

L'Ulisse e noi

Declan Kiberd

(Trad. it. di Sofia Cavazzoni)

Professore di letteratura anglo-irlandese presso lo University College di Dublino e autore di numerosi volumi, quasi tutti sull'Irlanda, la sua lingua e la sua letteratura, Declan Kiberd pubblica nel 2009 Ulysses and Us, un libro in cui tenta di riavvicinare ai lettori comuni l'Ulisse, opera modernista considerata inaccessibile praticamente da sempre, mostrando quanto di noi sia presente in quell'unica giornata e poco più del 16 giugno 1904 a Dublino. È anche per questa necessità di "ri-umanizzare" l'opera di Joyce che il libro di Kiberd presenta diciotto capitoli i cui titoli rimandano sia a un'azione significativa e simbolica del corrispettivo episodio di Ulisse (nel quale, infatti, gli episodi sono diciotto), sia ad attività umane profondamente ordinarie (il capitolo 12, ad esempio, s'intitola Drinking e fa riferimento al XII episodio di Ulisse, Ciclope, in cui Leopold Bloom si trova nel pub di Barney Kiernan in compagnia di un branco di nazionalisti irlandesi ubriachi che si prendono gioco di lui). I primi due capitoli qui tradotti sono un'introduzione generale al libro in cui è possibile scorgere l'approccio di Kiberd all'Ulisse ma anche alla letteratura della nostra epoca e a come questa viene percepita e studiata.¹

Sofia Cavazzoni

1. Come l'Ulisse non ha cambiato le nostre vite

Un giorno un pittore fece visita a James Joyce nel suo appartamento parigino e il celebre scrittore, indicando fuori dalla finestra il figlio del portinaio che giocava per le scale, disse: «Un giorno quel bambino diventerà un lettore dell'*Ulisse*». Nonostante già al tempo il libro fosse considerato osceno e indecifrabile, Joyce non smise mai di credere che avrebbe appassionato molti lettori comuni. Quando il libro fu pubblicato nel 1922, ne donò una copia a François Quinton, il suo cameriere preferito al ristorante Foquet's; in quegli anni preferiva «parlare di Dickens con sconosciuti impiegati all'uf-

1. Ringraziamo la casa editrice Faber&Faber, nella persona di Ms. Hazel Thompson, e Declan Kiberd per aver concesso i diritti di traduzione.

ficio postale o dibattere sul significato e sulla struttura della *Forza del Destino* di Verdi con il bigliettaio del botteghino»² piuttosto che discorrere di letteratura con critici o scrittori. Sylvia Beach, editrice dell'*Ullisse* quando nessun'altro aveva avuto il coraggio di pubblicarlo, diceva che Joyce trattava tutti come suoi pari, che fossero scrittori o bambini, camerieri, principesse o addetti alle pulizie; le aveva confidato che reputava *tutti* interessanti e che non aveva mai conosciuto una persona noiosa.

L'Ullisse è un capolavoro del modernismo, un libro che gode dello stesso statuto venerabile della *Ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust o dell'*Uomo senza qualità* di Robert Musil, ma è anche riuscito a diventare un elemento distintivo della vita della città in cui è ambientato. Joyce sembra aver avuto la stessa astuzia dei prelati della Chiesa cattolica quando scelse di isolare un giorno dell'anno per dedicarlo alla celebrazione di una festività. Nel punto culminante del libro, quando Leopold Bloom e Stephen Dedalus si accomodano a un tavolo per un caffè e un dolcetto, nessuno dei due dice «fate questo in memoria di me»; eppure ogni anno il culto cresce. Come tutti i culti, anche questo ha le sue vie di pellegrinaggio, le sue pietanze simboliche, i suoi atti di osservanza e i suoi deciflatori sacerdotali del testo sacro. Anche diversi surrealisti che vivevano a Parigi negli stessi anni di Joyce avevano ricevuto un'educazione cattolica, ma la loro soppiantata religione pullulava di editti, dogmi e scomuniche, al contrario di Joyce che scelse di appropriarsi dei riti più celebrativi di quella fede. Proprio come all'alba di ogni religione, il culto di James Joyce (che a Dublino chiamano scherzosamente "The Feast of Saint Jam Juice") ha prodotto anche una fida-ta opposizione locale. Il 16 giugno 2004, cento anni dopo il grande giorno, quando per le strade di Dublino si sono vendute 10.000 colazioni in onore del Bloomsday, andando al lavoro un operaio ha scritto sulla parete di un cantiere «Bloom is a cod»,³ senza incorniciare (o inchiodare) la citazione tra virgolette.

Ogni anno centinaia di dublinesi si vestono da personaggi del libro – Stephen con il suo bastone, Leopold con il suo cappello a bombetta, Molly e le sue sottane, Blazes Boylan sotto il suo cappello di paglia – per dimostrare la voglia di dare vita al testo e di fondersi con esso. Insieme ricostruiscono le scene di Eccles Street, Ormond Quay e della Torre Martello a Sandycove. Nessun altro capolavoro del modernismo ha avuto un effetto simile sulla vita di una città.

2. C. Giedion-Welcker, *Meetings with Joyce*, in *Portraits of the Artist in Exile. Recollections of James Joyce by Europeans*, ed. W. Potts, Wolfhound Press, Dublin 1979, p. 256 (qui e di seguito, le citazioni dalle opere non tradotte in italiano si intendono a cura della traduttrice).
3. «Bloom è un baccalà»: J. Joyce, *Ullisse*, trad. it. di E. Terrinoni, Bompiani, Milano 2021, p. 977. [Nella sua nota al testo, Terrinoni scrive «Ovvia presa in giro dell'impostore che è in Bloom, ma è chiaro il riferimento alla simbologia occulta in senso cristiano legata all'immagine del pesce», *ivi*, p. 1769, *N.d.T.*].

Eppure: quanti tra i celebranti hanno letto il libro per intero? È una domanda più che lecita. Ernest Hemingway venerava Joyce, lo considerava il caposcuola della Parigi intellettuale degli anni Venti, ma la sua copia dell'*Ulisse* conservata presso la John F. Kennedy Library è praticamente intonsa, eccetto per le prime e le ultime pagine. Molte prime edizioni messe in vendita dai banditori d'asta non sembrano essere state mai aperte; è come se l'opera di Joyce fosse stata assorbita proprio da quel mercato dell'arte che lo scrittore disdegnava. *L'Ulisse* è stato pensato per cambiare il mondo e per emancipare i suoi lettori, ma oggi sembra far parlare di sé soprattutto per i prezzi di vendita delle sue prime edizioni. Durante gli anni trascorsi a Parigi, Joyce lamentava spesso la commercializzazione dei quadri modernisti: «Picasso guadagna dai 20.000 ai 30.000 franchi per qualche ora di lavoro», brontolava, mentre lui, che aveva impiegato 10.000 ore per scrivere ogni sezione dell'*Ulisse*, «non valeva neanche un penny a riga». Ancora di più si sarebbe stupito, lui che anni prima davanti alla National Library of Ireland aveva confessato a un compagno di università di avere lo stomaco contratto per la fame, se avesse saputo che un giorno proprio quella biblioteca avrebbe pagato milioni di euro i suoi manoscritti conservati da Paul Léon. Le bicchierate e la goliardia del Bloomsday gli sarebbero certo piaciuti, ma in quel fermento avrebbe anche constatato con amarezza il tentativo dei dublinesi di riaffermare uno smarrito senso di comunità, un'orgogliosa ripresa di possesso di quelle strade che, in qualunque altro giorno dell'anno, percorrono frettolosamente per passare da un impegno personale all'altro. I festeggiamenti del Bloomsday possono insomma essere visti come un inno nostalgico alla città perduta, a un passato in cui Dublino era ancora un centro urbano civile, conoscibile, vitale.

L'Ulisse e noi

Mio padre riteneva *l'Ulisse* il miglior resoconto mai scritto sulla città in cui viveva. Alcune parti lo confondevano, altre lo annoiavano, così le saltava – proprio come oggi mandiamo avanti un brano che non ci piace per ascoltare i pezzi che preferiamo di un album; eppure sapeva quasi a memoria e integralmente alcuni passaggi. Nel 1982, cento anni dopo la nascita di Joyce, lo avevo convinto a venire con me a un convegno su Joyce al Trinity College, ma mentre attraversiamo l'ingresso sentiamo un tizio dire «penso che mi intrufolerò nella "Coscienza di Stephen"»; al che il mio vecchio storce il naso e si precipita verso l'uscita più vicina.

L'Ulisse ha avuto la sfortuna, e la fortuna, di apparire quando la disciplina della letteratura inglese stava prendendo davvero piede nelle università. Libro concepito per restituire dignità all'esperienza umana più ordinaria contro il falso eroismo della Prima guerra mondiale, non fu riconosciuto come tale dal lettore comune, benché sia stata probabilmente una delle opere d'arte più significative a registrare gli effetti di quel conflitto sulle

persone. L'incerta virilità di Bloom, pur essendo un elemento di un libro ambientato nel 1904, sembra anticipare i protagonisti impotenti e fragili di Hemingway, Eliot e Lawrence, mentre l'insistenza sulla tolleranza e sulla pace come risposta all'esperienza del tradimento erano lezioni per un mondo che usciva dalla guerra.

Molti di coloro che si erano arruolati tra il 1914 e il 1918 avevano sfidato la morte per sentirsi vivi. Joyce capì subito che questo culto della morte nasceva dalla disillusione nei confronti della vita quotidiana, proprio come aveva compreso il legame tra una politica più democratica e la fiducia nel valore delle azioni ordinarie. Scegliendo un cittadino ebreo qualunque per il ruolo centrale dell'*Ulisse*, sembrava aver intuito che gli ebrei rischiavano di diventare vittime del disincanto generale nei confronti delle complicazioni causate dalla modernità. Se rendi il rifiuto della vita quotidiana, del lavoro, della felicità, un fenomeno di massa piuttosto che una mera reazione di individui frustrati, ha scritto Henri Lefebvre, «finirai con la *mistica* hitleriana». ⁴

Un libro pensato per celebrare un uomo e una donna qualunque ha dovuto subire la triste sorte di essere ignorato dalla maggior parte delle persone qualunque. È stata malafede o ipocrisia dell'artista quella di costruire un'opera che idealizzava proprio quelle anime semplici che non avrebbero mai potuto sperare di leggerla? Per quei lettori il libro, acclamato dagli artisti e dai critici, era già inaccessibile allora; ma oggi la situazione è peggiorata e l'*Ulisse* è inaccessibile anche alla maggior parte degli studenti, dei professori e degli intellettuali. Adesso a leggere Joyce sono rimasti quasi solo i "joyciani", specialisti che insegnano nei dipartimenti universitari; e perfino i loro colleghi si tengono per lo più alla larga dall'*Ulisse*. Certo, là fuori ci sono anche tanti lettori amatoriali e convinti autodidatti che studiano il romanzo (ma segretamente, per paura di apparire boriosi); ci sono anche dozzine di tassisti dublinesi che "sì, i personaggi principali li conosco ma il libro non l'ho ancora letto". La maggior parte delle persone che studiano attentamente l'*Ulisse* tendono a ritrovarsi in gruppi come gli alcolisti anonimi, per discutere e condividere le sfide della lettura. È come se l'*Ulisse* avesse anticipato non solo l'ascesa dei seminari universitari ma anche il sorgere dei bookclub di periferia, antidoti entrambi contro la solitudine di lettori isolati.

La recente didattica modulare, che consente agli studenti un'ampia selezione di materie tra diverse discipline, avrebbe potuto riscattare l'*Ulisse*: l'opera potrebbe appassionare una classe che abbia già studiato, per esempio, Omero, la musica romantica o la storia irlandese – ma succede di rado.

4. H. Lefebvre, *Critica della vita quotidiana. Vol. I*, trad. it. di V. Bonazza, Edizioni Dedalo, Bari 1993, p. 150.

Questo sistema didattico ha invece fatto perdere la percezione della cronologia e la comprensione dell'evoluzione della letteratura inglese come elemento imprescindibile per affrontare il testo. E comunque, *l'Ulisse* era stato strappato dalle mani dei lettori comuni ben prima di questo ulteriore fallimento. Come? Con il moltiplicarsi di specialisti disposti a dedicare anni allo studio dei suoi codici segreti: «parallasse», «indeterminatezza», «coscienza-tempo», per citare alcuni dei termini chiave. Questi specialisti di solito lavorano in gruppo; molti di loro rifiutano il concetto di cultura nazionale, sostenendo che oggi per essere colti bisogna avere una coscienza internazionale, se non globale. Sulla scia di queste convinzioni, hanno sottratto Joyce al contesto irlandese che conferisce alla sua opera gran parte del suo significato e del suo valore.

L'Ulisse e noi

Nei decenni centrali del XX secolo ci si è lasciati alle spalle l'idea della cultura come bene comune, nozione a cui *l'Ulisse* è indissolubilmente legato. Joyce stesso *non* era certo uno studente modello: saltava più lezioni allo University College di Dublino di quante ne seguisse, e in diversi esami aveva faticato a raggiungere il punteggio minimo. Secondo il suo compagno di università Con Curran, era riuscito a far fruttare al massimo quel poco che aveva imparato. Quando terminò il liceo, a diciott'anni, Joyce aveva già appreso la maggior parte di quel che serviva per leggere (o per scrivere) *l'Ulisse*: la messa in latino, la vita e le tematiche di Shakespeare, come funziona l'elettricità, in che modo l'acqua arriva dal serbatoio al lavandino di casa, la versione di Charles Lamb delle avventure di Ulisse. Da giovane si definiva un artista socialista e un sostenitore della democrazia partecipativa: secondo lui tutti avrebbero dovuto avere accesso alla cultura condivisa, sia il benestante che poteva permettersi di accedere ai gradi superiori dell'istruzione, sia chi non godeva di tale privilegio. Avrebbe concordato con R.H. Tawney, secondo cui «le opportunità di ascesa sociale non devono fungere da surrogato a una diffusione generalizzata degli strumenti culturali»,⁵ che sono qualcosa di cui hanno bisogno sia i ricchi sia i poveri. Nel maggio 1905 aveva scritto dall'Austria al fratello Stanislaus: «è un errore da parte tua ritenere che le mie opinioni politiche siano quelle di un amante universale, quando invece sono quelle di un artista socialista. Non so spiegarti quanto mi faccia sentire strano a volte il mio tentativo di vivere una vita più civile di quella dei miei contemporanei».⁶

L'Ulisse ha preso forma in un mondo che si stava confrontando per la prima volta con le opportunità offerte dall'alfabetizzazione di massa e dalla comparsa delle prime biblioteche popolari. L'aveva intuito, forse senza ren-

5. R.H. Tawney, *Opere di Richard Henry Tawney*, a cura di F. Ferrarotti, UTET, Torino 1975, p. III, «Eguaglianza di possibilità».

6. J. Joyce, *Lettere e saggi*, a cura di E. Terrinoni, il Saggiatore, Milano 2016, p. 102.

dersene conto, Virginia Woolf, quando aveva liquidato il libro di Joyce come l'opera "di un operaio autodidatta". L'avvicinarsi nel libro di stili diversi e contrastanti le sembrava l'esempio imbarazzante di un inesperto che si istruisce da solo davanti a un pubblico.⁷ (La stessa critica sarebbe stata mossa a Picasso e al suo uso di stili differenti per realizzare le diverse figure de *Les Femmes d'Alger*). Quelli erano gli anni in cui *The Outline of History* di H.G. Wells raggiungeva più di due milioni di copie vendute e i libri di Ruskin, William Morris e Macaulay arrivavano nelle mani di decine di migliaia di lettori. Come ha osservato Richard Hoggart, «è molto probabile che le letture dei lavoratori fossero solide, diversificate, ed entusiasman- ti».⁸ Dopo la Prima guerra mondiale e negli anni ancora successivi declina la deferenza nei confronti della chiesa e dell'autorità dello stato, mentre si affermano la dignità e i diritti dei lavoratori, dei braccianti senza terra e delle donne ancora senza diritto di voto. Era l'epoca in cui democrazia significava che *tutti* erano in grado di apprezzare Shakespeare: quando un gruppo di musicisti itineranti appena arrivati alla stazione di Limerick chiesero a un facchino del posto se erano giunti a destinazione, lui, sollevando il berretto a mo' di scherno, rispose «Perché, signori? "Questa terra è l'Illiria"».⁹

Nessuno all'epoca considerava l'*Amleto* un esempio di arte elitaria imposta agli indifesi figli dei lavoratori: in quegli anni, progressismo radicale significava insegnare ai lettori l'arte di far affidamento sulle proprie risorse. Erano le condizioni giuste perché Joyce fosse libero di sperimentare con testi come l'*Odissea* o l'*Amleto*, non perché fossero conoscenze specialistiche ma perché appartenevano alla cultura condivisa. Durante gli anni universitari, il suo pezzo forte alle feste era travestirsi da Regina Gertrude e lamentare la morte di Ofelia con un marcato accento dublinese, mentre il suo amico Willie Fallon, vestito come l'eroina tragica, cospargeva di cavolfiori il salotto.

A partire dalla metà del Novecento, questa cultura condivisa è stata sostituita dalla formazione di élite specializzate. La democrazia non si concepisce più come condivisione di un fondo di conoscenza testuale comune, ma come la possibilità di accedere a questo o quel gruppo di iper-istruiti. L'idea prevalente non è più che chiunque sia abbastanza sveglio può leggere e capire l'*Amleto* o l'*Ulisse*, ma che chiunque sia abbastanza intelligente può aspirare a diventare uno specialista pagato per leggere e capire quelle opere. Gli attivisti di oggi puntano all'inserimento di singoli talenti nella struttura

7. V. Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, eds. A. Olivier Bell and A. McNeillies, Hogarth Press, London 1977-1984, vol. II, pp. 188-189 (16 agosto 1922).

8. R. Hoggart, *The Uses of Literacy*, Routledge, London and New York 2017, p. 247. Kiberd usa una versione modificata della citazione: «their reading was likely to be wide, solid and inspiring».

9. W. Shakespeare, *La dodicesima notte*, a cura di A. Lombardo, Feltrinelli, Milano 2015, pos. 7 in edizione digitale.

dominante piuttosto che alla trasformazione rivoluzionaria dei rapporti sociali. Di conseguenza, le interpretazioni pseudo-radicali di Joyce prodotte negli ultimi vent'anni dalla «Critical Theory» non hanno saputo tenere testa né alla crescente morsa aziendale sulle università né alla stretta sempre più pressante degli specialisti su Joyce, finendo solo per potenziare le due forze. Il fatto è che alla “Theory” raramente interessa far convergere l'analisi concettuale con l'azione concreta nel mondo.

L'Ulisse è stato scritto per celebrare la realtà delle attività ordinarie delle persone comuni. Da Baudelaire a Flaubert, parecchie tra le opere più significative del secolo precedente contenevano critiche corrosive alla vita quotidiana, motivate dalla ribellione degli autori contro il carattere ripetitivo della routine urbana ridotta a mera banalità. La maggior parte delle persone istupidite dalla noia riescono a malapena a percepire il male che le assale, ma grazie all'impegno di Baudelaire e Flaubert siamo riusciti ad esserne consapevoli. «La noia è il quotidiano che diventa palese», ha osservato Maurice Blanchot: «e, di conseguenza, è il quotidiano che ha perso il suo carattere essenziale – costitutivo – di passare inosservato». ¹⁰ Ma Joyce imbocca tutt'altra strada: crede che sia possibile, registrando le minuzie di una singola giornata, far emergere la meraviglia latente della quotidianità, trasformare il familiare in stupefacente. Il “quotidiano” non dev'essere mediocre ma dev'essere un processo registrato come viene vissuto, con naturalezza e apertura alle possibilità offerte dal caso. Per quanto radicalmente innovativi, i metodi di Joyce rappresentano un ritorno agli obiettivi dei poeti romantici nel periodo immediatamente successivo alla Rivoluzione francese: proprio come Coleridge aveva scritto di Wordsworth, lo scrittore spera di risvegliare la mente dal letargo dell'abitudine, di interagire con persone dai percorsi di vita ordinari e intende restituire «il fascino della novità alle cose di tutti i giorni». ¹¹

È giunto il momento di ricongiungere *l'Ulisse* con la vita quotidiana delle persone reali. I modernisti più snob hanno partorito tecniche complesse per proteggere le loro idee dall'appropriazione delle nuove masse alfabetizzate; Joyce, invece, aveva capito di dover difendere il suo libro, e quelle masse, dai nuovi specialisti illetterati e dalle élite tecnocratiche. Mentre altri modernisti temevano l'idra policefala delle masse, Joyce usa il monologo interiore per mostrare quanto amabile, complessa e assertiva può essere la

10. M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, trad. it. cit. in P. Zublena, *La strada, l'ateismo, la letteratura. Maurice Blanchot di fronte all'enigma del quotidiano*, edizioni del verri, Milano 2018, p. 53.
11. S.T. Coleridge, *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, eds. J. Engell and W. Jackson Bate, Princeton University Press, Princeton 1983, II, p. 7, trad. it. cit. in E. Canepa, *Per l'alto mare aperto. Viaggio marino e avventura metafisica da Coleridge a Carlyle, da Melville a Fenoglio*, Jaca Book, Milano 1991, p. 3.

mente di un cittadino comune. *L'Ulisse* concede a questi individui il tipo di trattamento solenne una volta riservato esclusivamente alle classi alte. Mentre altri scrittori seguono Nietzsche nel suo attacco alla cultura di massa («il branco vomita la sua bile una volta al giorno e la chiama giornale»),¹² Joyce trasforma *L'Ulisse* in un contro-giornale, nell'opera capace di catturare in maniera ancora più precisa gli eventi di un singolo giorno. Mentre altri hanno dato voce alla paura della passività e remissività delle masse, lui tenta di democraticizzare l'intelligenza e produrre un tipo di lettore più attivo e creativo. Quanto più il mondo si trasforma in un posto spaventoso tanto più le arti sembrano farsi astratte, ma Joyce cerca di rimanere sempre ancorato alla concretezza.

Anche se *L'Ulisse* è un libro di eventi privati e di soggettività, un impressionante numero di scene si svolge in spazi pubblici: biblioteche, musei, caffè, cimiteri e soprattutto strade, che offrono ai personaggi possibilità di incontri casuali e inaspettati. Ed è proprio questa apertura alla serendipità che permette a Joyce di rinnovare i suoi stili e temi episodio dopo episodio. Lungi dal concepirlo come un problema, Joyce considera la "gente della strada" – la borghesia urbana – come il fondamento stesso della civiltà.

L'Ulisse è un'epica della borghesia. L'epica moderna, tuttavia, non è la narrazione baldanzosa che nasce dal cuore di civiltà trionfanti, ma è più spesso un'elegia dell'effimera grandezza e dell'imminente declino di quelle civiltà, come l'elegia di Milton per la Rivoluzione inglese e quella di Walt Whitman per le promesse della democrazia americana. Nel 1922 Joyce pubblica una celebrazione del borghese Bloom già percependo quanto fossero a rischio la versatilità di quel tipo umano e la sua apertura mentale.

Per il borghese anche un salario modesto portava con sé degli obblighi sociali: verso il proprio vicino, verso un altro cittadino e anche nei confronti della nazione. Così, Bloom non solo aiuta un giovanotto cieco ad attraversare la strada o contribuisce oltre le sue possibilità alla raccolta fondi per la famiglia Dignam in lutto, ma si cruccia anche su come migliorare il sistema dei trasporti di Dublino o combattere la violenza contro gli animali; si lascia perfino intendere che sia stato lui a suggerire l'idea del Sinn Féin ad Arthur Griffith. Joyce arriva a identificarsi con gli ebrei, non tanto per la loro sofferta condizione di vittime quanto piuttosto per quello che hanno realizzato, come la musica di Mendelssohn e il pensiero sociale di Marx.

Una delle caratteristiche più affascinanti di Bloom è la sua capacità di far convergere immaginazione e pragmaticità, teoria e pratica; per lui non esiste contraddizione tra artista e borghese: è questo il senso del suo incon-

12. F. Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra. A Book for Everyone and Nobody*, eng. transl. G. Parkes, Oxford University Press, Oxford 2005, p. 44. Kiberd usa una versione modificata della citazione: «Just look at these superfluous creatures! Sick are they always; they vomit up their gall and call it a newspaper».



tro con Stephen Dedalus quasi alla fine del libro, un libro forse unico nella storia del modernismo perché immagina concordia invece che eterna inimicizia tra poeta e cittadino.

Joyce non abbandonò mai le sue convinzioni. Durante la giovinezza trascorsa a Dublino, provò a fondare un quotidiano intitolato «The Goblin» che sarebbe dovuto uscire – come diversi giornali europei – ogni pomeriggio. «La sua fondazione», commentò un amico, «sarebbe costata una cifra che nella Dublino dell'epoca era straordinaria».¹³ Successivamente nel 1909 e dopo non pochi ripensamenti, aprì il primo cinema della città, il Volta, grazie al sostegno economico di finanziatori oltremare. A differenza delle loro controparti europee che avevano imparato a distaccarsi dall'invisa borghesia, gli intellettuali irlandesi rimasero a lungo abbagliati dall'idea del successo economico. Wilde e Shaw ammettevano di aver scritto le loro opere teatrali per soldi; Yeats gestiva l'Abbey Theatre come un'attività commerciale senza sussidio governativo; Joyce aveva persino provato a esportare il tweed irlandese a Trieste. Non aveva niente a che fare con il mondo chiuso dell'arte, e preferiva enfatizzare come l'arte potesse avere una funzione pratica, quella di insegnare a vivere una vita piena. Secondo Mary Colum, sua compagna di università, gli mancavano «tutte le qualità cosiddette bohémien».¹⁴ Il pittore irlandese Arthur Power ricordava che «odiava i caffè letterari e tutto ciò che aveva a che fare con loro. La sua vita era piuttosto regolata e borghese in ogni suo aspetto. Era un padre di famiglia eccezionale».¹⁵

Bloom eredita queste qualità: per esempio, crede nell'importanza delle opere di Shakespeare per la saggezza pratica che contengono. Nell'episodio «Itaca» si racconta come Bloom si serva di Shakespeare per risolvere «problemi difficili nella vita reale o immaginaria»,¹⁶ pur con risultati imperfetti. Questa visione di Shakespeare non è molto in voga oggi, quando i commentatori considerano le sue opere più come esibizioni di virtuosismo tecnico che come manuali per una vita appagante. Eppure nel 1904 perfino l'intellettuale Stephen usa *Amleto* in questo modo, sperando che lo aiuti a risolvere la sua turbolenta relazione con il padre. Attraverso Stephen, Joyce critica il culto dello specialista di Shakespeare quando prende in giro il predominio di Edward Dowden in questo campo. Forse prevedendo che un'"industria Joyce" avrebbe un giorno limitato le sue possibilità espressive, proprio come fa Dowden con quelle di Shakespeare e della sua compagna, Joyce fa

13. M. Colum, P. Colum, *Our Friend James Joyce*, Doubleday, Garden City 1958, p. 55. Kiberd usa una versione modificata della citazione: «It was in any case a sum that in Dublin of that day was fabulous».

14. *Ivi*, p. 206.

15. W.R. Rodgers, *Irish Literary Portraits*, BBC Books, London 1972, p. 65.

16. Joyce, *Ulisse*, cit., p. 1361.

deridere a Stephen il brevetto del professore del Trinity College di Dublino sull'industria dell'autore inglese: «Per le condizioni scrivere a: E. Dowden, Highfield house...».¹⁷

Joyce sa che un'epica nazionale serve a creare modelli da emulare; l'*Odissea* aveva persino fornito ai greci nozioni sul tipo di dèi che avrebbero potuto far propri. Joyce colloca il suo libro accanto a quello di Omero, alla Bibbia, a Dante e a Shakespeare proprio perché crede che possa ispirare un'idea di virtù: ma solo quando il suo romanzo verrà letto e insegnato con la consapevolezza che *abbia* qualcosa da dire potrà avere un'influenza sulla gioventù, come lui aveva sognato.

Ogni insegnante ha letto elaborati di studenti e studentesse che abbondano di citazioni e versi tratti da canzoni rock e film famosi: questo sembra implicare che c'è ancora bisogno dell'arte per imparare a vivere. È tuttavia possibile che la musica rock sia rimasta l'unica cultura condivisa e conosciuta da questi studenti. Oggi si avverte la necessità di trovare lettori che vogliano superare l'insulsa, tecnocratica analisi del testo, lettori dilettanti che producano interpretazioni all'apparenza naïf, ai limiti dell'infantile. Attualmente, a causa di una critica letteraria saccente e ultra sofisticata, gli studenti cercano nella letteratura moderna solo trucchetti di stile, figure retoriche, esperimenti formali, approfondimenti storici e solo raramente, se non mai, una saggezza di vita. È questo l'abissale divario tra teoria e sentimento che scalpita per essere colmato nelle aule attraverso la collaborazione tra studenti e insegnanti.

2. Come potrebbe ancora cambiarle

Proprio l'*Ulisse* offre diversi esempi per dar prova che un tipo di didattica più autentica potrebbe funzionare. Nel secondo episodio, «Nestore», Joyce deride l'apprendimento mnemonico di ragazzi che capiscono ben poco del significato delle parole che imparano a pappagallo. Questo approccio sembra preludere a un mondo, il nostro, in cui l'inflessibile precisione del latino è stata soppiantata dal nuovo discorso sacro del gergo critico. In classe Stephen rifiuta ogni autoritarismo e chiede che siano gli studenti a spiegargli come insegnare. Invece di prendersi gioco del ragazzo che dice «Pirro, signore? Il pontile del pirreo»,¹⁸ trasforma l'errore in un portale della scoperta denominando il pontile «un ponte in disappunto».¹⁹ Dopodiché rivela a Mr Deasy, il preside della scuola, di sentirsi più discente che docente.

17. *Ivi*, p. 399.

18. *Ivi*, p. 47.

19. *Ibidem*.

Mr Deasy crede nel “progresso”. In un’epoca disillusa, si aggrappa alla grande utopia che anche oggi governa il nostro mondo tecnocratico: l’illusione dell’autorità. L’esegeta che vorrebbe sottomettere l’*Ulisse* al proprio dominio repressivo è più simile di quanto non si creda a chi teme di non poter controllare il mondo reale. La teoria educativa di Stephen somiglia invece a quella di Joyce: gli insegnanti dovrebbero porre domande, esporre i più giovani alle antiche leggende, chiedere loro di contemplare ciò che è lontano e remoto, assecondandone le inclinazioni naturali. La democrazia dovrebbe educare e l’educazione dovrebbe democratizzare. Già ai tempi di Joyce, invece, si tendeva ad appiattare la cultura, finendo per raggiungere il risultato lamentato da Oscar Wilde: «Chi non sa imparare insegna».²⁰ Un secolo dopo, romanzi lunghi e complessi come *Middlemarch*, *Moby Dick* e *Ulisse* (che rimangono comunque oggetto di analisi nelle conferenze degli esperti) sono stati rimossi dai programmi universitari di primo livello, lasciando che «gli studenti si laureino con una conoscenza estremamente limitata del mondo»²¹ – e della letteratura. Troppo spesso gli scritti degli accademici sono destinati solo ai colleghi e adoperano un linguaggio che tenta di imitare il rigore del discorso scientifico: volumi di critica che non finiscono nelle mani dei lettori comuni ma vengono acquistati dalle biblioteche a caro prezzo.

Leggere l’*Ulisse* è senza dubbio impegnativo, ma tante altre occupazioni delle persone comuni sono ugualmente complesse e richiedono pari rigore. Walter Benjamin aveva osservato che i bambini cresciuti nella cultura di massa avrebbero fatto sempre più fatica a tornare al silenzio rigoroso di un testo. La sfida lanciata ai lettori dall’*Ulisse* nel 1922 profetizza quella di molti libri contemporanei. Ma Joyce ha scritto l’*Ulisse* per formare lettori in grado di leggere l’*Ulisse* – una frase meno tautologica di quanto sembri: la sua difficoltà è voluta come parte connaturata dell’esperienza di lettura. Il libro non offre solo un testo ma anche una guida per decodificarlo.

Joyce partì dall’audace supposizione che il suo libro non si sarebbe adeguato al gusto corrente del pubblico ma sarebbe servito a inventare un nuovo tipo di lettore, un lettore pronto a cambiare la propria vita dopo averlo letto. Voleva liberare le persone da ogni costrizione, tra cui la condanna alla lettura passiva; ma il suo intento era meno presuntuoso di quanto non sembri. La maggior parte degli scrittori sostiene che, modificando la lingua o lo stile, con il tempo si possa arrivare ad alterare i pensieri e che, alterando i pensieri, si riesca a trasformare il mondo. I pittori che lavoravano insieme a

20. O. Wilde, *The Artist as Critic*, ed. R. Ellmann, London 1970, p. 291.

21. C. Lasch, *The Revolt of the Elites and the Betrayal of Democracy*, W.W. Norton & Company, New York and London 1995, p. 181.

Joyce a Parigi non avevano paura di sfidare gli altri media poiché si consideravano esponenti dell'arte visiva dominante; alla fine, però, sono stati soppiantati dal cinema, dalla televisione e dai video musicali. Con l'*Ulisse*, invece, si potrebbe affermare che Joyce ha vinto la sfida contro i rotocalchi, anche se in pochi oggi direbbero di vivere seguendo i principi di saggezza del libro. Eppure era questa la speranza di Joyce e non possiamo definirla del tutto irragionevole: i lettori che si sono appassionati all'*Ulisse* sostengono di aver scoperto una Dublino tutta nuova, e che il loro modo di pensare ha assunto contorni bloomiani. Come per Freud e Jung, ignoriamo in che misura Joyce abbia contribuito all'invenzione della mente umana, ma in fondo egli non puntava a questo. Il suo obiettivo era riscrivere la cultura condivisa in una direzione più multiculturale lasciando che diverse tradizioni nazionali e spirituali la influenzassero: solo così il futuro avrebbe prodotto più artisti come lui. In questa chiave, l'*Ulisse* è come un segnale stradale distrutto in una zona di guerra, che indica un domani entusiasmante ma anche incerto e aperto.

L'inutilità dell'istruzione scolastica è un argomento affrontato spesso nell'*Ulisse*. La teoria di Stephen su Shakespeare applica entrambi i metodi socratico e scolastico, ma produce un'analisi non condivisa neppure dal suo autore. Stephen è un pessimo esempio di giovane intellettuale che ha bisogno di un uomo adulto che gli faccia da guida e si dimostri umile e autorevole. Un amico di gioventù di Joyce, J.F. Byrne, ha scritto in *Silent Years*: «non ricordo una persona anziana con cui si sentisse a suo agio»;²² tuttavia, aveva anche notato l'amore del gracile giovanotto per le gesta eroiche e per il linguaggio impiegato per raccontarle. È quindi lecito pensare che nel suo libro Joyce abbia accostato gli scontrosi eroi dell'*Odissea* all'ultrasensibile Amleto per far emergere la domanda sulla correlazione tra pratica e teoria, azione e preparazione?

Dopo che Stephen ha rinnegato la teoria e l'inutile studio che ha prodotto in lui un ingegno tanto sterile, la figura di Bloom appare davanti alla National Library con un consiglio per novellini: «Smettila di batterti».²³ Stephen volta le spalle alla Dublino letteraria e segue Bloom, scoprendosi d'un tratto interessato alla vita quotidiana e al suo svolgimento. La saggezza che Bloom impartisce a Stephen più tardi quella notte al Ritrovo del vetturino non è fatta di dogmi ma di questioni pratiche, come scoprire perché le sedie vengano posizionate sottosopra sui tavoli nei caffè, o come far convergere il lavoro intellettuale con quello pratico. Bloom rimprovera Stephen di aver preso parte a una rissa da ubriaco; ed è evidente che l'ebbrezza di Ste-

22. J.F. Byrne, *Silent Years. An Autobiography with Memoirs of James Joyce and Our Ireland*, Octagon Books, New York 1953, p. 87.

23. Joyce, *Ulisse*, cit., p. 427.

phen nella maggior parte degli episodi successivi rispecchi la sua difficoltà di trovare il suo posto nella società in quanto intellettuale.

Joyce rifiutava l'idea dell'artista isolato e ripudiava anche la nozione di arte come sfera sublimata in grado di deliziare il pubblico con idee estranee alla vita quotidiana. Riteneva che le azioni violente del guerriero celtico Cúchulainn, messe regolarmente in scena all'Abbey Theatre, fossero l'emblema di tale ambiguità, e nell'episodio «Circe» diede voce alla sua verità prendendosi gioco della visione idealizzata del Cúchulainn nato dalla penna di Yeats e degli artisti da quattro soldi (come quelli del Monto, il quartiere a luci rosse di Dublino). Joyce aveva compreso che il mondo dell'arte non era che un "palcoscenico" usato da comuni cittadini timorosi di aver perso le loro capacità espressive, e dunque in cerca di qualcuno che inscenasse per loro l'identità che avevano soffocato. A Dublino però non era necessario uno spazio tanto artificiale e inverosimile perché i suoi abitanti avevano conservato intatto il proprio potenziale espressivo.

L'Ulisse e noi

Joyce era convinto del valore d'uso dell'arte; lodava Ibsen per aver messo in scena uomini e donne che potremmo incontrare nel mondo reale. Deploreava il fatto che l'arte utile alla vita fosse stata rimpiazzata dal valore di scambio dei mercati; che il suo «usylesy unreadable Blue Book of Eccles» sia diventato un'ossessione dei mercanti d'arte, conteso a colpi d'asta tra i plutocrati, non deve farci dimenticare il suo significato. La difficoltà dell'*Ulysses* non ha niente a che vedere con lo snobismo ma col desiderio di un artista radicale di sfuggire alle reti del mercato. Il suo libro «usylesy»²⁴ e illeggibile è un attacco alla società fondata su un'idea ristretta di "utile" e rispetta le masse non solo mostrando loro quanto siano mirabili ma quanto immenso sia il potenziale di crescita che ancora le attende. Mentre il sensazionalismo dei quotidiani annullava il dibattito e la possibilità stessa dell'esperienza, l'*Ulysses* offriva un reportage quotidiano che, al contrario dei giornali, sarebbe sopravvissuto al giorno della sua pubblicazione.

L'intenzione di fondo di Joyce era che *chiunque* leggesse l'*Ulysses* poteva diventarne un esperto, più o meno come chiunque assiste a un evento sportivo può sentirsi in diritto di farsi un'opinione su quello che sta guardando. Il modello educativo prediletto da Joyce non domina i giovani ma media il rapporto tra generazioni come fa Bloom, che infatti è molto più vicino a un guru che a un insegnante vecchio stampo. Bloom non si affanna a istruire ed è più interessato a trascinare Stephen nel processo stesso della trasmissione dell'insegnamento, fino a che il docente-fattosi-discente possa tornare docente a sua volta. Inizialmente Stephen è perplesso come lo sarebbe un qualsiasi altro scolaro, eppure impara moltissimo.

24. "Usylesy" ricorda la parola *Ulysses* e l'aggettivo *useless*, ovvero "inutile" [N.d.T.].

Nelle intenzioni di Joyce il libro avrebbe dovuto dispensare saggezza in un modo nuovo, e per questo era necessario che fosse accessibile ai lettori comuni come lo erano un tempo l'*Odissea*, il *Nuovo Testamento*, la *Divina Commedia* e l'*Amleto*. Quanto detto non preclude certo esegesi dotte o non sminuisce il contributo di chi le produce, ma ricorda che il fascino di un testo esemplare agisce sempre a diversi livelli. L'interpretazione dei colti non solo arricchisce quella popolare, ma può anche essere arricchita da quest'ultima. Le note e i commenti accademici all'*Ulisse*, che si propongono come guida per i lettori, in realtà finiscono per spaventarli con la loro pedanteria arida e con la loro ostentazione di un potere istituzionale. Eppure, questo è un libro che ha molto da insegnarci sul mondo: dà consigli su come superare un lutto e come accettare la morte in un'epoca che la rifiuta; mostra come i desideri sessuali appartengano sia agli uomini che alle donne; spiega come si può camminare e pensare contemporaneamente, come il linguaggio del corpo è spesso più eloquente di tante parole, come si raccontano e non si raccontano le barzellette, come epurare le relazioni sessuali da ogni concetto di proprietà, o quanto l'approccio di una persona al cibo possa dirci su di lei. Prima di Joyce nessuno aveva rappresentato con tale completezza il moto del pensiero, quel flusso di coscienza di cui tutti facciamo esperienza ogni giorno. Nelle opere letterarie precedenti un tale riguardo era riservato a personaggi nobili come Amleto quando riflette sul suicidio; per Joyce, invece, il monologo interiore serve da preludio a niente di più solenne che bere una tazza di tè. In un certo senso, Joyce rende pubblici alcuni procedimenti della psicoanalisi contrapponendoli alla vecchia idea del segreto della confessione.

Bloom non è certo esemplare in tutto e per tutto. A dispetto del suo spiccato senso civico borghese, difende la pena capitale e si diletta con l'idea di poter accedere alla "classe media" semplicemente traslocando nei sobborghi di Dublino, a Dunderum, in una casa da chiamare Flowerville o Bloom Cottage o St Leopold's. Ma Bloom resiste anche alla tentazione dei quartieri residenziali, perché sa benissimo che la periferia è uno spazio vuoto, dove l'urbano e il rurale si annullano a vicenda. La sua città interiore sa di paese, è un *rus in urbe*: l'*Ulisse* funziona come una pastorale dislocata, una versione del villaggio rurale di Goldsmith²⁵ trapiantata nel centro di una città. Per quanto enfatizzi vigorosamente lo sradicamento – o forse come reazione a quest'ultimo –, lo stesso modernismo è stato una specie di fenomeno paesano (si pensi al famoso mulino di Montmartre) che cerca le sue virtù di intima cortesia e prova ad allontanarsi dal rischio di chiusura

25. Oliver Goldsmith è uno scrittore e drammaturgo irlandese del XVIII secolo. Kiberd rimanda alla sua poesia *The deserted village*, pubblicata nel 1770, in cui l'autore condanna lo spopolamento delle campagne e anche la corruzione della città [N.d.T.].

mentale. Grazie alla sua rappresentazione di un mondo che è contemporaneamente arcaico e all'avanguardia, l'*Ulisse* sembra risolvere quel conflitto tra rurale e urbano che ha afflitto la modernità. Gli artisti del libro non sono dissidenti in fuga dagli affitti gonfiati dalla gentrificazione, ma costituiscono il laboratorio dell'Irlanda a cavallo tra il XIX e il XX secolo, l'esaltazione dei modi in cui una vita può essere allo stesso tempo cosmopolita ed estremamente locale. Dopo tutto, i tratti autoctoni irlandesi sono una parte intrinseca del significato e del fascino del libro.

I primi racconti di Joyce, d'altra parte, erano usciti sull'«Irish Homestead» e la loro diagnosi della paralisi sociale serviva a porre le basi per un'azione riparatrice. Secondo lo scrittore, l'ideale nazionale creava un senso di responsabilità nei confronti del destino degli appartenenti alla comunità. Il successivo declino delle nazioni in un'era di forze economiche globali è profondamente legato al collasso della borghesia urbana e al suo rimpiazzo con una classe media esclusivamente consumista. La borghesia urbana concepiva la "libertà" come diritto di produrre piuttosto che di consumare, e, rigettando l'idea di una privatizzazione *universale*, investiva parte dei suoi profitti in biblioteche, musei e parchi. I modernismi locali di Barcellona, Bombay, New York e Dublino sono tra le più grandi conquiste di questa borghesia, e anche il libro di Joyce è una chiara rappresentazione di come possono essere canalizzate le energie di un protagonista borghese.

Negli anni precedenti alla Prima guerra mondiale la pedagogia inglese, declinata nelle forme della costruzione dell'Impero, del boyscouting e dell'alpinismo, aveva ridotto l'interpretazione dei classici greci e romani a un mero culto del potere. È in questo contesto che Joyce propone la sua revisione di Omero e dell'eroismo, che è per lui la forma nevrotica con cui uomini spaventati dal vuoto e dall'anomia di una lunga pace cercano di creare un culto di energia travolgente: ma è un tentativo che porta solo al massacro della Prima guerra mondiale. Joyce si rivela più umile e saggio nel suo uso dei classici. *L'Odissea*, libro di cannibali, è esso stesso cannibalizzato, in una sorta di idea eco-sostenibile, secondo cui è meglio riciclare ciò che già esiste invece di sacrificare le risorse che abbiamo oggi a un futuro incerto.

La critica all'abuso dei classici fa parte di un più ampio attacco all'idea di autorità. Anche in epoca medievale squadre di artigiani impiegavano un diverso tipo di autorità per costruire grandi cattedrali, sfruttando la creatività trasmessa di generazione in generazione per infondere meraviglia e deferenza nelle persone comuni. La cattedrale di Joyce, invece, eretta da un solo uomo, si propone l'obiettivo di celebrare proprio quelle persone comuni. La tragedia del XX secolo è stata quella di aver soppiantato una borghesia dotata di senso civico non con persone totalmente emanci-

pate, ma con una forza lavoro divisa tra esperti strapagati e fornitori di servizi sottopagati. Il mondo così perduto si è rivelato di gran lunga migliore rispetto a quello che lo ha sostituito. Il mondo dei pub, dei caffè, dei musei civici e delle biblioteche nazionali ha prodotto la democrazia sociale, la pittura modernista e l'*Ulisse*. Il mondo che lo ha rimpiazzato sa generare solo centri commerciali tutti uguali, telecamere di sorveglianza onnipresenti e biografie di personaggi famosi. La classe media non ha una reale cultura condivisa o opere d'arte che criticano il suo trionfo perché ha assimilato tutte le forze oppostive del modernismo riducendole a intrattenimento di massa. Oggi le strade non sono più spazi di piacevole socialità ma luoghi pericolosi, popolati di gente al volante di automobili con la sicura rigorosamente attivata che si spostano per passare da un'esperienza personale a un'altra.

Cominciai a pensarla in questo modo nel 1988, quando insegnavo l'*Ulisse* a una classe di giovani californiani. Dopo quattro lezioni, una donna alzò la mano e chiese: «Mr Bloom è malato?». «No», feci io, «non che io sappia». «Beh, cammina parecchio», argomentò venendomi in aiuto, «e credo che cammini per *liberarsi* di qualcosa». Forse è così. Forse Bloom era consapevole che una società basata sulle classi, che delimita in modo tanto netto i ruoli maschili e femminili, alimenta quel tipo di tedio provato da sua moglie a casa. Ho cercato di spiegarle, tuttavia, che per mio padre e per i suoi fratelli non era affatto strano camminare per più di un'ora per andare a giocare a carte da un amico, e poi impiegarne un'altra per tornare a casa; la gente sentiva di essere padrona delle strade – mentre di rado lo era delle proprie case, tanto che Leopold Bloom associa la sua casa a una bara. Per gente come loro la sfera pubblica era accogliente, ricca e propositiva, e infatti è lì che accadono gli eventi più vari dell'*Ulisse*, prima che l'insorgere dei centri commerciali frenasse quegli incontri casuali e l'idea di quartiere.

Come ha fatto la borghesia a essere soppiantata dalla classe media? Joyce detestava essere definito uno scrittore della classe media. Per lui quello era il più grande insulto, al quale rispondeva con ironia: «nel mio libro sono tutti senza un soldo». Eppure manteneva sempre una netta distinzione borghese tra arte e vita: per esempio, poteva anche scrivere volgarità ma non avrebbe mai osato pronunciarle. Questa separazione andò scemando negli anni successivi alla sua morte avvenuta nel 1941, tanto che oggi la messa in atto di ciò che prima era permesso solo nell'immaginazione è considerata un modo per rivendicare la propria libertà. Puntando a far scalpore piuttosto che a produrre opere d'arte, questo approccio ha finito per mescolare l'arte e la vita; ma Joyce sapeva che la vera arte richiedeva grandi sforzi. Tra gli artisti aveva notato una certa venerazione per il rifiuto dell'idea di un'arte dedicata alla vita quotidiana. Da qui il suo famoso “no” al ragazzo che

desiderava baciare la mano dello scrittore di *Ulisse*: «per carità, questa mano ha fatto anche tante altre cose».²⁶

Il lavoro nella società tecnocratica successiva alla Seconda guerra mondiale è spesso noioso e ripetitivo, ma nello “stile di vita” tutti possono aspirare a essere artisti. Il lavoro manuale ha preso le distanze da quello intellettuale e contemporaneamente la disciplina del “carattere” è scomparsa sotto il culto della “personalità” mossa dall’impulso. L’episodio intitolato «Circe» preannuncia in modo satirico la desolante contraddizione culturale del capitalismo in cui (citando Daniel Bell) «impiegati di giorno diventano festaioli di sera».²⁷ È indubbio che Joyce cercasse la libertà, ma non commise mai l’errore di identificarla con la libertà di consumo. In effetti, quando pubblicò il suo libro nel 1922, erano ancora vive in lui le idee ottimiste e di emancipazione nei confronti del possibile rapporto tra uomini e macchine.

In una società civile l’artista e l’imprenditore, per quanto antagonisti, condividevano qualcosa: entrambi sapevano assumersi dei rischi e potevano impiegare anni di duro lavoro per mettere alla prova il potenziale creativo di un’idea primordiale, un po’ come accadde a Joyce con il cinema *Volta* e poi con l’*Ulisse*. Ma nel nuovo ordine, chi vuole far scalpore imita l’artista mentre il burocrate si appella all’uomo d’affari. Questi gruppi spesso danno voce alle paure più recondite gli uni degli altri ma, in realtà, non sono altro che facce della stessa medaglia. La vita dopo il 1945 diventò l’estrema antitesi della *Dublino* di Joyce: più che rendere paesi le città, la società europea ha puntato urbanizzare tutto.

Gli intellettuali e i radicali che attaccavano la borghesia nell’ultimo decennio del XIX secolo mai avrebbero pensato che sarebbe diventata l’ultima classe sociale della civiltà moderna. Ma Joyce, essendo nato in una terra impoverita che attendeva l’avvento della borghesia, diede parecchio credito a quei bersagli. In *Gente di Dublino* derise la paralisi di una piccola città; e successivamente, in *Ritratto dell’artista da giovane*, gridò «non serviam». Si tratta di una strategia tipica di un artista giovane. In questi libri traspare un forte atteggiamento di superiorità rispetto al mondo descritto, anche se i suoi colleghi riuscivano a smascherare quella superbia artificiosa. L’amico Con Curran rimase meravigliato di fronte alla “schiara di fantocci” con cui aveva chiamato i compagni universitari nel *Ritratto* e citò il testimone imparziale John Eglinton che aveva descritto gli studenti dell’University College di Dublino come «interessati a tutte le novità letterarie e filoso-

26. R. Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, Oxford 1982, p. 110, trad. it. in E. Terrinoni, *Per un «Ulisse» democratico*, in «Tradurre», 3, 2012, <https://rivistatradurre.it/per-un-ulisse-%E2%80%8Bdemocratico/> (ultimo accesso: 18/4/2024).

27. D. Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Heinemann, London 1979, p. XXV. Kiberd usa una versione modificata della citazione: «a corporation finds its people being straight by day and swingers by night».

fiche, molto più degli studenti del Trinity College». ²⁸ Rendendosi conto della vacuità di quell'atteggiamento da artista *bohémien*, Joyce fece notevoli passi in avanti, allontanandosi dalla ribellione giovanile per assumere un modo di fare più propositivo.

Con il suo «Sì» finale, *Ulisse* suggerisce di mettere un freno a tanta negazione. Il progetto di Joyce era un tentativo di tornare allo spirito del 1789 per restituire esemplarità alla borghesia. Robespierre e i suoi seguaci avevano tentato di celare la loro identità di uomini di affari rivoluzionari commissionando ritratti di sé stessi abbigliati di toghe romane. Karl Marx derideva la paura del futuro che trapelava da una simile mossa, che riduceva la storia a un dramma in costume: quando una vera rivoluzione fosse venuta, ne era convinto, le persone avrebbero indossato i propri abiti. Ecco perché il contenuto manifesto della struttura omerica di Joyce deve sgretolarsi per poter mostrare il contenuto latente sottostante. Ed è per questo che Bloom indossa effettivamente i propri abiti, al contrario di Stephen che veste di seconda mano con capi dismessi da altri. Per tutto il XIX secolo, gli intellettuali hanno sminuito come insulso lo stile borghese; persino Freud derideva la mancanza di spirito d'avventura degli uomini di affari e si doleva che la fine dell'era del gentiluomo corrispondesse al fallimento dell'Eros. Non era così per Joyce, che fa impersonare a Blazes Boylan – il quale a un certo punto appare in scena con un fiore melodrammatico tra i denti – il finto gentiluomo di un falso Eros, differenziandolo dal più autentico Bloom, un vero gentiluomo che l'altro può solo provare a imitare.

Così come accade al movimento del modernismo, *l'Ulisse* si apre in una specie di comunità sperimentale presso la torre Martello di Sandycove, poi si muove a passo svelto attraverso il mondo di Amleto e le ferite autoinflitte dei soliloqui d'artista, fino ad arrivare all'anti-tradizione di Bloom, i cui monologhi sfidano tutte le tendenze suicide sostenendo che ci sia ancora molto da vedere e da provare. Stephen Dedalus è portatore del virus dell'artista che preoccupava tanto Joyce: quando racconta a Bloom di aver abbandonato la casa del padre per cercare sfortuna, sta facendo da eco «alla ricerca di sofferenza dell'artista moderno» ²⁹ di cui parla Alfred de Musset. Convincendosi che la sua marginalità sia trascendenza, tenta di nascondere la sua irrilevanza nel mondo dietro una parata d'orgoglio. Ma Joyce sapeva che lavorando con tanto vigore all'*Ulisse* non sarebbe mai stato un credibile artista *bohème*. Già Gustave Flaubert aveva osservato che un dandy ozioso sarebbe rimasto tale, mentre uno scrittore di successo doveva combinare la

28. C.P. Curran, *James Joyce Remembered*, Oxford University Press, Oxford 1968, p. 60.

29. C. Graña, *Bohemian vs Bourgeois. French Society and the French Man of Letters*, Basic Books, New York 1964, p. 20. Kiberd usa una versione modificata della citazione: «such a will to unhappiness and such a search for heartaches that marks them as cultural expression».



fatica alla fervida immaginazione, «vivere da borghese e pensare da semi-dio». ³⁰

La carriera di Joyce, così come il suo capolavoro, mette dunque in scena la traiettoria del modernismo: dal ritiro artistico nella torre attraverso i capitoli centrali di maggiore intossicazione come «Ciclope», «Nausicaa», «Armenti del sole» e «Circe», quando arriva il lungo dopo-sbornia con la scoperta che la libertà non è che la libertà di essere come tutti gli altri e che il subconscio non è individualizzato, ma è anzi il più grande plagiatario. Il senso di liberazione degli episodi conclusivi si accompagna al senso del limite, nel momento in cui la città che sembrava promettere molteplici opportunità finisce per strozzarne la maggior parte. La tragedia dell'ebbrezza dell'artista Stephen è quella di un'eccitazione seguita da un senso di svuotamento. Joyce usa Bloom per insegnargli un modo per rimanere sobrio in un mondo che, nonostante tutto, può essere ancora sacro: è l'incontro tra i due uomini il climax misterioso del libro.

Quello che Joyce amava di più della sua città natale era la sua urbanità. «Che razza di città, Dublino!», aveva detto all'amico Frank Budgen. «Chissà se ce n'è un'altra uguale. Tutti hanno tempo per salutare un amico e iniziare una conversazione per parlare di qualcuno». Dublino era così diversa da Londra, dove le persone avevano orrore degli atri in cui si rischia di dover conversare con sconosciuti. *L'Ulisse*, ricreando l'effetto di questi incontri casuali, connette il lettore e la lettrice con la sua peculiarità intrinseca, aiutandoci a fare amicizia con la parte sepolta di noi, esemplificata forse dall'Ebreo errante. ³¹

Come tutta l'epica, *l'Ulisse* è anche una fonte di saggezza. In *Finnegans Wake*, Joyce scrisse che Walt Whitman aveva avuto un "sogno premonitore" della sua stessa epica. Whitman aveva scritto: «chiunque insista a interpretare i miei versi come una performance letteraria non li comprenderà mai», perché chiunque tocchi questo libro «tocca un uomo». ³² Nell'opera *Democratic Vistas* lamentava che l'arte europea non aveva mai celebrato «le persone, il loro potere e la loro capacità, la loro affidabilità di fronte alle emergenze». ³³ Whitman sosteneva anche che i più grandi scrittori erano a proprio agio solo con gli illetterati, e che la grandezza di Omero, della Bibbia e di Shakespeare consisteva nella loro capacità di attingere energia dalla gente comu-

30. G. Flaubert, *L'opera e il suo doppio. Le lettere di Gustave Flaubert*, a cura di F. Rella, Fazi Editore, Roma 2006.
31. In una lettera del 21 settembre 1920 riguardante *l'Ulisse*, Joyce spiega all'italiano Carlo Linati la sua intenzione di creare un parallelismo tra Irlanda ed ebraismo. Il mito dell'ebreo errante (*wandering jew*) è infatti incarnato da Leopold Bloom. Cfr. Joyce, *Ulisse*, cit., p. 1714 [N.d.T.].
32. W. Whitman, *Poetry and Prose*, ed. J. Kaplan, Library of America, New York 1996, p. 671.
33. Id., *Democratic Vistas. The Original Edition in Facsimile*, ed. E. Folsom, University of Iowa Press, Iowa City 2020, p. 19. Kiberd usa una versione modificata della citazione: «appreciation of the People – of their measureless wealth of latent power and capacity, their vast, artistic contrasts of lights and shades – with, in America, their entire reliability in emergencies».

ne. È difficile per noi oggi ristabilire questo legame latente tra la capacità espressiva di un individuo e la natura di uno Stato in cui democrazia non significa solo avere l'opportunità di eleggere la classe politica ma anche di trasformare le relazioni tra persone, inclusa quella tra scrittore e lettore.

Joyce sapeva che l'arte europea trattava troppo spesso come pagliacci o buffoni le persone comuni, e pertanto cercava un nuovo stile attraverso cui mostrare la dignità della vita quotidiana. L'esaltazione dell'umile era il significato profondo della storia di Gesù. E la lezione di quella storia era che chiunque perde la vita potrà salvarla; un'intuizione, questa, che è sempre stata al centro dell'epica. Le energie di un popolo convergono solamente al momento della loro dissoluzione, così come il protagonista esemplare giunge al possesso ideale del suo Paese solo quando lo ha perso. Joyce, come Whitman, Milton e Shakespeare, si è ispirato all'idea di nazione. Tutti e quattro questi uomini sono stati a tutti gli effetti i creatori della propria nazione, grazie alla loro propensione ad aprire la loro arte alle tradizioni orali disprezzate e declassate da altri. Tuttavia, recuperando queste tradizioni, ne hanno scoperto anche il destino tragico: le energie dell'oralità finiscono per essere sostituite da una cultura più libraria e tecnica.

Come abbiamo fatto a fraintendere e mal interpretare un libro come l'*Ulisse*? Come è stato possibile considerarlo un'opera riservata a critici e scrittori quando era in realtà nata per opporsi alla chiusura del mondo dell'arte su se stesso? Perché è stato definito un libro illeggibile dalle persone comuni per le quali era stato pensato? La leggenda della sua minacciosa difficoltà ha allontanato i lettori spaventandoli, ma altrettanto dannose sono state le ingenuie affermazioni della sua monumentale perfezione. Joyce si sarebbe fatto una grassa risata sentendo frasi come «in nessun capitolo è possibile discernere un passo falso, né un errore, né un rimpianto».³⁴ Il romanziere irlandese Roddy Doyle aveva visto giusto segnalando i molti passaggi che avevano serio bisogno di un editor. Una giovane appassionata d'arte come Sylvia Beach, intimidita dalla reputazione di Joyce, non era nella posizione giusta per avvertirlo della lunghezza eccessiva di alcuni episodi.

Dopo la Seconda guerra mondiale, quando la società degli artisti esce dal ghetto per trasformarsi nel nuovo stile di vita della classe media, l'idea fondante dell'*Ulisse*, che non ci sia alcun conflitto profondamente radicato tra società degli artisti e borghesia, ne ha permesso la rapida assimilazione nel canone letterario. Ma è stata l'accademia, non i singoli lettori emancipati, a farsi carico della sua interpretazione. L'università ha esaltato il Joyce supremo maestro di tecnicismi ignorando l'*Ulisse* come esempio moderno di una letteratura che sia fonte di saggezza. Eppure il modernismo, come ogni altro importante movimento artistico, ha tanto da imparare e da insegnare.

34. *Portraits of the Artist in Exile*, cit., p. 115.