

Violare i limiti imposti dal genere: *Ulysses* di James Joyce

Breaking the Barriers of the Genre: James Joyce's *Ulysses*

Karl Chircop

karl.chircop@um.edu.mt

Abstract

When James Joyce's novel *Ulysses* was published in 1922, it breached irrevocably the traditional barriers of narration that had previously contained the novel. It shattered the parameters of traditional mimesis of both the late Nineteenth Century Victorian novel, as well as the Naturalistic one. Joyce's writing disarticulated and collided directly with the pretention that a novel could provide an objective representation of personal or collective narratives of reality. Joyce thus revisited the unified collocation of narrative space and time in traditional mimesis, and he simultaneously demonstrated their intrinsic instabilities. To exemplify these tendencies in Joyce's writing, I shall be looking at two eloquent episodes of *Ulysses* that highlight this paradigm shift in narration: the transitioning from the objective spaces of narration to the mental ones of Joyce's characters. I am particularly interested in the four possibilities of narration in the mental activity of Leopold Bloom in *Calypso* (Ch.4 of *Ulysses*), and in the mental space of Molly Bloom's stream of consciousness in *Penelope* (Ch.18 of *Ulysses*).

Parole chiave: James Joyce, *Ulysses*, Leopold Bloom, Molly Bloom

NB

Nel corso di questo saggio tutti i riferimenti al romanzo *Ulysses* di James Joyce si faranno con la seguente abbreviazione (come di consueto per tutti gli studiosi joyciani): **U** per Joyce, J. (1989). *Ulysses*, Gabler H.W. con Steppe W. e Melchior C. (a c. di). Londra: Bodley Head. Per l'opera joyciana la cifra prima dei due punti indica il capitolo mentre quella dopo indica le righe del capitolo di *Ulysses*, secondo l'edizione ufficiale di Gabler-Steppe-Melchior.

La scrittura di James Joyce sconvolge e disarticola le caratteristiche della mimesi romanzesca tradizionale, in maniera particolare quella del romanzo vittoriano di fine Ottocento. Decostruisce infatti le barriere della riproduttività oggettiva della storia

collettiva e individuale. Tramite il suo romanzo, *Ulysses*, Joyce rivisita la sistemazione unitaria e mimetica dello spazio narrativo del romanzo vittoriano, e ne dimostra l'incerta stabilità. In questa relazione, cercherò di osservare questa violazione dello spazio del romanzo tramite due brani di *Ulysses* che ho scelto di analizzare. Vedremo infatti come Joyce attua uno spostamento della narrazione: si lascia alle proprie spalle lo spazio oggettivo del romanzo (che consuetamente comportava uno spazio fisico, come per esempio un salotto arredato di fine Ottocento), e si tuffa nell'attività mentale di un personaggio.

Per capire meglio come avviene questa violazione delle barriere narrative, ci conviene partire concretamente dalla lettura di un brano tratto dal capitolo *Calypso* di *Ulysses*. Mi riferisco al brano in cui Leopold Bloom, di prima mattina, si ritrova in cucina a preparare la sua disgustante colazione nella compagnia del suo gatto. Questo brano, che al lettore distratto potrebbe sembrare un ordinario spazio 'da cornice' per il capitolo, si rivela invece un esempio sottile della transizione dallo spazio fisico della cucina di Bloom in Eccles Street, alle possibilità narrative dell'attività mentale di Bloom.

Mr Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls. He liked thick giblet soup, nutty gizzards, a stuffed roast heart, liverslices fried with crustcrumbs, fried hencods' roes. Most of all he liked grilled mutton kidneys which gave to his palate a fine tang of faintly scented urine.

Kidneys were in his mind as he moved about the kitchen softly, righting her breakfast things on the humpy tray. Gelid light and air were in the kitchen but out of doors gentle summer morning everywhere. Made him feel a bit peckish.

The coals were reddening.

Another slice of bread and butter: three, four: right. She didn't like her plate full. Right. He turned from the tray, lifted the kettle off the hob and set it sideways on the fire. It sat there, dull and squat, its spout stuck out. Cup of tea soon. Good. Mouth dry. The cat walked stiffly round a leg of the table with tail on high.

--Mkgnao!

--O, there you are, Mr Bloom said, turning from the fire.

The cat mewed in answer and stalked again stiffly round a leg of the table, mewing. Just how she stalks over my writingtable. Prr. Scratch my head. Prr.

Mr Bloom watched curiously, kindly the lithe black form. Clean to see: the gloss of her sleek hide, the white button under the butt of her tail, the green flashing eyes. He bent down to her, his hands on his knees.

--Milk for the pussens, he said.

--Mrkgnao! the cat cried.

They call them stupid. They understand what we say better than we understand them. She understands all she wants to. Vindictive too. Cruel. Her nature. Curious mice never squeal. Seem to like it. Wonder what I look like to her. Height of a tower? No, she can jump me.

--Afraid of the chickens she is, he said mockingly. Afraid of the chookchooks. I never saw such a stupid pussens as the pussens.

--Mrkrgnao! the cat said loudly. (U4:1-32)

Questo brano tratto dal 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*, Hugh Kenner esprime il parere che in *Ulysses* c'è una "sort of duet for two narrators, or perhaps a conspiracy between them" (1978, p.67). Infatti quando viene presentato Bloom in cucina sembra che ci sia una specie di cospirazione tra la voce narrante e il pensiero di Bloom. Nel brano citato sopra - come anche in tutto il resto del capitolo - ci sono enunciazioni che possono essere attribuite sia al narratore - che in questo caso cerca di dare un'immagine di Bloom e dei suoi gusti culinari in cucina - sia al monologo interiore di Bloom, che è come una seconda voce narrante nel testo. Però c'è addirittura una frase di questo brano che non sembra appartenere unicamente ad una di queste due voci narranti, 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 in cucina, 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: i. il narratore; ii. il monologo interiore di Bloom; iii. 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 del personaggio al suo gatto.

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 non vedente 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).

Nel brano che stiamo esaminando, Joyce va oltre lo spazio concesso alla coscienza di Bloom e proietta le riflessioni del personaggio 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 alcune riflessioni autonome nel linguaggio del gatto stesso (“Prr. Scratch my head. Prr.”, U4:19-20). Il gatto poi nel suo inconsueto miagolio improvvisa addirittura tre forme distinte del consueto ‘miao’ di un gatto (“Mkgnao”, “Mrkgnao” e “Mrkrgnao”, U4:16,25,32). Fritz Senn, commentando questo brano, afferma che il gatto rifiuta di conformarsi al lessema standard associato al miagolio ed esprime una “individual, variable utterance” (1984, p. 126).

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 un’atmosfera unica al capitolo che apre all’ispezione del lettore 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 ben quattro punti di vista differenti: i. quello del gatto; ii. quello di Bloom; iii. quello del narratore-autore; iv. quello ibrido di queste ultime due voci fuse insieme. 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).

Un altro esempio sublime del tentativo di Joyce di rappresentare i piani differenti dell’attività mentale dei personaggi è indubbiamente il monologo semicosciente e quasi onirico di Molly Bloom nel capitolo 18 *Penelope* che si trova proprio all’epilogo del romanzo. L’autore del romanzo vittoriano tradizionale 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 agisce diversamente: non conclude *Ulysses* ma lo termina con un brano che lancia un’apertura verso tutte le possibilità e le incertezze che l’esperienza presente e passata possono offrire a Molly. Con 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. Qui abbiamo uno squarcio delle ultime cinquanta righe dello spazio mentale della moglie di Bloom:

[...] the day I got him to propose to me yes first I gave him the bit of seedcake out of my mouth and it was leapyear like now yes 16 years ago my God after that long kiss I near lost my breath yes he said I was

a flower of the mountain yes so we are flowers all a womans body yes that was one true thing he said in his life and the sun shines for you today yes that was why I liked him because I saw he understood or felt what a woman is and I knew I could always get round him and I gave him all the pleasure I could leading him on till he asked me to say yes and I wouldnt answer first only looked out over the sea and the sky I was thinking of so many things he didnt know of Mulvey and Mr Stanhope and Hester and father and old captain Groves and the sailors playing all birds fly and I say stoop and washing up dishes they called it on the pier and the sentry in front of the governors house with the thing round his white helmet poor devil half roasted and the Spanish girls laughing in their shawls and their tall combs and the auctions in the morning the Greeks and the jews and the Arabs and the devil knows who else from all the ends of Europe and Duke street and the fowl market all clucking outside Larby Sharons and the poor donkeys slipping half asleep and the vague fellows in the cloaks asleep in the shade on the steps and the big wheels of the carts of the bulls and the old castle thousands of years old yes and those handsome Moors all in white and turbans like kings asking you to sit down in their little bit of a shop and Ronda with the old windows of the posadas 2 glancing eyes a lattice hid for her lover to kiss the iron and the wineshops half open at night and the castanets and the night we missed the boat at Algeciras the watchman going about serene with his lamp and O that awful deepdown torrent O and the sea the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda gardens yes and all the queer little streets and the pink and blue and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and geraniums and cactuses and Gibraltar as a girl where I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes. (U18:1573-1609)

In questo brano, 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 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. 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.

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).

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 liturgia anateologica 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).

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 del tempo soggettivo della mente, cioè kairotico, come lo chiamerebbe Frank Kermode (1968, p.47). 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.

In questa sede vale la pena ricordare come, nel capitolo intitolato *Molly's Flow* nel suo saggio *Joyce Effects*, Derek Attridge (2000) 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 inaccessibilità, 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 preconetti 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 di 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. Ma le attività mentali di questo soliloquio straordinario di Molly, si accomunano alle riflessioni di Bloom e il suo gatto in cucina, scatenando una profonda crisi nella letteratura mondiale. Joyce non mette solo in crisi lo spazio oggettivo della rappresentazione, ma supera infatti un'altra enorme barriera letteraria: decostruisce l'autore tradizionale onnisciente che aveva sempre cercato di controllare la propria narrazione e di mantenere un equilibrio costante degli eventi narrati. È per questo che svariati critici hanno considerato lecito percepire lo sviluppo del romanzo entro le coordinate del pre- o del post-joyciano.

References

- Attridge, D. (2000). *Joyce Effects: on Language, Theory and History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Joyce, J. (1989). *Ulysses*, Gabler H.W., Stepp W. e Melchior C. (a.c. di). London: Bodley Head.
- Kenner, H. (1978). *Joyce's Voices*. Berkeley: University of California Press.
- Kermode, F. (1968). *The Sense of an Ending*. Oxford: Oxford University Press.
- Melchiori, G. (1994). *Joyce: il mestiere dello scrittore*. Torino: Einaudi.
- Senn, F. (1984). *Book of many turns*, in Senn F., *Joyce's Dislocutions: Essays on Reading as Translation*, Riquelme J.P. (a.c. di). Baltimore- London: The John Hopkins University Press.

Bio-note

Dr Karl Chircop is senior lecturer of Italian language and literature at the University of Malta Junior College. In 2010 he has read a PhD in co-tutelle with the universities of Malta and Tor Vergata (Rome). In 2015 he published his monograph *Maschere della Modernità: Joyce e Pirandello* (Franco Cesati, Firenze). He is active in the editorial board of the *Mediterraneità Europea* section in the periodical *Sinestesiaonline*. He is also co-editor of a new series of critical studies on the literature of migration entitled *In between spaces: le scritture migranti e la scrittura come migrazione*. His research interests are Dante, Cervantes, Pirandello, Joyce, Kafka, Tabucchi and Modernism.