale, ma allo stesso tempo esulano da ogni giudizio o verifica oggettiva; infine, sono personaggi che personificano l'ossimoro della razionalità irrazionale, antipositivistica, pseudoscientifica e relativistica che li qualifica come latori di verità inammissibili nella società. Bisogna ammettere che l'apprendere o l'accettare tutte le verità antinomiche di questi pagliacci produrrebbe l'anarchia, il gusto del disordine, l'incomunicabilità o come ebbe a definirla Pirandello, il caos, che per lui era già presente nella società. Non scordiamoci che la natura antinomica di questi due prototipi di pagliacci ci rivela che da un lato non hanno ruoli didatticamente positivi ma poi non si può neanche negare che siano fonti importanti di verità scomode che rimettono in discussione molte nozioni autorevoli che sono date per scontate dalla società. Pirandello e Foucault avevano ragione nel sostenere che alla società conveniva rinchiudere i pazzi nei manicomi e fissarli nell'ambito della non-ragione allo scopo di smentire le loro verità senza veli e senza compromessi. Questo sentimento è espresso da Enrico in più di un'occasione nel dramma: "Conviene a tutti, capisci? conviene a tutti far credere pazzi certuni, per avere la scusa di tenerli chiusi. Sai perché? Perché non si resiste a sentirli parlare." (MN2:846); "trovarsi davanti a un pazzo sapete che significa? trovarsi davanti a uno che vi scrolla dalle fondamenta tutto quanto avete costruito in voi, attorno a voi, la logica, la logica di tutte le vostre costruzioni!" (MN2:847). Mulligan è quello che ha salvato qualcuno dall'annegare e quello che ha la chiave ("Stephen handed him the key", U1:722; "He has the key", U3:276), che forse non è solo quella del Martello Tower ma anche una chiave interpretativa delle verità irrazionali che rimane custodita dal pagliaccio.

Conclusione

La mia tesi sostiene che l'avvicinare Joyce a Pirandello è un modo valido per capire quel fenomeno di disintegrazione della coscienza unificata degli artisti nel modernismo (JJ:596). Ho dunque tentato di analizzare una selezione di affinità tematiche e narrative tra le opere di James Joyce e di Luigi Pirandello. Dopo un breve sguardo ai pochi contatti biografici e all'attenzione che la critica ha riservato a questo rapporto durante gli ultimi settanta anni, ho identificato tre tendenze narrative di base presenti nel loro canone: la revisione e il recupero del genere romanzesco e teatrale, lo spostamento dello spazio oggettivo della narrazione verso la mente del personaggio, il senso di incompiutezza che l'opera assume di fronte al linguaggio della rappresentazione. Per capire meglio queste tre tendenze in Joyce e Pirandello mi sono servito della distinzione di Lyotard sull'impresentabile moderno e postmoderno. Dopo aver stabilito i nessi tra queste tre tendenze operative, nei restanti quattro capitoli della tesi ho cercato le affinità specifiche nella tematica e nei meccanismi narrativi delle opere. Nel secondo capitolo infatti ho investigato in *A Portrait*, *Dubliners*, *I Vecchi e i Giovani* e *Le Novelle per un Anno*, alla ricerca delle affinità nei modi in cui Joyce e Pirandello hanno rappresentato i contesti insulari della *Irishness* e della sicilianità tramite le crisi politico-religiose e la condizione dell'esilio interiore e fisico, come anche le opzioni letterarie e linguistiche che queste culture hanno offerto loro ma che hanno eventualmente scartato. Nel terzo capitolo, tramite i romanzi *A Portrait* e *Suo Marito*, ho svolto un'indagine sulle affinità del processo creativo nel *Künstlerroman* joyciano e pirandelliano che è caratterizzato dall'autoriflessività, dalla ricerca di una paternità artistica, dall'elemento metanarrativo, e dal concepimento e dall'autogestazione solipsistica dell'opera d'arte. Nel quarto capitolo ho cercato di gettare nuova luce sui temi e sui meccanismi narrativi che accompagnano sia l'epifania joyciana sia il silenzio interiore pirandelliano; si confrontano le nozioni di epifania in entrambi gli autori e si getta un lungo sguardo sulle tipologie definite e dibattute dalla critica. Inoltre ho cercato di fornire nuove letture sia della

mancata epifania (l'anepifania) di due personaggi femminili svuotate delle loro personalità (l'anachenosi) sia della memoria involontaria di due personaggi inetti in una biblioteca. L'ultimo capitolo è un tentativo di avvicinare due pagliacci rappresentativi dal canone joyciano e pirandelliano per leggerli alla luce del pensiero di Foucault come personaggi prettamente antinomici e contradditori che rivelano molte verità che la società considera come inammissibili. In questa tesi non pretendo di offrire un modello interpretativo che ridefinisca e reinterpreti il fenomeno del modernismo; mi limito ad un'analisi dei contributi innovativi che Joyce e Pirandello apportano ai propri generi e contesti letterari tramite un rapporto critico, non reale, che è costituito da tendenze analoghe e da affinità tematiche e narrative che attuano, su un binario parallelo, quella revisione radicale della letteratura di cui sono responsabili questi due grandi protagonisti del modernismo.

Bibliografia

Fonti primarie su Pirandello:

1. ABBA Marta, 1994, *Caro Maestro: lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di Pietro Frassica, Milano, Mursia.
2. PIRANDELLO Luigi, 1965, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Collana 'I Classici Contemporanei Italiani', II edizione, Milano, Mondadori.
3. PIRANDELLO Luigi, 1973, *Tutti i romanzi*, Vol. 2, a cura di Giovanni Macchia, "I Meridiani", Milano, Mondadori.
4. PIRANDELLO Luigi, 1995, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
5. PIRANDELLO Luigi, 1997a, *Maschere nude*, Vol. 1, a cura di A. D'Amico, Premessa di G. Macchia, "I Meridiani", Milano, Mondadori.
6. PIRANDELLO Luigi, 1997b, *Maschere nude*, Vol. 2, a cura di A. D'Amico, Premessa di G. Macchia, "I Meridiani", Milano, Mondadori.
7. PIRANDELLO Luigi, 1997c, *Taccuino segreto*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
8. PIRANDELLO Luigi, 2002a, *Interviste a Luigi Pirandello*, a cura di Ivan Pupo, Catanzaro, Rubbettino.
9. PIRANDELLO Luigi, 2002b, *Taccuino di Harvard*, a cura di Ombretta Frau e Cristina Grignani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
10. PIRANDELLO Luigi, 2004, *Maschere nude*, Vol. 3, a cura di A. D'Amico, Premessa di G. Macchia, "I Meridiani", Milano, Mondadori.
11. PIRANDELLO Luigi, 2005a, *Il figlio prigioniero: carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
12. PIRANDELLO Luigi, 2005b, *Tutti i romanzi*, Vol. 1, a cura di Giovanni Macchia, "I Meridiani", Milano, Mondadori.
13. PIRANDELLO Luigi, 2006, *Pirandello: saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
14. PIRANDELLO Luigi, 2007a, *Novelle per un anno*, vol. 1, tomo 1 & 2, a cura di M. Costanzo, introduzione di G. Macchia, "I Meridiani", Milano, Mondadori.
15. PIRANDELLO Luigi, 2007b, *Novelle per un anno*, vol. 2, tomo 1 & 2, a cura di M. Costanzo, introduzione di G. Macchia, "I Meridiani", Milano, Mondadori.
16. PIRANDELLO Luigi, 2007c, *Novelle per un anno*, vol. 3, tomo 1 & 2, a cura di M. Costanzo, introduzione di G. Macchia, "I Meridiani", Milano, Mondadori.

Fonti secondarie su Pirandello:

1. AA.VV., 2002, *Bibliografia pirandelliana*, a cura di a cura di Iacono-Lo Iacono-Perniciaro-Salemi, Palermo, Regione siciliana.
2. ALESSIO Antonio, 1984, *Pirandello pittore*, Agrigento, Edizioni CNSP.
3. ARTIOLI Umberto, 1989, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza.
4. ARTIOLI Umberto, 2002, "Tre messinscene esemplari della trilogia di Vassiliev, Squarzina, Ronconi", in AA.VV., *Pirandello e il linguaggio della scena*, a cura di Enzo Lauretta, Agrigento, Edizioni CNSP.
5. BARBINA Alfredo, 1967, *Bibliografia della critica pirandelliana 1889-1961*, Firenze, Le Monnier.
6. BARBINA Alfredo, 1980, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Quaderni dell' Istituto di Studi Pirandelliani, Roma, Bulzoni Editore.

7. BARILLI Renato, 1964, *La barriera del Naturalismo*, Milano, Mursia.
8. BARILLI Renato, 1972, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia.
9. BARILLI Renato, 2003, *La linea Svevo-Pirandello*, 2° ediz., Milano, Oscar Mondadori.
10. BARNES John C., 1991, "La portata della metapsichica ne *Il Fu Mattia Pascal*", in AA.VV., *Pirandello e l'oltre*, Atti del Convegno Nazionale di Studi Pirandelliani 1990, a cura di Enzo Lauretta, Milano, Mursia.
11. BASSANESE Fiora, 1997, *Understanding Luigi Pirandello*, Columbia-South Carolina, University of South Carolina Press.
12. BIOW Douglas, 1989, "Psychoanalysis, History, Marginality: A Study of Violence and Disease in Pirandello's Enrico IV", in *Italica*, Vol. 66, No. 2., Summer 1989.
13. BORSELLINO Nino, 1991, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Bari, Editori Laterza.
14. BURGESS Anthony, 2004, "Buon giorno, Mr. Bloom. Ulisse dei nostri tempi", in *Corriere della Sera*, 16 giugno 2004, p. 33.
15. CAPPELLO Angelo Piero, 1995, *Come leggere Uno, Nessuno e Centomila di Luigi Pirandello*, Milano, Mursia.
16. CAPPELLO Giovanni, 1990, "La confessione della rovina", in AA.VV., *La persona nell'opera di Luigi Pirandello*, a cura di Enzo Lauretta, Atti del Convegno Nazionale di Studi Pirandelliani 1989, Milano, Mursia.
17. COLLURA Matteo, 2004, "Cent'anni di Mattia Pascal. Il Pirandello immortale", in *Corriere della Sera*, 16 giugno 2004, p. 35.
18. CORSINOVI Gabriella, 1992, "*Questa Sera si Recita a Soggetto*: dalla rappresentazione allo spettacolo, dalla riproduzione alla creazione scenica", in AA.VV., *Le due trilogie pirandelliane*, a cura di John Barnes e Stefano Milioto, Agrigento, Palumbo.
19. CRIFÒ Cosmo, 1977, *I volti di Pirandello: dalle origini al Fu Mattia Pascal*, Palermo, Manfredi Editore.
20. FABIANI Cinzia, 1992, *L'alterazione in italiano e in inglese: analisi di opere di Pirandello e di Joyce*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano.
21. FRAU Ombretta, 2002, *Da Girgenti a Coazze: percorsi letterari nei taccuini di Luigi Pirandello*, Harvard University, tesi PhD, relatore: Laura Benedetti
22. FRIED Ilona, 2005, "La modernità del *Fu Mattia Pascal*", in AA.VV., *Il Fu Mattia Pascal: romanzo, teatro, film*, a cura di Enzo Lauretta, Agrigento, Edizioni CNSP.
23. GANCI Massimo, 1992, "La politica nella novella di Pirandello", in AA.VV., *Pirandello e la Politica*, a cura di Enzo Lauretta, Atti del Convegno Nazionale di Studi Pirandelliani 1991, Milano, Mursia.
24. GARDAIR Jean-Michel, 1997, *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Edizioni Abete.
25. GIANNICE Maria Gabriella, 2004, "Pirandello e Joyce: Roma chiama Dublino", in *Gazzetta del Mezzogiorno*, lunedì 14 giugno 2004.
26. GIOANOLA Elio, 1983, *Pirandello: la follia*, Genova, Il Melangolo.
27. GRAMSCI Antonio, 1992, *Pirandello, Ibsen e il teatro*, Roma, Editori Riuniti.
28. GRIGNANI Cristina, 2002, *Il laboratorio dello stile: sondaggi nel 'Taccuino di Harvard' di Luigi Pirandello*, Harvard University, tesi PhD, relatore: Laura Benedetti.
29. GUGLIELMINETTI Marziano, 2006, *Pirandello*, Roma, Salerno Editrice.
30. ILLIANO Antonio, 1967, "Pirandello's Six Characters in Search of an Author: A Comedy in the Making", in *Italica*, Vol. 44, No. 1. (Mar., 1967).
31. KRYSINSKI Wladimir, 1982, "Pirandello saggista fra soggetto e oggetto", in AA.VV., *Pirandello saggista*, a cura di Paola Daniela Giovanelli, Atti del Convegno Nazionale di Studi Pirandelliani 1981, Palermo, Palumbo Editore.
32. KRYSINSKI Wladimir, 1988, *Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, a cura di Corrado Donati, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane.

33. KRYSINSKI Wladimir, 1999, "Pirandello-avanguardista assoluto", in AA.VV., *Pirandello e le Avanguardie*, a cura di Enzo Lauretta, Atti del Convegno Nazionale di Studi Pirandelliani 1998, Agrigento, Edizioni CNSP.
34. KRYSINSKI Wladimir, 2004, "*I Giganti della Montagna* tra mito e teatralità da fare", in AA.VV., *I Giganti della Montagna: progetto per un film*, a cura di Enzo Lauretta, Agrigento, Edizioni CNSP.
35. KRYSINSKI Wladimir, 2005, "L'originalità del modello romanzesco tra ironia e stranezza", in AA.VV., *Il Fu Mattia Pascal: romanzo, teatro, film*, a cura di Enzo Lauretta, Agrigento, Edizioni CNSP.
36. LAURETTA Enzo, 1980, *Luigi Pirandello: storia di un personaggio "fuori chiave"*, Milano, Mursia.
37. LICASTRO Emanuele, 1996, "Pirandello e la scienza del ventesimo secolo: suggestioni, analogie, omologie", in AA.VV., *Le fonti di Pirandello*, a cura di Antonio Alessio e Giuliana Sanguinetti Katz, Palermo, Palumbo Editore.
38. LUGNANI Lucio, 1986, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori.
39. LUPERINI Romano, 2005, *Pirandello*, Bari, Laterza.
40. MACCHIA Giovanni, 1973, *La caduta della luna,* prima edizione, Milano, Mondadori.
41. MANOTTA Marco, 1998, *Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori.
42. MAUCERI Anna, 2006, "La scrittura", in AA.VV., *I Vecchi e i Giovani: storia, romanzo, film*, a cura di Enzo Lauretta, Agrigento, Edizioni CNSP.
43. O'RAWE Catherine, 2005, *Authorial Echoes: Textuality and Self-Plagiarism in the Narrative of Luigi Pirandello*, London, MHRA & Maney Publishing.
44. PALADINI VOLTERRA Angela, 1999, "Il Convegno Volta fra potere, cultura e diplomazia", in *Pirandello 1934: Spettacolo e Potere al Convegno Volta*, rivista *Biblioteca Teatrale*, a cura di Rino Caputo, ottobre-dicembre 1999, Roma, Bulzoni Editore.
45. PULLINI Giorgio, 1997, "I romanzi di Luigi Pirandello", in AA.VV., *Pirandello e la sua opera*, a cura di Enzo Lauretta, Atti del Convegno Nazionale di Studi Pirandelliani 1996, Palermo, Palumbo Editore.
46. SQUARZINA Luigi, 1966, "Directing Pirandello Today, An interview with Luigi Squarzina by Gino Rizzo", in *Tulane Drama Review*, 10 (1966) 3.
47. ZANGRILLI Franco, 1983, *L'arte novellistica di Pirandello*, Ravenna, Longo Editore.

Fonti primarie su James Joyce:

1. BUDGEN Frank, 1972, *James Joyce and the Making of 'Ulysses'*, London, Oxford University Press.
2. JOYCE James, 1957, *Letters of James Joyce Vol. 1*, a cura di Stuart Gilbert, New York, The Viking Press.
3. JOYCE James, 1963, *Stephen Hero*, New York, New Directions Publishing Corporation.
4. JOYCE James, 1966a, *Letters of James Joyce Vol. 2*, a cura di Richard Ellmann, New York, The Viking Press.
5. JOYCE James, 1966b, *Letters of James Joyce Vol. 3*, a cura di Richard Ellmann, New York, The Viking Press.
6. JOYCE James, 1968, *A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism and Notes*, a cura di Chester G. Anderson, New York, Viking Press.
7. JOYCE James, 1969, *Dubliners: Text, Criticism and Notes*, a cura di Robert Scholes and A. Walton Litz, New York, Viking Press.

8. JOYCE James, 1996, *Dubliners: Text, Criticism and Notes*, a cura di Robert Scholes and A. Walton Litz, 2° ediz., New York, Penguin.
9. JOYCE James, 1975, *Selected Letters of James Joyce*, a cura di Richard Ellmann, London, Faber & Faber.
10. JOYCE James, 1989, *Ulysses*, a cura di Hans Walter Gabler con Wolfhard Steppe e Claus Melchior, London, Bodley Head.
11. JOYCE James, 2000, *Occasional, Critical, and Political Writing*, a cura di Kevin Barry, Oxford, Oxford Univ. Press.
12. JOYCE Stanislaus, 1958, *My Brother's Keeper,* London, Faber and Faber.

Fonti secondarie su James Joyce:

1. ATTRIDGE Derek, 2000, *Joyce Effects: on Language, Theory and History*, Cambridge, Cambridge University Press.
2. BACCOLINI Raffaella, 1998, "She had become a memory: women as memory in James Joyce's Dubliners", in AA.VV., *ReJoycing: New Readings of Dubliners*, a cura di Rosa M. Bollettieri Bosinelli e Harold F. Mosher, Kentucky, The University Press of Kentucky.
3. BALSAMO Gian, 1994, *Legitimate Filiation and Gender Segregation: Law and Fiction in Texts by Derrida, Hegel, Joyce, Pirandello, Vico*, tesi di dottorato, Vanderbilt University, 1994.
4. BELL Robert, 1996, *Jocoserious Joyce: The Fate of Folly in Ulysses*, Gainesville, University of Florida Press.
5. BOITANI Piero, 2003, "Liturgioco", in AA.VV., *Il romanzo: volume quinto, Lezioni*, a cura di Franco Moretti et al, Torino, Einaudi.
6. BUTLER Samuel, 1967, *The Authoress of the Odyssey*, Chicago, University of Chicago Press.
7. CIANCI Giovanni, 1974, *La fortuna di Joyce in Italia*, Bari, Adriatica Editrice.
8. DE ANGELIS Palmira, 1989, *L'immaginazione epifanica: Hopkins, D'Annunzio, Joyce: momenti di una poetica*, Roma, Bulzoni.
9. DEL GRECO LOBNER Corinna, 1989, *James Joyce's Italian Connection: The Poetics of the Word*, Iowa City, University of Iowa.
10. DERRIDA Jacques, 2004, *Ulisse grammofono. Due parole per Joyce*, traduzione italiana di Maurizio Ferraris, Genova, Il Melangolo.
11. ECO Umberto, 1962, *Opera aperta*, Milano, Bompiani.
12. ECO Umberto, 2002, *Le poetiche di Joyce*, 4° edizione, Milano, Bompiani.
13. ELIOT T.S., 1923, *Ulysses,* "Order and Myth", in *Selected Prose of T.S. Eliot*, a cura di Frank Kermode, London, Faber, 1975.
14. ELLMANN Richard, 1982, *James Joyce*., seconda edizione, New York, Oxford University Press.
15. GIBSON Andrew, 1996, *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Edinburgh, Edinburgh Univ. Press.
16. GIFFORD Don, 1988, *Ulysses Annotated*, seconda edizione, Berkeley, University of California Press.
17. GUERRA Lia, 1986, "Fragmentation in Dubliners and the Reader's Epiphany", in AA.VV., *Myriadminded Man: Jottings on Joyce*, a cura di Rosa M. Bosinelli, Bologna, Clueb.
18. KEARNEY Richard, 2005, "Epiphanies in Joyce", in AA.VV., *Global Ireland: Irish Literatures for the New Millennium*, a cura di Ondřey Pilný e Clare Wallace, Prague, Litteraria Pragensia.
19. KEARNEY Richard, 2006, "Epiphanies of the Everyday", in AA.VV., *After God: Richard Kearney and the Religious Turn in Continental Philosophy*, a cura di John Panteleimon Manoussakis, New York, Fordham University Press.

20. KENNER Hugh, 1978, *Joyce's Voices*, Berkeley, University of California Press.
21. KING John, 1999, "Trapping the Fox You Are(N't) with a Riddle: The Autobiographical Crisis of Stephen Dedalus in Ulysses", in *Twentieth Century Literature*, Vol. 45, No.3. (Autumn, 1999).
22. KRUIZENGA Betsy Emerick, 1990, *Voices in the City: Joyce's Dublin and Pirandello's Rome*, tesi di PhD, University of Califronia, Los Angeles.
23. LAWRENCE Karen, 1981, *The Odyssey of Style in Ulysses,* Princeton, Princeton University Press.
24. LITZ Walton, 1961, *The Art of James Joyce: Method and Design in Ulysses and Finnegans Wake*, London, Oxford University Press.
25. MANGANIELLO Dominic, 1980, *Joyce's Politics*, London, Routledge and Kegan Paul.
26. MELCHIORI Giorgio, 1994, *Joyce: il mestiere dello scrittore*, Torino, Einaudi.
27. MORRISON Karl F., 1988, "Three Twentieth-Century Texts: Joyce, Pirandello, and Thomas Mann", in *"I am You": the Hermeneutics of Empathy in Western Literature, Theology and Art*, Princeton, Princeton University Press.
28. MULLIN Katherine, 2000, "*Eveline* and the Seductions of Emigration Propaganda", in AA.VV., *Semicolonial Joyce*, a cura di Derek Attridge e Marjorie Howes, Cambridge, Cambridge University Press.
29. NATALI Ilaria, 2008, *The Ur-Portrait*: Stephen Hero *ed il processo di creazione artistica in* A Portrait of the Artist as a Young Man*,* Firenze, Firenze University Press.
30. NOON William T., 1957, "How Culious an Epiphany"*,* in AA.VV., *Joyce and Aquinas*, New Haven, Yale University Press.
31. REYNOLDS Mary, 1987, *Joyce and Pirandello*, in *Review of National Literatures*, 14 (1987), pp. 58-78.
32. RIQUELME John Paul, 1999, "*Stephen Hero, Dubliners,* and *A Portrait*", in AA.VV., *The Cambridge Companion to James Joyce*, a cura di Derek Attridge, Cambridge, Cambridge University Press.
33. SEIDEL Michael, 1976, *Epic Geography: James Joyce's Ulysses*, Princeton, Princeton University Press.
34. SENN Fritz, 1984, *Joyce's Dislocutions: Essays on Reading as Translation*, a cura di John Paul Riquelme, Baltimore and London, The John Hopkins University Press.
35. THORNTON Weldon, 1994, *The Antimodernism of Joyce's Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, Syracuse University Press.
36. VALENTE Francesca, 1998, "Joyce's Dubliners: from the Visual to the Acoustic"*,* in AA.VV., *Fin de Siècle and Italy*, a cura di Franca Ruggieri, Joyce Studies in Italy, 5 (1998).
37. VISCONTI Laura, 1998, "Joyce through the Eyes of an Unexpected Witness", in AA.VV., *Fin de Siècle and Italy*, a cura di Franca Ruggieri, Joyce Studies in Italy, 5 (1998).

Altre fonti secondarie 1:

1. AA.VV., 1982, Program of the 97th Annual Convention of the Modern Language Association of America, *PMLA*, Vol. 97, No. 6, Program. (Nov., 1982), pp. 1078-79.
2. ADÁN Martin, 1971, *La Casa de Cartón*, Quarta edizione, Lima, Libreria-Editorial Juan Mejia Baca, 1° edizione 1928.
3. BAKHTIN Mikhail, 1984, *Rabeleis and His World*, traduzione inglese di Hélène Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press.
4. BÀRBERI SQUAROTTI Giorgio, 1978, *Le sorti del tragico*, Ravenna, Longo.
5. BECKETT Samuel, 1970, *Proust*, New York, Grove Press Inc.

6. BEER Gillian, 2006, “Looking In, Looking Out, Breaking Through”, in AA.VV., *Finestre: Quaderni di Synapsis V*, a cura di Letizia Bellocchio, Firenze, Le Monnier.
7. BEJA Morris, 1971, *Epiphany of the Modern Novel*, Seattle, University of Washington Press.
8. BIASIN G.P., 1975, *Malattie letterarie*, Milano, Bompiani.
9. BLOOM Harold, 1972, *Yeats*, London, Oxford University Press.
10. CESERANI Remo, 1999, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Laterza.
11. CUDDON J.A., 1998, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory,* 4° edizione, London, Penguin Books.
12. DEBENEDETTI Giacomo, 1971, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti.
13. DERRIDA Jacques, 1992, “Psyche: Inventions of the Other”, in J. Derrida, *Acts of Literature*, a cura di Derek Attridge, New York, Routledge.
14. ECO Umberto, 1962, *Opera aperta*, Milano, Bompiani.
15. ECO Umberto, 1990, *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
16. FOUCAULT Michel, 1961, *Madness and Civilisation: a History of Insanity in the Age of Reason*, traduzione inglese di Richard Howard, Cambridge, Routledge.
17. FOUCAULT Michel, 1985, *Le parole e le cose*, seconda edizione, traduzione italiana di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli.
18. FOUCAULT Michel, 1996, *Archivio Foucault : interventi, colloqui, interviste, Vol.1: Follia, scrittura, discorso*, a cura di J. Revel, traduzione italiana di G. Costa, Milano, Feltrinelli.
19. FOUCAULT Michel, 2006, *Storia della follia nell’età classica*, traduzione italiana di Franco Ferrucci, 8° ediz., Milano, BUR.
20. GUGLIELMINETTI Marziano, 2002, *Dalla parte dell’Io*, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane.
21. HAMACHER Werner, 2001, “‘Now’: Walter Benjamin on Historical Time”, in AA.VV., *The Moment: Time and Rupture in Modern Thought*, a cura di Heidrun Friese, Liverpool, Liverpool University Press.
22. JAKOBSON Roman, 1960, “Linguistics and Poetics”, in AA.VV., *The Proceedings of an Interdisciplinary Conference on Verbal Style in the Literary Process,* a cura di Thomas Sebeok, Cambridge, MIT U. Press, pp. 350-377.
23. KERMODE Frank, 1968, *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press.
24. *La Bibbia di Gerusalemme*, 1998, 15° edizione, Bologna, Edizioni Dehoniane.
25. LANGBAUM Robert, 1999, “The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature”, in AA.VV., *Moments of Moment: Aspects of Literary Epiphany*, a cura di Wim Tigges, Amsterdam, Editions Rodopi BV.
26. LYOTARD Jean-François, 1984, “Answering the question: What is Postmodernism?”, traduzione inglese di Régis Durand, in J.F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, traduzione inglese di Geoff Bennington e Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press.
27. LYOTARD Jean-François, 1992, *The Postmodern Explained to Children*: *Correspondence 1982-1985*, traduzione inglese di Julian Pefanis e Morgan Thomas, London, Turnaround.
28. MARINETTI Filippo Tommaso, 1924, “Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile”, in *Teoria e Invenzione Futurista,* a cura di Luciano De Maria, 3° edizione, Milano, Mondadori Editore, 1996, pp. 170-1.
29. MICHAUD Raegis, 1928, *The American Novel To-Day: A Social and Psychological Study*, Boston, Boston Little Brown.
30. MICHAUD Régis [sic], 1936, “Tournants Littéraires”, in *The French Review*, Vol. 9, No. 3. (Feb., 1936). Art. 89.

31. NICHOLS Ashton, 1987, *The Poetics of Epiphany*, Tuscaloosa, University of Alabama Press.
32. RABATÉ Jean-Michel, 2001, *James Joyce and the Politics of Egoism*, Cambridge, Cambridge University Press.
33. STEVENSON Randall, 2003, *Il romanzo modernista*, traduzione italiana di Rosalia Coci, Palermo, Sellerio Editore.
34. SZONDI Peter, 1987, *Theory of the Modern Drama*, a cura di Michael Hays, Cambridge, Polity Press.
35. TIGGES Wim, 1999, "Towards a Typology of Literary Epiphanies", in AA.VV., *Moments of Moment: Aspects of Literary Epiphany*, a cura di Wim Tigges, Amsterdam, Editions Rodopi BV.
36. WHITE Hayden, 1986, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism,* Baltimore, Johns Hopkins UP.
37. YEATS W.B., 1925, *A Vision: An Explanation of Life Founded upon the Writings of Giraldus and upon certain Doctrines attributed to Kusta Ben Luka*, London, T. Werner Laurie Ltd.

Altre fonti secondarie 2: siti internet

- Biblioteca Museo Luigi Pirandello
  http://opac.sicilia.metavista.it/cgi-bin/sicilia/stpage.cgi?template=titolo
  Ultima data d'accesso: 12-11-2007
- BUDOR Dominique, « Le théâtre comme épiphanie permanente », in *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, Managing editor: Jean-Marie Grassin, Web editor: Joseph FAHEY, http://www.ditl.info/arttest/art360.php
  Ultima data d'accesso: 12-11-2007
- COONROD MARTINEZ Elizabeth, "The Latin American Innovative Novel of the 1920s: A Comparative Reassessment", in *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Purdue University Press, 4.2 (June 2002),
  http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb02-2/coonrod-martinez02.html
  Ultima data d'accesso: 12-11-2007
- KEARNEY Richard, "Epiphanies in Joyce and Proust", in *The New Arcadia Review*, Vol. 3, 2005,
  http://www.bc.edu/publications/newarcadia/archives/3/epiphaniesinjoyce/
  Ultima data d'accesso: 12-11-2007