

Oltre i limiti del monologo interiore. Sperimentazione narrativa e discorsiva nel decimo episodio di *Ulysses*¹

di Paola Pugliatti e Donatella Pallotti

I

«Wandering Rocks» come testo liminare

Nello schema che Joyce inviò a Valéry Larbaud nel novembre del 1921, il decimo episodio di *Ulysses* aveva come titolo «Wandering Rocks»². Quello delle «Simplegadi», tuttavia, è probabilmente un episodio pensato a uno stadio avanzato della composizione del romanzo. Il 18 maggio 1918, infatti, Joyce comunicava a Harriet Shaw Weaver un suo progetto di far pubblicare i primi tre episodi con il titolo *Telemachia* e aggiungeva: «The second part, the *Odyssey*, contains eleven episodes. The third part, *Nostos*, contains three episodes» («La seconda parte, l'*Odisea*, contiene undici episodi. La terza, *Nostos*, ne contiene tre»)³. A quella data, dunque, Joyce aveva progettato diciassette dei diciotto episodi che compongono il romanzo, ed è assai probabile che l'episodio aggiunto sia proprio il decimo. La sequenza in cui Joyce compose gli episodi, comunque, è quella che troviamo nella prima e nelle successive edizioni: nel giugno del 1918, infatti, aveva completato il sesto episodio e alla fine dello stesso anno tutti gli altri fino al nono. Il decimo episodio fu completato nel febbraio del 1919; Joyce ne fa menzione per la prima volta in un'altra lettera a Harriet Shaw Weaver del 25 febbraio 1919: «I sent some days ago the episode Wandering Rocks to Mr Pound» («Giorni fa ho mandato l'episodio "Rocce erranti" al signor Pound»). Nella stessa lettera aggiunge un proposito che non andrà a buon fine e una valutazione: «I hope I shall be able to finish the book this year or early next year» e aggiunge: «It is as difficult for me to write it as for my readers to read it» («Spero di riuscire a finire il libro entro quest'anno o all'inizio del prossimo. È altrettanto difficile per me scriverlo quanto sarà per i miei lettori leggerlo»)⁴. Il 2 luglio 1919, in un'altra lettera a Harriet Shaw Weaver, dice di non avere ancora avuto un riscontro da Pound: «I forwarded some time ago the chapter Wandering Rocks to Mr Pound but it was not acknowledged» («Tempo fa ho mandato il capitolo "Rocce erranti" al signor Pound ma non ho avuto risposta»)⁵. A quella data, apprendiamo dalla medesima lettera, anche l'undicesimo e il dodicesimo episodio erano stati completati. Se, dunque, il decimo episodio fu aggiunto, esso fu progettato, per così dire, in corso d'opera e composto nella sequenza in cui appare sia nel *Rosenbach Manuscript* che nella prima edizione a stampa⁶.

Anche se non vi sono elementi di fatto per concludere con certezza che l'episodio non ancora progettato nel maggio del 1918 sia «Wandering Rocks», gli argomenti che sostengono questa tesi sono tuttavia convincenti. Oltre alle prove esterne già citate, un argomento interno di qualche rilievo riguarda la simmetria del disegno generale del romanzo. Illustrandone la struttura «rigorosamente ternaria» (la «trinità» Stephen-Bloom-Molly, la divisione in tre parti che riflettono le partizioni dell'*Odisea*, le corrispondenze fra i primi tre episodi e quelli dal quarto al sesto, quelle fra i primi tre e gli ultimi tre ecc.), Melchiori discute la riorganizzazione della sua parte centrale – avvenuta, come si è visto, dopo il maggio 1918 – come ripensamento teso a «ottenere anche all'interno di essa un gioco di simmetrie rispondente all'impostazione ternaria del tutto»⁷. Melchiori fa notare che gli episodi dal settimo al nono («Aeolus», «Scylla and Charybdis» e «Lestrygonians») coprono – come risulta chiaramente dallo schema Linati, dove l'indicazione è «Mezzogiorno» – i movimenti dei protagonisti nelle ore meridiane; e che i successivi tre («Wandering Rocks», «Sirens» e «Cyclops») costituiscono la parte centrale della giornata (l'indicazione nel medesimo schema è: «Giorno – Punto centrale – Ombelico»). Insomma, se il decimo episodio non fosse stato incluso, la struttura sarebbe rimasta asimmetrica: la parte centrale, con soli undici episodi, non avrebbe risposto alla struttura ternaria voluta e gli episodi centrali della giornata sarebbero stati solo due. In altre parole, nota sempre Melchiori, «Alle tre terne della prima metà della giornata devono corrispondere altre tre nella seconda. Joyce decide allora di inserire nel mezzo del libro un nuovo episodio, originariamente non previsto, che serva a bilanciare il nono, l'ultimo della prima metà, ponendosi a esso in alternativa». Non del tutto condivisibile, tuttavia, la conclusione di Melchiori, che cioè il decimo episodio sia nato «per ragioni eminentemente di struttura interna»⁸. Infatti, vi è un altro argomento, non meno convincente di quello strutturale, che indica «Wandering Rocks» come frutto di una sorta di ripensamento e come testo liminare, e cioè il suo particolare statuto di cerniera fra due diverse modalità di scrittura. L'episodio, dice Martella, «costituisce una sorta di confine interno del testo, su cui si confrontano la prima e la seconda parte del romanzo, secondo l'opposizione di una relativa semplicità verso un'assoluta complessità»⁹. Insomma, «Wandering Rocks» segna, come ha notato Michael Groden, la decisione di muovere oltre «the illusion of a narrative limited to the thoughts and perceptions of the two main characters» («l'illusione di una narrazione limitata ai pensieri e alle percezioni dei due personaggi principali»). E, ciò che qui più ci interessa, di muovere anche «beyond the monologue technique» («oltre la tecnica del monologo») ¹⁰. Più in generale, come osserva Karen Lawrence, «it is not until “Wandering Rocks” that we witness the breakdown of the initial style and a departure from the novelistic form of the book's first half» («solo quando arriviamo a “Wandering Rocks” percepiamo lo scomporsi dello stile iniziale e l'allontanamento dalla forma narrativa della prima metà») ¹¹.

I critici, insomma, sono concordi nell'attribuire all'episodio la qualità di "intermezzo" o *entr'acte* fra due parti del romanzo che si connotano come stilisticamente assai diverse: come nota ancora Groden, una prima parte in cui pare che l'interesse di Joyce si concentri sulla sperimentazione della tecnica del monologo e una seconda parte in cui la sperimentazione si fa più complessa e difficile e in cui lo stesso monologo è «violently distorted and then replaced» («violentemente distorto e poi sostituito»)¹². Nonostante ciò, la funzione di cerniera di solito attribuita a «Wandering Rocks» ha prodotto commenti che connotano l'episodio come testo strategico soprattutto dal punto di vista narrativo, mentre le sue peculiarità stilistiche e linguistiche sono rimaste più in ombra. Insomma, questo testo in molti sensi liminare ha ricevuto attenzione critica per la sua struttura e per le sue caratteristiche di irradiazione di temi e personaggi, nonché per i connotati di ripetizione in scala ridotta dell'intero romanzo che alcuni critici hanno voluto vedervi; per altri versi, invece, e nonostante le dichiarazioni sulle sue peculiarità stilistiche, «Wandering Rocks» è considerato uno degli episodi meno problematici: la lingua appare piana, le allusioni e le citazioni sono numericamente ridotte, le ellissi e le abbreviazioni stenografiche proprie del monologo sono assai meno frequenti che altrove, i temi sono facilmente intuibili o recuperabili. Insomma, il decimo episodio è considerato un testo "facile": quasi ludico, anzi, per via della struttura a incastro che richiede al lettore il recupero di una trama fitta di incroci e incontri, ma altrimenti meno impegnativo degli episodi che lo precedono e assai meno "difficile" di quelli che lo seguono¹³. Sono state spesso commentate, anche se non analizzate in dettaglio, le tecniche, qui presenti per la prima volta, attraverso le quali Joyce sperimenta la rappresentazione della simultaneità, tecniche che avranno in «Sirens» una più complessa articolazione; ciò che è rimasto in ombra è invece la «distorsione» stilistica alla quale Groden accenna senza però entrare in dettaglio. La «distorsione», intanto, non si esplica solo in ambito di monologo interiore, ma è articolata in una serie di nuove modalità che riguardano soprattutto il discorso riportato e gli intrecci fra discorso riportato in stile indiretto, monologo interiore, monologo interiore indiretto e stile indiretto libero. È evidente, inoltre, lo statuto di testo-laboratorio che Joyce attribuisce a «Wandering Rocks», poiché proprio le modalità citate verranno proseguite e in un certo senso affinate nell'episodio successivo, «Sirens», nonché nel tredicesimo, «Nausicaa».

2

«Wandering Rocks» come "modello" di *Ulysses*

Nello schema inviato a Larbaud, Joyce indica, per il decimo episodio, i seguenti elementi: la scena sono le strade di Dublino, l'ora le 3 del pomeriggio, l'organo il sangue, l'arte la meccanica, il simbolo i cittadini e la tecnica il labirinto.

Anche questi elementi sembrano essere – a differenza di quanto accade per alcuni di quelli indicati per altri episodi – di immediata comprensione. La città è vista come un organismo vivente le cui strade sono le arterie nelle quali scorre il traffico incessante del movimento dei suoi cittadini; la meccanica come arte dell'episodio è probabilmente un riferimento al puntiglioso cronotopo che ne sottende la costruzione. Dice infatti Frank Budgen:

Joyce wrote the *Wandering Rocks* with a map of Dublin before him on which were traced in red ink the paths of the Earl of Dudley and Father Conmee. He calculated to a minute the time necessary for his characters to cover a given distance of the city. For this is peculiarly the episode of Dublin¹⁴.

La tecnica “labirintica”, infine, fa ovviamente riferimento all'intrico delle strade che fanno da scena all'episodio e all'intrecciarsi degli incontri fra i personaggi.

Composto da diciannove brevi sezioni, oltre che come “soglia” che chiude la prima parte del romanzo e immette nella seconda, «*Wandering Rocks*» è stato anche visto come ripetizione in scala ridotta e modello dell'intero testo. Come nota Seidel, che definisce l'episodio «the black hole at the center of *Ulysses*» («il buco nero al centro di *Ulysses*»)¹⁵, il punto, cioè, che sembra attirarne tutta la materia, il particolare statuto dell'episodio come “modello” dell'intero testo ha prodotto diversi tentativi di far corrispondere ciascuna delle sue sezioni a ciascuno dei diciotto capitoli del romanzo¹⁶. Anche Seidel, che pure è scettico rispetto alla possibilità di riuscita e all'utilità di questi tentativi («Clever as some of these parallels may be, their discovery is more a test of endurance than a measure of insight», «La scoperta di questi paralleli, per quanto ingegnosa possa essere, è più una prova di ostinazione che un esempio di capacità di penetrazione»)¹⁷, prova a tracciare paralleli fra gli episodi del romanzo e le sezioni del capitolo, concludendo tuttavia che il gioco delle corrispondenze funziona fino a un certo punto: «The clues are there, but they usually fall short of a fully consistent pattern» («Indicazioni ce ne sono, ma di solito non si combinano in un disegno pienamente coerente»)¹⁸. Sultan non condivide l'idea che l'episodio sia un modello in scala ridotta dell'intero testo: «First of all», argomenta, «it comprises not eighteen episodes and a coda but nineteen episodes, and the only valid dividing of these produces seventeen framed by the first and the last» («In primo luogo, il testo non è composto da diciotto episodi più una coda, ma da diciannove episodi, e la sola divisione valida di questi dà come risultato diciassette episodi incorniciati dal primo e dall'ultimo»)¹⁹. Sultan discute quindi proprio lo statuto di cornice del primo e dell'ultimo frammento. Riprende la citazione da *Cymbeline* che conclude il nono episodio («*Scylla and Charybdis*») e la sostanzia con il discorso di chiusura pronunciato da Cimbelino nel dramma shakespeariano, nel quale si allude a una pace simboleggiata da «a Roman and a British ensign» («un'inse-

gna romana e una britannica») che sventolano insieme. Il riferimento shakespeariano consente a Sultan di valorizzare il frammento di Conmee (che sarebbe la «Roman ensign») e quello del viceré (la «British ensign») come cornice significativa e indicazione del tipo di “pace” che alla fine del nono episodio costituisce la conclusione rassegnata di Stephen, che pensa: «Cease to strive. Peace of the druid priests of Cymbeline, hierophantic: from wide earth an altar» («Cessa di lottare. Pace dei sacerdoti druidi di Cimbelino, ierofantici: dalla vasta terra un’ara») ²⁰. Il commento di Sultan chiude la sua lettura del primo e dell’ultimo frammento come cornice: «This concluding passage of the preceding chapter», dice il critico, «is directly relevant to the present one. The tenth chapter is fundamentally a depiction of the peace to which Stephen just resigned himself – the subjection of Ireland to the Roman church and the British crown» («Questo brano conclusivo del capitolo precedente ha una precisa rilevanza per il presente capitolo. Il decimo episodio illustra, in sostanza, la pace a cui Stephen si è appena rassegnato: l’assoggettamento dell’Irlanda alla Chiesa cattolica e alla corona inglese») ²¹.

Per quanto attraente possa apparire, insomma, l’idea di poter leggere in «Wandering Rocks» una sorta di miniaturizzazione dell’intero testo non pare poter funzionare; non, almeno, nei termini della coincidenza sia numerica sia contenutistica verso cui si sono orientati i tentativi. Del resto, l’episodio ha suggestioni insieme riassuntive e disseminative sufficienti perché lo si possa considerare un “centro” che, appunto, attrae e dissemina la materia o, secondo la simbologia dell’*omphalòs* usata dallo stesso Joyce nello schema Linati, come punto centrale, nucleo, cuore e forse anche grembo, officina al cui interno Joyce fa crescere l’esperienza dei suoi stili narrativi.

3

Il cronotopo e il dominio del narratore ubiquo

Ma la peculiarità più spesso commentata del testo è nella costruzione insieme puntigliosa e suggestiva di un ingegnosissimo cronotopo che, attraverso l’impiego di una serie di espedienti linguistici e narrativi, contrasta l’ovvia distensione spazio-temporale della scrittura creando un’impressione di coesistenza nel tempo di attività che si svolgono nel medesimo momento in luoghi diversi ²².

Umberto Eco legge «Wandering Rocks» come metafora dell’universo einsteiniano considerando, appunto, l’iscrizione nell’episodio di spazio e tempo nonché ciò che vede come molteplicità dei punti di vista. Eco, inoltre, mette, per così dire, a frutto l’apparente semplicità (linguistica) del testo:

la complessità della situazione spazio-temporale si regge su tasselli narrativi che sono tra i più comprensibili del libro, e [...] se non si avesse presente il modello relativisti-

co l'episodio potrebbe anche venire visto come uno di quegli esercizi di *ordo artificialis* a cui si accennava a proposito dei paralleli con le *artes rhetoricae*. Quindi ci accorgiamo che l'immagine di un universo nuovo qui si regge proprio grazie alla sovrapposizione di quadri euclidei ed è una geometria tradizionale a consentirci l'illusione di uno spazio rinnovato²³.

Per quanto riguarda la rappresentazione della contemporaneità, qualche manifestazione appare anche prima del decimo episodio. Innanzitutto, i primi tre episodi, quelli che vedono come protagonista Stephen Dedalus, si svolgono alla stessa ora degli episodi dal quarto al sesto, i primi tre dedicati a Leopold Bloom; tenendo presente questa coincidenza di tempi, il lettore è in grado di leggere come (probabilmente) contemporanee percezioni dei due protagonisti o eventi che ai due si manifestano nel medesimo momento. Il più chiaro è il passaggio della nuvola notato da entrambi i personaggi nel primo e nel quarto episodio, che Joyce fa annotare al narratore con due espressioni simili: «A cloud began to cover the sun slowly, shadowing the bay in deeper green»; «A cloud began to cover the sun wholly slowly wholly. Grey. Far» (*U* 9, 31-2 e *U* 73, 12-3), «Una nuvola cominciò a coprire lentamente il sole, ombreggiando la baia di verde più fondo»; «Una nuvola cominciò a coprire il sole del tutto lentamente tutto. Grigia. Lontana» (De Angelis, pp. 18 e 85).

È singolare, comunque, che, commentando la varietà dei soggetti osservati, certe letture critiche parlino di una narrazione che propone diciotto diversi punti di vista. È ancora Eco a dire che «nei suoi diciotto [*sic*] paragrafi il medesimo episodio viene visto, e per così dire misurato, da diciotto punti di vista diversi in diciotto situazioni spaziali diverse e in diciotto momenti distinti, a diverse ore della giornata»²⁴. In realtà, la situazione è diversa, nonché narrativamente assai più complessa: vi sono frammenti nei quali il punto di vista del personaggio narrato prevale in modo del tutto esplicito (fra questi certamente il primo, che racconta la passeggiata di Father Conmee e che sarà analizzato in seguito); e vi sono frammenti nei quali la modalità del monologo interiore apre alla registrazione in diretta dei pensieri di un personaggio (il giovane Dignam, Tom Kernan, Bloom, Stephen ecc.); tuttavia, forse come in nessun altro degli episodi di *Ulysses*, il dominio narrativo è qui saldamente in mano a un narratore-demiurgo che mostra di essere padrone assoluto della materia narrata e del cronotopo in cui questa si colloca: come nota Hayman, «Throughout this chapter we are aware of being manipulated by the arranger» («In tutto il capitolo ci rendiamo conto di essere manipolati dall'arrangiatore») ²⁵. È a questo *arranger* ubiquo che il lettore deve il gioco complesso degli effetti di simultaneità, spesso realizzati attraverso l'incunearsi in un frammento di una frase apparsa altrove o attraverso l'intercalare di un gesto. Cfr., per esempio, nelle sezioni 2 e 3 il braccio di Molly che lancia la monetina al marinaio con la gamba di legno:

Corny Kelleher sped a silent jet of hayjuice arching from his mouth while a generous white arm from a window in Eccles Street flung forth a coin (*U* 288, 21-3)²⁶.

A plump bare generous arm shone, was seen, held forth from a white petticoatbodice and taut shiftstraps. A woman's hand flung forth a coin over the railings (*U* 289, 23-6)²⁷.

Le intercalazioni si presentano come l'incunarsi di frammenti a tutta prima non pertinenti, lampi epifanici che costringono il lettore a distrarre l'attenzione per percepire un altrove coesistente e simultaneo la cui congruità con il frammento che interrompono è quasi sempre solo temporale. Cfr., per esempio, nel frammento 12, l'interruzione dei pensieri di Mr Kernan con l'incontro fra Simon Dedalus e Father Cowley:

Saw him looking at my frockcoat. Dress does it. Nothing like a dressy appearance. Bowls them over.

– Hello, Simon, Father Cowley said. How are things?

– Hello, Bob, old man, Mr Dedalus answered stopping.

Mr Kernan halted and preened himself before the sloping mirror of Peter Kennedy, hairdresser (*U* 308, 1-7)²⁸.

L'incontro fra Dedalus e Father Cowley sarà sviluppato in modo indipendente nella sezione 14; si aprirà con le medesime battute di dialogo e gli stessi inserti narrativi («Father Cowley said» e «Mr Dedalus answered, stopping», *U* 313, 9-11), e proseguirà per alcune pagine (313-6) con la passeggiata e il dialogo fra i due.

È d'altra parte ovvio che un cronotopo così complesso e "meccanico" (il riferimento è all'arte dell'episodio) non può che scaturire da un narratore ubi-quo e sincro, co-presente in tutti i luoghi e i tempi del labirinto urbano. Come dice French, «we are far above the city, able to see its interrelationships, but we also swing down close to the characters so that we can hear their conversation and see their physical reality» («siamo in alto sopra la città e riusciamo a vederne le relazioni interpersonali, ma ci avviciniamo anche ai personaggi, tanto da poterne udire la conversazione e vederne l'aspetto fisico»)²⁹. È chiaro, dunque, che la situazione narrativa di «Wandering Rocks» non propone, come suggerisce Eco, il medesimo episodio visto «in diciotto momenti distinti, a diverse ore della giornata». Allo svolgersi e all'intrecciarsi dei vari frammenti, invece, è accordata una durata temporale complessiva di 65 minuti (dalle 14.55, l'ora segnata dall'orologio di Father Conmee, alle 16): nell'ambito di questa durata vi sono eventi presentati come simultanei e altri che si svolgono in sequenza, e vi sono azioni che suggeriscono, appunto, la durata: il primo e l'ultimo frammento, infatti (la passeggiata di Father Conmee e il procedere del corteo del viceré), durano nel tempo e segnano due percorsi: non a caso, si tratta di percorsi che attraversano tutto il centro della città (da Gardiner Street alla strada che porta ad Artane e da Phoenix Park a Balls Bridge). Co-

me è stato notato più volte, i due percorsi ancora una volta presentano il potere spirituale (la Chiesa cattolica) e quello temporale (la dominazione inglese). Nel caso specifico di questo episodio, pertinentemente illustrano sulla mappa della città percorsi che non si incontrano³⁰. In altri termini, visualizzano domini di diversa matrice culturale e di diversa natura, dunque separati, non coincidenti né con-correnti ma solo co-occorrenti, che durano nel tempo e che attraversano la città possedendola e tracciando sulla sua mappa un segno che ne indica, appunto, il controllo e l'egemonia.

4

Peculiarità stilistiche

Ma, come si diceva, è soprattutto la valutazione del carattere stilisticamente "facile" di questo testo a richiedere un ripensamento, specie per quanto concerne le sue strategie discorsive. Solo una lettura superficiale può indurre ad affermare, come fa Peake, che «the Wandering Rocks chapter continues the methods already developed to present narrative, dialogue and thoughts, but requires of the reader a new distancing» («Il capitolo Le rocce erranti prosegue il metodo già sviluppato di presentare narrazione, dialogo e pensieri, ma richiede al lettore una distanza diversa»)³¹. La diversa distanza del lettore dalla materia narrata sarebbe data, secondo Peake, dal fatto che l'episodio apre a soggettività diverse da quelle con le quali il romanzo ci ha messo in contatto nei primi nove episodi (quelle di Bloom e di Stephen): Father Conmee, Miss Dunne, Mr Kernan, il giovane Dignam e altri rappresentano in effetti incontri, per così dire, intimi che il lettore fa per la prima volta; e tuttavia, una volta notato questo, comprensibilmente al critico non rimane molto da aggiungere; inoltre, anche quando vengono rilevate, le peculiarità stilistiche dell'episodio non sono mai esaminate. David Hayman, che pure è uno dei lettori più attenti dello stile di *Ulysses*, pur notando che in «Wandering Rocks» vi sono elementi sperimentali fino a quel punto inediti, concentra l'attenzione sulla tessitura temporale, cioè sull'effetto di simultaneità che si prolunga nell'episodio successivo: «"Sirens" [...] prolongs the technique of "Wandering Rocks" in weaving the movements of Bloom, Boylan and the blind stripling into the texture of the bar scene» («"Le sirene" continua la tecnica delle "Rocce erranti" poiché intesse i movimenti di Bloom, di Boylan e del giovanotto cieco nel tessuto della scena del bar»)³². Non nota, invece, le peculiarità discorsive dell'episodio, peculiarità che solo in parte possono essere descritte dalla riflessione di Kenner sul monologo interiore indiretto, una tecnica che avrà una trionfale espansione in «Nausicaa».

Il cosiddetto "monologo interiore indiretto" è, nella sostanza, una forma particolare di discorso indiretto libero; particolare perché il narratore non solo riferisce, omettendo il verbo di pensare, un pensiero che appartiene al perso-

naggio, ma del personaggio assume il lessico, il formato delle conoscenze e l'atteggiamento valutativo. Insomma, si tratta di una modalità stilisticamente connotata di indiretto libero, nella quale, dunque, l'iscrizione del personaggio nel discorso del narratore è riconoscibile soprattutto attraverso marche distintive personali. Kenner commenta questa modalità etichettandola come «the Uncle Charles Principle» (il riferimento è al personaggio dello zio Charles in *A Portrait of the Artist as a Young Man*). La strategia descritta da Kenner è così definita:

The Uncle Charles Principle entails writing about someone much as that someone would choose to be written about. So it requires a knowledge of the character at which no one could arrive by "observation", and yet its application to the character seems as external as costume, since it does not entail recording spoken words³³.

In realtà, Kenner non fa che descrivere un'elaborazione stilistica del discorso indiretto libero; stilistica perché, oltre al *débrayage* o scambio di competenze che avviene in questa forma di discorso riportato fra narratore e personaggio (il narratore mantiene le marche sintattiche del discorso riferendo un pensiero del personaggio), entrano in ballo nel discorso marche stilistiche che connotano il formato delle conoscenze, i modi di valutazione e i modi di espressione che possiamo attribuire al personaggio. Ne *I Malavoglia*, Verga fa un uso estensivo di questa tecnica.

Ma, come vedremo (cfr. *infra*, PARR. 5 e 6), lo «Uncle Charles Principle» non è la sola forma di discorso che Joyce sperimenta in «Wandering Rocks»; poiché è qui, in realtà, che il narratore di *Ulysses* affina gli strumenti per affrontare le prove più ardue che lo aspettano in «Sirens», in «Cyclops» e in «Nausicaa».

Che l'idea del monologo interiore indiretto con il quale il narratore racconta Gerty McDowell in «Nausicaa» sia nata in «Wandering Rocks» è dimostrato dallo stile delle poche righe nelle quali la stessa Gerty è raccontata nell'ultima sezione, nella quale la ragazza, che vediamo qui per la prima volta, incrocia per la strada il corteo del viceré. Di lei viene detto che «knew by the style it was the lord and lady lieutenant but she couldn't see what Her Excellency had on because the tram and Spring's big yellow furniture van had to stop in front of her on account of its being the lord lieutenant» (*U* 325, 30-4), «si accorse dallo stile che erano il lord luogotenente e la lady luogotenente ma non poté vedere come era vestita Sua Eccellenza in quanto il tram e il grosso furgone giallo dei traslochi della ditta Spring dovettero fermarsi davanti a lei proprio perché si trattava del luogotenente» (De Angelis, p. 341). L'attenzione di Gerty all'abbigliamento sarà una delle caratteristiche, peraltro stilisticamente connotate attraverso un linguaggio ricavato dalle riviste di moda femminili, che denoteranno, in «Nausicaa», il dominio della personalità di Gerty sulla voce del narratore in terza persona. Cfr., per esempio, il brano in cui il narratore-ombra descrive l'abbigliamento di Gerty:

A neat blouse of electric blue, selftinted by dolloy dyes (because it was expected in the Lady's Pictorial that electric blue would be worn), with a smart vee opening down to the division and kerchief pocket (in which she always kept a piece of cottonwool scented with her favourite perfume because the handkerchief spoiled the sit) and a navy threequarter skirt cut to the stride showed off her slim graceful figure to perfection (*U* 455, 3-11)³⁴.

Un altro degli stili che connotano particolari personaggi del romanzo, quello del narratore senza nome di «Cyclops», sembra avere qui la sua prima apparizione. Nella sezione 9, Lenehan mostra a M'Coy il tombino dal quale Tom Rochford si era fatto calare legato a una corda per salvare un uomo che stava soffocando. Il racconto di Lenehan non è virgolettato ma introdotto direttamente con l'espressione «Lenehan showed M'Coy how the whole thing was», «Lenehan dette a intendere a Mr M'Coy come stava la faccenda» (De Angelis, p. 314). Il brano che segue, tuttavia, ha le marche di coloritura stilistica del discorso riportato in stile diretto piuttosto che quelle del discorso riferito in stile indiretto, cioè riformulato dal narratore, e si fonda sintatticamente su una paratassi che mima chiaramente il parlato:

One of those manholes like a bloody gaspipe and there was the poor devil stuck down in it half choked with sewer gas. Down went Tom Rochford anyhow, booky's vest and all, with the rope round him. And be damned but he got the rope round the poor devil and the two were hauled up (*U* 298, 31-299, 2)³⁵.

Così simile allo stile del narratore di «Cyclops» (nell'uso di espressioni quali «bloody» e «be damned», nella costruzione della frase «And be damned but he got», nonché dell'intercalare «But wait till I tell you», «Mi stia un po' a sentire» (De Angelis, p. 316), che Lenehan usa due volte (*U* 300, 21 e 31), che saremmo tentati di identificare in Lenehan il narratore senza nome di «Cyclops» se non fosse che in «Cyclops» Lenehan è presente come uno dei personaggi raccontati dal narratore senza nome.

Per quanto concerne il superamento della tecnica del monologo interiore notato da Groden (ma forse si direbbe meglio la sua ulteriore elaborazione), commenterò un frammento della sezione 12, nella quale il narratore «scoperchia il cranio» del commerciante di tè Tom Kernan con modalità stilistiche che presentano aspetti nuovi e che vale dunque la pena di rilevare. Il personaggio è introdotto nel modo consueto: indicazione del soggetto dell'enunciato, del luogo in cui il narratore, per così dire, lo coglie e dell'azione in cui viene sorpreso. In questo caso, in una parentetica, viene data qualche indicazione in più circa il suo umore:

From the sundial towards James's Gate walked Mr Kernan pleased with the order he had booked for Pulbrook Robertson boldly along James's street, past Shackleton's offices (*U* 307, 4-7)³⁶.

L'avverbio «boldly», che qualifica «walked», riverbera su «pleased», denotando fin dalle prime righe della sezione una volontà di avvicinamento al personaggio narrato. Ma non è tutto. La stessa costruzione anomala della frase (cfr. «walked [...] Mr Kernan boldly along»), nonché l'irregolarità della punteggiatura (l'assenza delle virgole a racchiudere la parentetica «pleased [...] Robertson»), sembrano indicare la volontà di costruire una sorta di narrazione-monologo: in altri termini, si ha l'impressione che il narratore assuma nel suo discorso marche che riconosciamo come caratteristiche del monologo. Che queste peculiarità stilistiche non siano casuali lo conferma un confronto con la stesura precedente, quella del *Rosenbach Manuscript*:

walked for Pulbrook Robertson

From the sundial towards James's gate ^ Mr Kernan, pleased with the order he had booked ^,
James's
~~walked~~ boldly along ~~Thomas~~ street.

Come è evidente, l'ordine della frase era inizialmente pensato come “normale” e le virgole, in modo “normale”, incorniciavano l'inciso «pleased with the order he had booked». Non è chiaro a quale stadio siano scomparse le virgole (Gabler le mantiene – e dunque erroneamente “corregge” il testo – sia a incorniciare la frase citata sia a introdurre l'aggiunta «past Shackleton's offices», indicata come «addition at level B», cioè a livello di revisione del dattiloscritto)³⁷.

Conclusa la parte introduttiva, inizia il monologo:

Got round him all right. How do you do, Mr Crimmins? First rate, sir. I was afraid you might be up in your other establishment in Pimlico. How are things going? Just keeping alive. Lovely weather we are having. Yes, indeed. Good for the country. Those farmers are always grumbling. I'll just take a thimbleful of your best gin, Mr Crimmins. A small gin, sir. Yes, sir. Terrible affair that General Slocum explosion. Terrible, terrible! A thousand casualties. And heartrending scene. Men trampling down women and children. Most brutal thing. What do they say was the cause? Spontaneous combustion: most scandalous revelation. Not a single lifeboat would float and the fire-house all burst. What I can't understand is how the inspectors ever allowed a boat like that [...] Now you are talking straight, Mr Crimmins. You know why? Palmoil. Is that a fact? Without a doubt. Well now, look at that. And America they say is the land of the free. I thought we were bad here.

I smiled at him. America, I said, quietly, just like that. What is it? The sweeping of every country including our own. Isn't that true? That's a fact.

Graft, my dear sir. Well, of course, where there's money going there's always someone to pick it up.

Saw him looking at my frockcoat. Dress does it. Nothing like a dressy appearance. Bowls them over (U 307, 7-30-308, 1-2)³⁸.

E qui, improvvisamente, vediamo che le parti si sono invertite: la qualità discorsiva del monologo nel brano che riproduce il dialogo fra il monologante e Mr Crimmins è nitida, ipercorretta, opportunamente colorita, convenzionalmente completa, come si conviene al discorso di un narratore onnisciente o di un narratore personale la cui memoria, per convenzione, appunto, non subisca *défaillances*. Il frammento, tuttavia, è incorniciato da alcune frasi che riprendono la modalità abbreviata e stenografica che conosciamo («Got round him all right» in apertura e «Saw him looking at my frockcoat. Dress does it. Nothing like a dressy appearance. Bowls them over» in chiusura). Perché questo scambio di competenze? E soprattutto, perché questa riproduzione puntigliosa di un dialogo, e da parte di un narratore personale? Certo, Tom Kernan è compiaciuto del modo in cui ha affrontato il rapporto con Mr Crimmins ed è per questo che ce lo racconta, ma tace la parte rilevante di quel dialogo: quella in cui ha concluso l'affare della vendita; e ci dà invece soltanto le chiacchiere senza peso che si svolgono in un bar davanti a un bicchierino di gin. Non ci spiegheremo il perché, io credo, dello stravolgimento di questa modalità del monologo finché non arriveremo a leggere il dodicesimo episodio, «Cyclops», dove un narratore in prima persona racconta una scena che si svolgerà alle 5 del pomeriggio nel pub di Barney Kiernan riferendo, appunto, con infallibile memoria, i dialoghi, per la maggior parte futili, fra i personaggi presenti. Ed è proprio nella sezione di «Wandering Rocks» dedicata a Tom Kernan (ma anche, come si è visto, nella sezione di Lenehan commentata prima) che, credo, l'idea di quel narratore con i suoi tic stilistici, il suo interesse per le minuzie della quotidianità e la sua cura nel riferire l'inessenziale nasce e comincia a prendere forma. È qui, insomma, che Joyce comincia a sperimentare un monologo che si spinge «beyond the monologue technique».

5

Il tempo spazialmente dilatato³⁹

La breve sezione dedicata all'impresario di pompe funebri Corny Kelleher può essere presa come campione per illustrare alcune delle tecniche impiegate dal narratore per produrre effetti di simultaneità⁴⁰.

Corny Kelleher closed his long daybook and glanced with his drooping eye at a pine coffinlid sentried in a corner. He pulled himself erect, went to it, and, spinning it on its axle, viewed its shape and brass furnishing. [...]

Father Conmee stepped into the Dollymount tram on Newcomen bridge.

Corny Kelleher locked his largefooted boots and gazed, his hat downtilted, chewing his blade of hay.

Constable 57C, on his beat, stood to pass the time of day.

– That's a fine day, Mr Kelleher.

– Ay, Corny Kelleher said.

– It's very close, the constable said.

Corny Kelleher sped a silent jet of hayjuice arching from his mouth while a generous white arm from a window in Eccles street flung forth a coin (U 288, 4-23)⁴¹.

Il frammento, costituito da una successione di brevi capoversi, evoca cinque diversi personaggi colti in tre luoghi differenti allo stesso momento. Il richiamo a Father Conmee mentre sale sul tram a Newcomen bridge inserisce un evento, già presentato nella sezione precedente (U 284, 16-8 e 22-4), all'interno della *vignette* dedicata a Corny Kelleher la cui ambientazione è l'impresa di pompe funebri a North Strand road. Questo personaggio insieme all'agente con il quale s'intrattiene sono stati a loro volta menzionati nella prima scena (U 284, 1-4). La persona a cui appartiene il «generous white arm» che getta la moneta e, per implicazione, il beneficiario di quel gesto sono, in questa sezione, soltanto prefigurati; la loro parziale identificazione avverrà nella «scena» successiva (U 289, 21-6)⁴². In questo breve frammento, dunque, s'intrecciano tre diversi percorsi narrativi che si svolgono in tre luoghi diversi – North Strand road, Newcomen bridge, Eccles street: alla successione orizzontale nel tempo si sostituisce la co-occorrenza verticale nello spazio⁴³.

Le strategie linguistiche impiegate qui per creare un effetto di simultaneità sono di diverso tipo. L'ultimo capoverso citato (U 288, 21-3) è costituito da una frase complessa in cui le due proposizioni sono legate attraverso la congiunzione subordinata *while*, che indica una coincidenza temporale (e forse anche un'intenzione avversativa) tra le situazioni presentate nelle due proposizioni. Inoltre, non solo le due azioni sono descritte come contemporanee, ma sembrano svolgersi anche in un lasso di tempo assai breve e appaiono caratterizzate dalla medesima rapidità: il «silent jet of hayjuice arching from [Kelleher's] mouth» (U 288, 21-2) a North Strand road corrisponde per durata e per velocità al gesto compiuto dal «generous white arm from a window in Eccles street» (U 288, 21-3)⁴⁴. La sensazione è sia di simultaneità che di isocronia⁴⁵.

L'inserimento «inaspettato» di elementi, azioni, personaggi comporta, tra l'altro, una momentanea sospensione del giudizio da parte dei lettori, i quali devono «attendere» informazioni ulteriori, spesso contenute in altri luoghi testuali, per essere in grado di comprendere quella particolare porzione di testo in cui l'inserimento accade.

Ad arricchire il ventaglio interpretativo gioca un ruolo importante il contesto a cui gli elementi interpolati appartengono e la connessione che stabiliscono con le situazioni testuali in cui avviene la ripresa e/o lo sviluppo dell'elemento stesso. Il confronto tra i contesti consente di individuare relazioni sotterranee che si aggiungono a quella più immediatamente percepibile della simultaneità e che contribuiscono ad aprire percorsi di senso inediti e, talvolta, sorprendenti⁴⁶.

Nell'ultimo capoverso citato, per esempio, l'azione del braccio in Eccles street relata, attraverso la costruzione sintattica, al gesto noncurante e «male-

ducato” di Kelleher, acquista una sfumatura alquanto ironica se considerata in relazione al contesto in cui l’azione si sviluppa nella scena successiva. La moneta gettata al marinaio zoppo che chiede l’elemosina, «ringhiando» e «abbaiando», «*For England [...] home and beauty*» (U 289, 1 e 4), «*Per l’Inghilterra [...] la casa e la beltà*» (De Angelis, p. 305), sembra trasformarsi, alla luce delle implicazioni contestuali, da espressione di generosità, seppure minata da un senso di automatismo, ad atto di disprezzo nei confronti di tre presunti valori: la patria “imposta” (quella degli oppressori, la cui esibizione pubblica di potere si sta svolgendo contemporaneamente); la casa (luogo di appartenenza per eccellenza) e la bellezza (qualità “tipicamente” femminile)⁴⁷.

La stessa azione, poi, è nuovamente menzionata nel monologo di Molly, attraverso le parole della protagonista: «when I threw the penny to that lame sailor for England home and beauty» (U 884, 26-7), «quando tirai il penny a quel marinaio zoppo per l’Inghilterra la casa e la beltà» (De Angelis, p. 975). È, tra le altre cose, soltanto in questo momento che veniamo a sapere a certezza a chi appartenga il braccio. Anche in questo caso, il confronto con il contesto mette in luce ulteriori possibilità interpretative. La mente di Molly, al limite della veglia, si sofferma sulle azioni compiute durante l’attesa di Boylan, in ritardo per l’appuntamento pomeridiano. Significativamente, il ricordo della moneta gettata al marinaio «for England home and beauty» (U 884, 27) riaffiora in relazione all’amante e, per implicazione, al tradimento, consumato nella casa in cui Molly vive con il marito. In questa luce, il gesto di Molly può essere letto non soltanto in chiave ironica, ma anche come un sintomo di un certo grado di ipocrisia, forse inconsapevole, da parte del personaggio. Poche pagine più avanti, poi, il pensiero della protagonista si fissa sulla propria bellezza che teme stia sfiorando (U 892) e che sente minacciata da quella della figlia Milly, della quale appare essere gelosa (U 910, 17-34; 911-2).

La “doppiezza” del comportamento di Molly, la clandestinità e la simulazione che il tradimento comporta forniscono un legame sotterraneo con la scena, in «*Wandering Rocks*», dedicata a Corny Kelleher, che espelle dalla bocca il «sugo di paglia» durante la conversazione con il *constable* 57C, al quale, nel suo presunto ruolo di informatore della polizia, trasmetterà notizie non propriamente legali. Anche Kelleher, come Molly, ha qualcosa da nascondere, sebbene il tipo di “immoralità” dei due personaggi sia fondamentalmente diverso.

Una fitta rete di senso si sviluppa non solo a partire dalle relazioni che gli elementi interpolati stabiliscono con i contesti nei quali sono inseriti, ma anche dal confronto tra i contesti stessi, relazioni che, come abbiamo visto, vanno bene al di là di quelle di co-occorrenza e sincronismo.

Se, tutto sommato, l’uso della subordinata *while* può apparire come la scelta più prevedibile per descrivere una relazione di contemporaneità tra eventi e/o azioni, meno scontata sembra essere l’altra strategia utilizzata nella porzione di testo citata, una strategia che ricorre spesso nell’intero episo-

dio. Si tratta della tecnica espositiva della giustapposizione, attraverso la quale due o più elementi vengono combinati o collocati l'uno accanto all'altro senza che tra essi vi sia un preciso collegamento. I legami logici vengono soppressi e qualsiasi gerarchizzazione tra le due parti viene bandita. Ciò che emerge è una descrizione lineare, fatta di notazioni disposte sullo stesso piano, senza una vera e propria profondità prospettica.

Nell'episodio citato, l'enunciato che inizia con «Father John Conmee» viene improvvisamente inserito all'interno della seconda sezione, tutta dedicata a Corny Kelleher, e ne costituisce il secondo capoverso. Sebbene dal punto di vista logico questo inserto non presenti legami né con ciò che immediatamente lo precede né con ciò che immediatamente lo segue, il fatto stesso che sia presente spinge il lettore a ricercarne la rilevanza e, quindi, a stabilire una connessione tra due eventi e/o avvenimenti che non sono relati in modo esplicito. L'incipit della sezione riprende un passo appartenente a quella precedente in cui Corny Kelleher e il *constable* 57C vengono brevemente introdotti. Nella sua passeggiata per le strade di Dublino, Father Conmee

passed H. J. O'Neill's funeral establishment where Corny Kelleher totted figures in the daybook while he chewed a blade of hay. A constable on his beat saluted Father Conmee and Father Conmee saluted the constable (U 283, 34; 284, 1-4)⁴⁸.

I richiami incrociati tra le due sezioni, pressoché inevitabili se la lettura dell'episodio avviene in maniera lineare, contribuiscono implicitamente a dare il senso dello scorrere del tempo: così, mentre nella prima sezione Corny Kelleher è intento ad «allineare cifre» nel *daybook*, nella seconda, l'azione descritta nell'incipit presuppone che il lavoro sia, almeno per il momento, ultimato («Corny Kelleher closed his long daybook», U 288, 4); l'inferenza è che sia trascorso un lasso di tempo, seppur breve, tra le due «apparizioni» del personaggio. Ciò implica, tra l'altro, che gli eventi relativi a Kelleher e all'agente, brevemente descritti nella prima sezione, abbiano, seppure in latenza, uno sviluppo. Non solo, poi, quel particolare percorso narrativo prosegue inavvertito sullo sfondo, ma appare nuovamente, e questa volta come percorso principale, in un'altra sezione che viene ad esso riservata. Parallelamente, ciò che altrove costituiva la *plot line* primaria diviene, nella nuova sezione, secondaria. Così, mentre l'incipit della seconda scena pone al centro un personaggio, Kelleher, brevemente incontrato nella prima scena sulla traiettoria di Father Conmee, il secondo capoverso, riprendendo quest'ultima figura, si collega in maniera esplicita al percorso narrativo dominante nella sezione d'apertura dell'episodio:

On Newcomen bridge the very reverend John Conmee S. J. of saint Francis Xavier's church, upper Gardiner street, stepped on to an outward bound tram.

Off an inward bound tram stepped the reverend Nicholas Dudley C. C. of saint Agatha's church, north William street, on the Newcomen bridge.

At Newcomen bridge Father Conmee stepped into an outward bound tram for he disliked to traverse on foot the dingy way past Mud Island (U 284, 16-24)⁴⁹.

Father Conmee stepped into the Dollymount tram on Newcomen bridge (U 288, 12-3).

Si osservi, inoltre, come, nella prima sezione, all'enunciato che descrive l'azione di salire sul tram da parte di Father Conmee ne segue immediatamente un altro in cui un personaggio diverso, il reverendo Dudley, è "ripreso" mentre scende dal tram a Newcomen bridge. L'effetto di contemporaneità delle due azioni è qui suggerito dalla costruzione del secondo enunciato che "ripercorre a ritroso" la successione sintattica del primo: l'indicazione di luogo (*Newcomen bridge*) che apre il primo enunciato chiude il secondo; il tipo d'azione e il complemento circostanziale («stepped on to an outward bound tram», U 284, 17) che chiudono il primo enunciato sono ripresi in apertura del secondo con una modificazione nell'ordine dei costituenti del sintagma («Off an inward bound stepped», U 284, 18) che, ponendo l'enfasi sugli elementi "spostati", sottolinea la contrapposizione tra il «salire sul tram diretto verso la periferia» di Father Conmee e lo «scendere dal tram proveniente dalla periferia» del reverendo Dudley. L'organizzazione a chiasmo tra gli elementi dei due enunciati sembra così riprodurre l'incrociarsi fortuito dei due protagonisti, Conmee e Dudley, in un punto preciso della città⁵⁰.

Nella seconda sezione, i capoversi sono collocati uno di seguito all'altro come "blocchi" di scrittura, la cui indipendenza paratattica è messa ancora di più in evidenza dall'indicazione del personaggio che occupa il ruolo di soggetto:

Corny Kelleher closed his long daybook and glanced with his drooping eye at a pine coffinlid sentried in a corner. [...]

Father Conmee stepped into the Dollymount tram on Newcomen Bridge.

Corny Kelleher locked his large footed boots and gazed, his hat downtilted, chewing his blade of hay.

Constable 57C, on his beat, stood to pass the time of day (U 288, 4-17, corsivi miei).

Sebbene l'inserimento del secondo capoverso interrompa la continuità narrativa e la coerenza argomentativa e, quindi, per implicazione, suggerisca la presenza di un ulteriore senso che il lettore è chiamato a identificare, la costruzione dell'incipit dei quattro capoversi ha tuttavia l'effetto di legare insieme porzioni di testo che appaiono a prima vista allineate in modo sintatticamente sciolto. Il parallelismo che governa i sintagmi d'apertura esplica, attraverso le relazioni formali che istituisce, una funzione coesiva tra i blocchi del testo e suggerisce, tramite la simmetria delle parti, una sorta di corrispondenza tra gli eventi descritti⁵¹. Cambiano gli attori, variano le azioni e le circostanze spaziali, ma non muta il senso d'attività.

Inoltre, se da un lato il capoverso dedicato a Father Conmee fa parte di una serie di *paragraphs* in successione ed è ad essi giustapposto all'interno della

stessa unità narrativa, dall'altro, a livello macrosequenziale, il capoverso appare in relazione con unità antecedenti e richiama l'attenzione su quel particolare tragitto che fa da cornice, insieme con quello (parallelo) del corteo del vice-ré, all'episodio. La funzione delle interpolazioni appare, dunque, duplice: esse interrompono l'unità e la coerenza all'interno di una scena e al contempo creano sorprendenti connessioni tra luoghi testuali del tutto distanti tra loro.

La giustapposizione, la paratassi, il parallelismo sintattico sono qui impiegati per creare una visione degli eventi estesa spazialmente, ma ritagliata dal tempo: un resoconto di azioni, apparentemente irrelate, che, nell'insieme, mostrano l'attività simultanea in vari punti della città⁵². Così, con una tecnica paragonabile al montaggio, volta a sfruttare la giustapposizione di inquadrature per creare significati che queste singole inquadrature di per sé non esprimono, i movimenti di Father Conmee a Newcomen bridge si percepiscono come contemporanei alla conversazione tra Corny Kelleher e l'agente a North Strand road⁵³. Inoltre, come abbiamo visto, il gesto di Kelleher è a sua volta presentato come isocrono a quello compiuto dal braccio in Eccles street⁵⁴.

In questa breve sezione, dunque, sono presenti tre degli espedienti usati da Joyce per creare l'impressione dell'unità della città e delle sue attività simultanee: la focalizzazione su un personaggio che era già stato introdotto brevemente in una sezione precedente (Corny Kelleher); il richiamo a un'azione altrove presentata (Father Conmee che sale sul tram); l'anticipazione di azioni e personaggi che saranno ripresi e sviluppati in una sezione successiva (il braccio che getta la moneta e il beneficiario dell'elemosina)⁵⁵. A loro volta, queste azioni e i loro soggetti non soltanto intrecciano una fitta rete di riferimenti interni, sparsi da un capo all'altro dello spazio testuale di «Wandering Rocks» (e della città), ma intessono anche trame preziose tra gli episodi di «Ulysses». Non solo «Sirens», «Cyclops» e «Nausicaa», come precedentemente rilevato, sono in qualche misura adombrati qui, ma anche «Oxen of the Sun» e «Penelope»; a questi si aggiungono rinvii "retrospettivi" a episodi precedenti, tra cui quelli relativi alla *Telemachiad*, a «Hades» e a «Lestrygonians». Mentre, tuttavia, nel caso dei richiami interni, il tramite per la connessione è sovente un'azione che accade, o un personaggio, o un oggetto che appare in più luoghi, gli elementi e/o gli eventi che rinviano ad altri episodi sembrano talvolta evocati dai pensieri di un qualche personaggio, e ci vengono talora presentati attraverso varie forme di monologo interiore e di discorso diretto libero.

Nella sezione centrale dell'episodio, che è anche il cuore dell'intero romanzo⁵⁶, per esempio, Bloom sta scegliendo un libro per la moglie; la sua attenzione viene catturata da alcune pagine illustrate che suscitano considerazioni sulla gravidanza e sul parto⁵⁷:

Mr Bloom turned over idly pages of *The Awful Disclosures of Maria Monk*, then of Aristotle's *Masterpiece*. Crooked botched print. Plates: infants cuddled in a ball in

bloodred wombs like livers of slaughtered cows. Lots of them like that at this moment all over the world. All butting with their skulls to get out of it. Child born every minute somewhere. Mrs Purefoy (*U* 302, 4-10)⁵⁸.

Dopo una breve descrizione delle azioni di Bloom, l'istanza narrativa si annulla e scivoliamo all'interno della coscienza del personaggio: i suoi pensieri ci vengono presentati "direttamente". Il discorso è in prima persona (i riferimenti grammaticali all'io sono tuttavia omessi); il tempo è al presente (l'espressione deittica «at this moment» codifica il momento dell'enunciazione che coincide con il tempo dell'enunciato). Inoltre, il linguaggio, con le sue frasi troncate, caratterizzate dall'assenza di verbi finiti, è riconducibile, per un lettore accorto, allo stile di Bloom. L'esperienza del personaggio non è commentata se non dal flusso dei suoi stessi pensieri, la cui comprensione richiede un cospicuo lavoro inferenziale. Si osservi qui, in particolare, che i pensieri di Bloom, suscitati dall'osservazione delle tavole, seguono un percorso che, in termini generali, va dalla considerazione del feto all'interno del ventre a quella della nascita («Child born every minute somewhere»). A quest'ultima riflessione segue la repentina associazione: *Mrs Purefoy*, che non è immediatamente interpretabile sulla base delle informazioni fornite dal cotesto. Il riferimento a questo personaggio rinvia a due episodi diversi di *Ulysses*, «Lestrygonians» e «Oxen of the Sun», che rispettivamente precedono e seguono «Wandering Rocks» nell'edizione pubblicata e anche, presumibilmente, nella lettura⁵⁹. Il richiamo per implicazione a due diversi momenti della giornata, il primo situato nel passato, il secondo proiettato nel futuro, contribuiscono implicitamente all'affermazione del presente, un presente «spazialmente dilatato» e «temporalmente addensato», che si configura come «unica collocazione effettiva dell'esperienza»⁶⁰. In esso, i tradizionali concetti di successione e di distanza vengono vanificati e lasciano il posto a un tutto unico nel quale l'attività della città e dei suoi abitanti viene compressa. Come eventi lontani, apparentemente non relati, vengono uniti nel presente spazialmente esteso, così il passato e il presente sono connessi, attraverso l'impiego della tecnica del monologo interiore diretto, nel presente «temporalmente addensato» e posti insieme come simultaneità, *nebeneinander*⁶¹. D'altra parte, *Ulysses* è, in fondo, il resoconto dettagliatissimo di una giornata nella vita di Leopold Bloom; l'azione, che si svolge in sedici ore, e in un unico luogo, concentra i vent'anni del viaggio dell'eroe omerico. Ma è anche vero che «all'interno della limitata durata della storia Joyce allarga la sfera temporale con monologhi interiori e commenti d'autore sull'unicità dell'esperienza del tempo di Bloom e sulla sua relazione con le infinite dilatazioni del tempo cosmico»⁶². La compressione e l'intensificazione dell'esperienza, che presuppongono una percezione soggettiva del tempo così come è sperimentata nella coscienza individuale, furono riconosciute da Pound come qualità distintive di *Ulysses*, all'alba della sua pubblicazione:

Stock novels, even excellent stock novels, seem infinitely long, and infinitely encumbered, after one has watched Joyce squeeze the last drop out of a situation, a science, a state of mind, in half a page, in a catechismic question and answer, in a tirade *à la Rabelais*⁶³.

6

Il presente addensato

La tecnica del monologo interiore che, per convenzione, annulla l'istanza narrativa esterna al personaggio si caratterizza, come è noto, anche per il fatto che la prospettiva da cui procede la narrazione è percepita come interna al personaggio stesso e, come tale, ci giunge come espressione di soggettività.

Ai lunghi brani di monologo interiore, attraverso i quali entriamo nella mente dei personaggi principali, dapprima Stephen e Bloom, poi, in chiusa, Molly, si affiancano, proprio in «Wandering Rocks» per la prima e ultima volta nel romanzo, altre espressioni di pensiero diretto libero⁶⁴, sia puro che intrecciato con tipologie diverse di discorso, con modalità assai complesse sulle quali vale la pena di soffermarsi. Come acutamente aveva già osservato Pound, «Joyce's characters not only speak their own language, but they think their own language». E aggiunge:

Joyce speaks if not with the tongue of men and angels, at least with many-tongued and multiple language, of small boys, street preachers, of genteel and ungentleel, of bowsers and undertakers, of Gerty McDowell and Mr Deasey⁶⁵.

Per sentieri inaspettati la lettura di «Wandering Rocks» ci conduce non solo lungo le strade di Dublino dove gli incontri si susseguono, ma anche nella mente degli abitanti della città, nelle loro riflessioni, nei loro pensieri, presentati attraverso il linguaggio a loro proprio, un idioletto di cui spesso il narratore si appropria per dare corpo alla narrazione. Il caso di Father Conmee è, da questo punto di vista, particolarmente significativo.

La prima scena di «Wandering Rocks» si apre sui movimenti, gli incontri, gli scambi dialogici e i pensieri del reverendo Conmee, uno dei pochi personaggi minori a cui è riservato il privilegio del monologo interiore. La varietà di strategie discorsive impiegate in questa sezione dà un'idea dell'alto grado di sperimentazione che caratterizza l'episodio.

Father Conmee è presentato nell'incipit con la qualificazione della carica che ricopre, preceduta da espressioni che sottolineano la considerazione di cui sembra godere: «The superior, the very reverend John Conmee S. J.» (U 280, 9-10), «Il superiore, il molto reverendo John Conmee S. J.» (De Angelis, p. 296). La formalità della presentazione ben si addice a un personaggio sensibile alla posizione sociale e al prestigio che ne deriva, conscio della propria «superiorità» spirituale, prono all'osservanza delle convenzioni e delle norme

di comportamento dominanti, dopo tutto: «Father Conmee liked cheerful decorum» (U 284, 33-4); «A padre Conmee piaceva una dignità non priva di gaiezza» (De Angelis, p. 300)⁶⁶.

L'attenzione di Conmee agli aspetti formali delle relazioni interpersonali è una delle caratteristiche che immediatamente emergono dalla lettura della scena; colpisce, per esempio, il tipo di azioni che il reverendo compie a ogni incontro, nonché la loro ripetitività:

Father John Conmee *blessed* him in the sun (U 280, 21-2).

Father John Conmee *doffed his silk hat*, as he took leave, at the jet beads of her mantilla inkshining in the sun. And he *smiled yet again* in going (U 281, 15-7).

Father Conmee *walked*, and *walking*, *smiled* (U 281, 19).

Father Conmee *smiled* and *nodded* and *smiled* and *walked* (U 282, 15).

And Father Conmee *smiled* and *saluted* (U 282, 26).

Father Conmee *greeted* them *more than once* benignly (U 283, 10-1).

Father Conmee *raised his hat* to the Blessed Sacrament (U 283, 14-5).

Father Conmee *began to walk* along the North Strand road and was saluted by Mr William Gallaher [...] Father Conmee *saluted* Mr William Gallaher (U 283, 20-3).

Father Conmee *went by* Daniel Bergin's publichouse against the window of which two unlabouring men lounged. They saluted him and *were saluted* (U 283, 30-2).

A constable on his beat saluted Father Conmee and Father Conmee *saluted* the constable (U 284, 2-3).

Father Conmee *blessed* them both gravely (U 288, 1, corsivi miei)⁶⁷.

Il carattere ripetitivo delle azioni di Conmee – i verbi relativi al salutare e al sorridere, oltre a quelli di moto, compaiono con una frequenza assai alta nella scena, e per di più in enunciati sintatticamente simili – produce una sensazione di meccanicità nei gesti e negli atteggiamenti del reverendo, un comportamento teso, in gran parte, ad assicurarsi e a mantenere il contatto con l'interlocutore. La convenzionalità che caratterizza i rapporti interpersonali del reverendo sembra anche estendersi alla relazione con la divinità, davanti alla quale l'ossequio si esprime in termini del tutto simili a quelli riservati alla moglie di «Mr David Sheehy M. P.», come mostrano le citazioni sopra riportate (U 281, 15-7 e 283, 14-5)⁶⁸. Per il gesuita Conmee, potere spirituale e potere temporale meritano lo stesso tipo di omaggio.

Il rispetto delle convenzioni che regola l'atteggiamento di Conmee è tuttavia presentato secondo modalità niente affatto convenzionali, che all'obbedienza delle regole narrative tradizionali oppongono un *continuum* che va dal

discorso diretto alla narrazione, da questa alla presentazione del pensiero nelle forme dirette, diretto-libere, indirette, indiretto-libere, per poi tornare al discorso diretto e alla narrazione. Si veda, per esempio, il brano che descrive l'incontro di Conmee con la moglie del deputato Sheehy e i pensieri che ad esso seguono.

[Father Conmee] walked by the treeshade of sunnywinking leaves and towards him came the wife of Mr David Sheehy M. P.

– Very well, indeed, father. And you father?

Father Conmee was wonderfully well indeed. He would go to Buxton probably for the waters. And her boys, were they getting on well at Belvedere? Was that so? Father Conmee was very glad indeed to hear that. And Mr Sheehy himself? Still in London. The house was still sitting, to be sure it was. Beautiful weather it was, delightful indeed. Yes, it was very probable that Father Bernard Vaughan would come again to preach. O, yes: a very great success. A wonderful man really.

Father Conmee was very glad to see the wife of Mr David Sheehy M. P. looking so well and he begged to be remembered to Mr David Sheehy M. P. Yes, he would certainly call.

– Good afternoon, Mrs. Sheehy.

Father Conmee doffed his silk hat, as he took leave, at the jet beads of her mantilla inkshining in the sun. And smiled yet again in going. He had cleaned his teeth, he knew, with arecanut paste.

Father Conmee walked and, walking, smiled for he thought on Father Bernard Vaughan's droll eyes and cockney voice.

– Pilate! Wy don't you old back that owlin mob?

A zealous man, however. Really he was. And really did great good in his way. Beyond a doubt. He loved Ireland, he said and he loved the Irish. Of good family too one would think it? Welsh, were they not?

O, lest he forget. That letter to father provincial (*U* 280, 28-30; 281, 1-28)⁶⁹.

Lo scambio tra Father Conmee e Mrs Sheehy è introdotto in modo piuttosto consueto: il narratore si preoccupa di descrivere l'azione dei personaggi al momento dell'incontro; la prospettiva, tuttavia, sembra essere quella del reverendo⁷⁰. Inaspettatamente per il lettore, la conversazione si apre con una risposta da parte di Mrs Sheehy formulata attraverso il discorso diretto, segnalato graficamente dal trattino lungo. Le parole della signora costituiscono la seconda parte di una struttura conversazionale, una coppia adiacente (*adjacency pair*), che necessita di due enunciati, tra loro collegati e ordinati, pronunciati da due diversi interlocutori, e in cui la prima parte seleziona il parlante successivo e l'azione che segue, stabilendo perciò un'aspettativa che viene realizzata nella seconda parte. Il narratore decide qui di omettere il primo enunciato dell'*adjacency pair*, vale a dire la domanda di Father Conmee sullo stato di salute di Mrs Sheehy; il lettore sarà in grado di recuperarla attraverso un processo d'inferenza pragmatica, a partire cioè

delle conoscenze relative allo schema mentale dell'incontro⁷¹. È proprio su questa base che ci rendiamo conto di un'altra elisione, quella che riguarda lo scambio reciproco di saluti che avviene di norma quando due persone s'incontrano.

Ciò che segue è la presentazione dello scambio dialogico, di natura sostanzialmente faticata, tra i due personaggi, riferito in una forma mista che passa dallo stile indiretto libero a quello indiretto e viceversa, per poi chiudersi in stile diretto – anche questa volta segnalato dal trattino lungo –, nuovamente un enunciato che costituisce una parte, probabilmente la seconda, di un'*adjacency pair* di saluti («Good afternoon, Mrs Sheehy», *U* 281, 15). Questi passaggi comportano un diverso grado d'interferenza del narratore, i cui interventi sono più evidenti nel caso dello stile indiretto, meno in quello dello stile indiretto libero e “praticamente nulli” nella presentazione del discorso diretto. In particolare, la transizione dal discorso diretto dell'incipit a quello indiretto libero indica una maggiore assunzione di responsabilità e di controllo da parte del narratore, ma crea anche una sorta di ambiguità soggettivo-oggettiva per cui diventa talora arduo decidere dove il narratore parli per suo conto o per conto del personaggio⁷².

Si osservi, per esempio, l'inizio dello scambio dialogico:

– Very well, indeed, father. And you father?

Father Conmee was wonderfully well indeed (*U* 281, 1-2).

Il secondo enunciato presenta, in stile indiretto libero, la risposta di Conmee alla domanda di Mrs Sheehy; difficile è, tuttavia, stabilire qui il grado di responsabilità del narratore e decidere se la valutazione sullo stato di salute del reverendo Conmee, espressa attraverso gli avverbi *wonderfully* e *indeed*, appartenga al narratore, a Conmee stesso, ovvero a Mrs Sheehy. Il narratore potrebbe, infatti, riferire ciò che il personaggio ha “effettivamente” detto, mantenendone le marche stilistiche ed evidenziando il carattere compiacente del reverendo, attraverso la ripresa dell'enfatico *indeed*. Il suo intervento sarebbe, in questo caso, limitato agli adeguamenti sintattici che il passaggio dallo stile diretto a quello indiretto comporta (qui, la sostituzione della prima persona con la terza e slittamento “all'indietro” del tempo verbale). Il narratore, però, potrebbe anche descrivere lo stato di salute del reverendo, appropriandosi a fini ironici delle valutazioni espresse dal personaggio, prendendone così le distanze⁷³. Un'altra possibilità consiste nel fatto che il narratore potrebbe presentare il pensiero di Mrs Sheehy che racchiude un suo commento su Father Conmee: dopo tutto, l'uso dell'avverbio *indeed* sembrerebbe appartenere al lessico della signora (cfr. *U* 281, 1).

Nell'intero brano in questione, poi, sussiste un'ulteriore complicazione dovuta al fatto che, nel riportare il dialogo, il narratore non indica quasi mai

a chi appartengano le parole presentate; tende, inoltre, a omettere sempre qualcosa di rilevante nel suo resoconto: si tratta, talvolta, di una domanda, talaltra di una risposta, turbando così qualsiasi tipo di regolarità nella struttura conversazionale, offuscando la distribuzione dei turni (*turn taking*), frustrando le aspettative che la formula dell'*adjacency pair* crea e, non da ultimo, costringendo il lettore a un *tour de force* inferenziale. Insomma, si assiste a una sorta di “smascheramento” di pratiche discorsive altamente naturalizzate attraverso un procedimento di straniamento che si configura nell'elisione di elementi che si presumono essenziali e nella creazione di ambiguità⁷⁴. La presentazione strutturalmente e semanticamente incompleta supera il limite normativo e, proponendosi come alternativa, ne denuncia la natura prettamente convenzionale. La banalità e l'ovvietà dello scambio tra Conmee e Mrs Sheehy sono, in qualche modo, compensate da “vuoti” che violano la consuetudine e rendono palese l'arbitrarietà di routine conversazionali e modalità d'interazione ritenute “normali”, o *common-sense*. Si prenda, per esempio, la seguente porzione di testo (le frasi sono numerate per semplificare i riferimenti):

[1] He would go to Buxton probably for the waters. [2] And her boys, were they getting on well at Belvedere? [3] Was that so? [4] Father Conmee was very glad indeed to hear that. [5] And Mr Sheehy himself? [6] Still in London. [7] The house was still sitting, [8] to be sure it was. [9] Beautiful weather it was, [10] delightful indeed. [11] Yes, it was very probable that Father Bernard Vaughan would come again to preach. [12] O, yes: a very great success. [13] A wonderful man really (*U* 281, 2-10).

Il primo enunciato sembra costituire una risposta a una domanda (omessa) di Mrs Sheehy relativa a un possibile viaggio di Father Conmee. Segue, quindi, una domanda di Conmee a Mrs Sheehy [2], di cui non viene riportata la risposta che, comunque, sappiamo essere positiva in base al commento in forma interrogativa [3] e all'espressione dello stato d'animo di Conmee riportato in [4].

Nei primi tre enunciati, l'identificazione del parlante, e dell'allocutore, è permessa grazie alla presenza dei pronomi personali di terza persona (*He, her*), che rimandano in maniera esplicita ai due interlocutori. L'enunciato [4] sembra segnalare la chiusura di una prima fase della conversazione⁷⁵; l'uso dell'espressione «Father Conmee» al posto del pronome «he» potrebbe indicare l'intervento diretto del narratore e l'inserimento di un suo commento ironico.

A partire da [5] non solo viene introdotto un nuovo *topic* (Mr Sheehy), ma anche una diversa modalità di discorso che più si avvicina allo stile diretto. La domanda di Conmee [5] sembra trovare la risposta di Mrs Sheehy, questa volta inserita nel testo scritto, in una forma diretta da cui sono stati omessi quegli elementi che, per convenzione, segnalano lo stile diretto, cioè le virgolette e la frase introduttiva contenente un verbo dichiarativo (*reporting clause*).

Inoltre, sia [5] che [6] presentano la struttura fortemente ellittica che spesso caratterizza il parlato⁷⁶. Tra [4] e [5] assistiamo, dunque, a un passaggio da una forma di discorso in cui il narratore ha caratteristiche di onniscienza a un'altra in cui le parole (e il punto di vista) dei personaggi narrati acquistano preminenza.

Il dialogo tra Father Conmee e Mrs Sheehy prosegue in [7], [8], [9] e [10], attraverso una forma che rende ambigua la distribuzione dei turni e la lettura degli enunciati [8] e [10], che possono essere visti sia come una risposta-commento dell'allocutore, sia come una sorta di ripresa del parlante al fine di rafforzare ciò che ha appena affermato.

In chiusura del brano viene introdotta nuovamente la modalità discorsiva dell'incipit, caratterizzata dalla presenza di risposte [11] e [12], questa volta pronunciate dal reverendo, a domande che il testo scritto non contempla e che sono lasciate alle capacità pragmatiche dei lettori. L'ultimo enunciato [13] conclude lo scambio dialogico con un'affermazione che difficilmente può essere attribuita inequivocabilmente all'uno piuttosto che all'altro personaggio.

Si apre, a questo punto, una terza fase della conversazione che è costituita da una sequenza di pre-chiusura, in cui si passa dal discorso indiretto libero al discorso indiretto, per poi riferire una risposta in stile indiretto libero di Conmee senza che la domanda venga riportata e concludersi con il discorso diretto, segnalato dal trattino lungo; anche in questo caso solo una parte, presumibilmente la seconda, dell'*adjecency pair* (saluto-saluto) viene presentata:

Father Conmee was very glad to see the wife of Mr David Sheehy M. P. looking so well and he begged to be remembered to Mr David Sheehy M. P. Yes, he would certainly call.

– Good afternoon, Mrs Sheehy (*U* 281, 11-5).

L'incontro, che si era aperto con le parole di Mrs Sheehy in risposta alla domanda (omessa) di Father Conmee, si chiude con il saluto di quest'ultimo che "risponde" al saluto (omesso) della signora.

Continuando la passeggiata per le strade di Dublino, la mente di Father Conmee si sofferma sul reverendo Bernard Vaughan, la cui persona era stata oggetto di parte della conversazione con Mrs Sheehy:

[1] Father Conmee walked and, [2] walking, [3] smiled for [4] he thought on Father Bernard Vaughan's droll eyes and cockney voice.

[5] – Pilate! Wy don't you old back that owlin mob?

[6] A zealous man, however. [7] Really he was. [8] And really did great good in his way. [9] Beyond a doubt. [10] He loved Ireland, [11] he said and [12] he loved the Irish. [13] Of good family too one would think it? [14] Welsh, were they not? (*U* 281, 20-7).

Nell'incipit, il narratore riferisce dapprima le azioni del personaggio («walked», «walking», «smiled»), quindi, passa alla rappresentazione del suo pensiero

(«he thought»), che viene poi evocato⁷⁷. Il ricordo di Conmee contiene una battuta di Father Vaughan che si riaffaccia alla memoria e che viene presentata attraverso lo stile diretto, preceduto dal trattino lungo [5]. Si osservi l'intersecazione di tre centri deittici in questo breve frammento: gli enunciati [1], [2], [3] e [4] sono riconducibili al narratore, il quale in [4] riferisce un atto di pensiero di Conmee nel quale evoca alcuni tratti fisici di Vaughan. La voce, in particolare, suscita il ricordo di una frase pronunciata dal reverendo, che viene riportata "immediatamente", riproducendone persino l'accento [5]. Non solo il narratore si cancella, ma anche il protagonista, che si sostituisce a lui, si annulla per lasciare spazio alle parole di un altro personaggio, presente però soltanto nella memoria.

Dopo questo inserimento di pura mimesi, in cui il discorso del narratore è doppiamente distaccato, il pensiero di Conmee acquista preminenza. Si tratta di una serie di considerazioni su Father Vaughan – l'autore delle parole appena riportate – espresse nella forma del monologo interiore indiretto. Tuttavia, una lettura più approfondita mette in luce il fatto che il frammento in questione potrebbe contenere una sorta di dialogo, costruito attraverso un'alternanza di monologo interiore e pensiero indiretto libero: l'ellissi verbale in [6] e [9] rende le frasi ascrivibili a entrambe le modalità discorsive poiché i verbi omessi possono riferirsi sia al presente sia al passato, mentre il condizionale in [13] è formalmente compatibile con entrambe le modalità. Si crea pertanto un'ambiguità che si estende all'attribuzione di responsabilità del pensiero presentato e al grado di interferenza narratoriale nella rappresentazione di ciò che il personaggio pensa. Nel caso in cui il frammento venga letto interamente nei termini del monologo interiore indiretto, è il narratore che s'infiltra nella mente del personaggio, ne assume il pensiero (e le parole), pur rimanendo, almeno in parte, ancorato agli elementi grammaticali della narrazione esterna. Nella seconda ipotesi di lettura – l'alternanza di monologo interiore e pensiero indiretto libero – il narratore sembra dialogare con il suo personaggio, contribuisce allo scambio aggiungendo enfasi a ciò che il personaggio pensa, ribadendo, rafforzandola, la verità di ciò che è pensato (cfr. l'uso di «really»). Sebbene la costruzione del discorso – una sorta di botta e risposta sintatticamente ellittico e compresso – ricordi, in parte, quella che sta alla base della conversazione tra Conmee e Mrs Sheehy, è bene sottolineare che qui tutto si svolge all'interno della mente di un solo personaggio.

La presentazione del pensiero di Conmee si chiude con la menzione della lettera al padre provinciale che il reverendo non ha ancora inviato. Questo richiamo suggerisce che è avvenuto un cambiamento all'interno della narrazione⁷⁸: il pronome *he* rimanda a un diverso referente rispetto alle righe precedenti, il soggetto dell'enunciato non è più Father Vaughan, ma Conmee stesso. Il ricordo è concluso, il pensiero, ritornato alla contemporaneità, è riferito attraverso la forma del monologo interiore indiretto:

O, lest he forget. That letter to father provincial (*U* 281, 28).

L'incursione nella mente di Conmee termina, per il momento, con questo enunciato, il quale costituisce anche un espediente per far proseguire la narrazione e giustificare le azioni che seguono: il reverendo ferma tre ragazzini, parla con loro (il "dialogo" viene riportato in discorso indiretto libero, con modalità in parte simili a quelle impiegate nella conversazione con Mrs Sheehy) e, infine, consegna a uno di essi la lettera da imbucare (*U* 281, 29-34; 282, 1-5). È soltanto a questo punto che si chiarisce il legame tra il pensiero di Conmee in *U* 281, 28 e le azioni da lui compiute successivamente. Si intrecciano qui i due "scenari" che sembrano caratterizzare l'intero episodio: quello dell'azione, che comprende gli agenti, l'azione stessa, i fini, le intenzioni dei personaggi-agenti, e quello della coscienza, dove emerge ciò che, di volta in volta, «le persone coinvolte nell'azione fanno o non fanno, pensano o non pensano, sentono o non sentono»⁷⁹.

La tecnica "labirintica", propria dell'episodio, secondo lo schema che Joyce inviò a Larbaud, non si applica soltanto all'intricato cammino delle strade e all'incrociarsi dei personaggi, ma può essere, forse, estesa anche all'intersecarsi dei pensieri dei personaggi stessi, nella cui mente si aprono percorsi, con nodi e meandri, che non sono sempre d'immediata comprensione per chi è "all'esterno". E come simultaneamente gli eventi accadono nella città, così tutto ciò che avviene nella mente è simultaneamente contenuto in un unico atto di pensiero⁸⁰.

Uno dei problemi fondamentali che «Wandering Rocks» sembra affrontare, e cerca di risolvere, è come riprodurre la simultaneità dell'azione fisica e psicologica sul piano del linguaggio che, come sappiamo, si esplica in ordine di successione. Per esprimere ciò che è impossibile comunicare direttamente, Joyce sperimenta, in questo episodio, una complessa mediazione che si avvale non solo di elementi esterni, espliciti, le parole e la loro concatenazione sintagmatica, ma sfrutta anche i significati "interni", impliciti, facendo del non detto il tramite principale di questa trasposizione. Ed è soltanto andando al di là dell'informazione espressa che riusciamo a dare un senso a ciò che questa informazione trasmette. La banalità, la futilità, l'ovvietà che caratterizzano in modo così ostentato gli incontri, le conversazioni e forse anche i pensieri dei protagonisti di «Wandering Rocks» vengono, in qualche modo, denunciate e destabilizzate attraverso "accostamenti" e "vuoti" inaspettati, introducendo "distanze" che dilatano spazialmente e addensano temporalmente il presente dell'esperienza⁸¹. Il "carattere presupposizionale" del testo, come lo definirebbe Bruner, che consiste nella creazione di significati impliciti, anziché espliciti, produce indeterminazione e offre, al contempo, ampia libertà interpretativa da parte dei lettori, stimolando così una pluralità di prospettive⁸².

La natura labirintica dell'episodio, la sua struttura precisa e, allo stesso tempo, disorientante si concilia con una sorprendente apertura verso ciò che è "altrove". L'egocentrico "qui-e-ora" di ogni sezione e dei suoi protagonisti è scosso dalla sopravvenienza di altri, apparentemente irrelati, "qui-e-ora", altrettanto egocentrici, che impediscono qualsiasi certezza di visione che non sia soggettiva e, quindi, parziale. Ed è proprio questa coscienza dell'allotopia che la mente acquisisce nell'atto di lettura, una consapevolezza che tendenzialmente mette in crisi le "verità" del discorso dominante.

Dal canto suo, il narratore-demiurgo ci consente, come suggerisce Hart, di osservare la città da un punto di vista divino e di entrare in quell'Eterno Presente dove tutto avviene simultaneamente⁸³. Di episodio in episodio, di sezione in sezione, di pensiero in pensiero: *wandering ... wondering*.

Note

1. Si deve a Paola Pugliatti la stesura dei PARR. 1-4, a Donatella Pallotti quella dei PARR. 5 e 6.
2. Stuart Gilbert, che scrisse, con la supervisione di Joyce, la prima guida alla lettura di *Ulysses*, descrive lo schema nel modo seguente: «Each episode of *Ulysses* has its scene and Hour of the Day, is (with the exception of the first three episodes) associated with a given Organ of the human body, relates to a certain Art, has its appropriate Symbol and a specific Technic. Each episode has also a title, corresponding to a personage or episode of the *Odyssey*» («Ciascun episodio di *Ulysses* ha una scena e un'ora del giorno, è – ad eccezione dei primi tre episodi – associato a un determinato Organo del corpo umano, è connesso con una certa Arte, ha un Simbolo appropriato e una Tecnica particolare. Ciascun episodio ha anche un titolo, che corrisponde a un personaggio o a un episodio dell'*Odissea*). Cfr. S. Gilbert, *James Joyce's «Ulysses»*, Penguin, Harmondsworth 1969 (ed. or. Faber & Faber, London 1930), p. 37. Se non altrimenti specificato, le traduzioni sono delle autrici. Per «Wandering Rocks» il parallelo omerico è piuttosto tenue, nel senso che non vi è nell'*Odissea* un episodio che vi corrisponda; alle "rocce erranti" fa riferimento Circe, che consiglia a Odisseo di evitarle nel viaggio di ritorno a Itaca. Uno schema più complesso e con un numero maggiore di indicazioni sui paralleli omerici è quello che Joyce inviò a Carlo Linati il 21 settembre 1920. È noto che, nella prima edizione del romanzo, Joyce decise di eliminare i titoli che aveva attribuito a ciascun episodio e che rinviavano al poema omerico. Una descrizione e riproduzione dei due schemi è in G. Melchiori, *Joyce: il mestiere dello scrittore*, Einaudi, Torino 1994, pp. 135-52.
3. S. Gilbert (ed.), *Letters of James Joyce*, Faber & Faber, London 1957, p. 113. Il secondo e il terzo volume delle *Letters* furono pubblicati a cura di R. Ellmann, Faber & Faber, London 1966. Il progetto iniziale di *Ulysses* comprendeva 22 episodi, come da una cartolina inviata da Trieste al fratello Stanislaw il 16 giugno 1915. La cadenza delle tre parti del romanzo (*Telemachia*, *Odisea*, *Nostos*), che nella stesura finale è 3-12-3, viene indicata, nella stessa cartolina, come 4-15-3 (cfr. R. Ellmann, ed., *Selected Joyce Letters*, The Viking Press, New York 1957, p. 209).
4. Ellmann (ed.), *Letters*, cit., vol. II, pp. 436-7.
5. Gilbert (ed.), *Letters*, cit., p. 127.
6. Il *Rosenbach Manuscript* è la prima stesura in bella copia, composta per essere consegnata ai dattilografi che prepararono il testo per la stampa e che fu poi venduta a un collezionista americano, John Quinn. Il manoscritto, sulla base del quale il testo fu accresciuto da Joyce di circa un terzo nel corso della lavorazione del libro, fu in seguito da Quinn venduto il 16 gennaio 1924 ad A. S. W. Rosenbach e si trova ora al Rosenbach Museum di Philadelphia.
7. Melchiori, *Joyce: il mestiere dello scrittore*, cit., p. 131.
8. Ivi, p. 133.

9. G. Martella, *L'ordine del mito: «Le simplegadi»*, in *Limiti del diafano. Studi di teoria e critica letteraria*, ETS, Pisa 1990, pp. 157-65, in particolare p. 164.
10. M. Groden, *Ulysses in Progress*, Princeton University Press, Princeton 1977, p. 33.
11. K. Lawrence, *The Odyssey of Style in «Ulysses»*, Princeton University Press, Princeton 1981, p. 80.
12. Groden, *Ulysses in Progress*, cit., p. 34. “Centralità” e “liminarità” stilistica dell’episodio sono discusse anche in un recente intervento di S. Morrison, *Introduction*, in A. Gibson, S. Morrison (eds.), *Joyce’s «Wandering Rocks»*, in “European Joyce Studies” 12, 2002, pp. 1-16.
13. Clive Hart nota giustamente che la semplicità dell’episodio è illusoria (*Wandering Rocks*, in C. Hart, D. Hayman, eds., *James Joyce’s “Ulysses”: Critical Essays*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1974, pp. 181-216, in particolare p. 188).
14. «Joyce scrisse l’episodio “Wandering Rocks” con davanti a sé una mappa di Dublino sulla quale erano tracciati con l’inchiostro rosso i percorsi del Conte di Dudley e di Padre Conmee. Calcolava al minuto il tempo che serviva ai suoi personaggi per coprire una certa distanza della città. Questo, infatti, è caratteristicamente l’episodio di Dublino» (F. Budgen, *James Joyce and the Making of “Ulysses”*, Indiana University Press, Bloomington 1964, ed. or. 1933, pp. 122-3).
15. M. Seidel, *Epic Geography. James Joyce’s “Ulysses”*, Princeton University Press, Princeton 1976, p. 186. Il primo a suggerire che l’episodio potesse essere letto come «a small-scale model of Ulysses» («un modello in scala ridotta di Ulysses») fu Stuart Gilbert (*James Joyce’s Ulysses*, cit., p. 200).
16. *Ulysses* è composto da 18 episodi; la diciannovesima sezione di «Wandering Rocks», quella nella quale seguiamo il corteo del viceré che si snoda per le strade della città, è a sua volta riassuntiva dell’intero episodio poiché vi ritroviamo molti dei personaggi sui quali l’attenzione si era fermata nelle prime diciotto sezioni. Kain indica la struttura di «Wandering Rocks» come «eighteen separate scenes, capped with an ingenious coda» («diciotto scene separate, chiuse da una coda geniale»), cfr. R. M. Kain, *Fabulous Voyager. James Joyce’s “Ulysses”*, The Viking Press, New York 1947, p. 26. Il carattere liminare di «Wandering Rocks», è bene chiarirlo, non riguarda la partizione narrativa del romanzo, individuata da Joyce, sul modello dell’*Odissea*, in tre parti: la *Telemachia* (i primi tre episodi), l’*Odissea* (i successivi dodici) e il *Nostos* (gli ultimi tre). Il limine del decimo episodio riguarda, come si è detto, considerazioni di carattere stilistico.
17. Seidel, *Epic Geography*, cit., p. 186.
18. Ivi, p. 187.
19. S. Sultan, *The Argument of “Ulysses”*, Ohio State University Press, Columbus 1964, p. 205.
20. J. Joyce, *Ulysses*, Annotated Student’s Edition, Penguin, Harmondsworth 1992. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione; d’ora in poi la pagina e la riga saranno indicate in parentesi nel testo, subito dopo la citazione, precedute dalla sigla U. Il frammento qui citato è in U 280, 4-5. Tutte le traduzioni italiane da *Ulysses* sono tratte da J. Joyce, *Ulisse*, unica traduzione integrale autorizzata di G. De Angelis, consulenti G. Cambon, C. Izzo, G. Melchiori, “Medusa”, Mondadori, Milano 1960, e verranno da qui in avanti indicate con il nome del curatore seguito dal numero di pagina. La traduzione sopra riportata è alla p. 295.
21. Sultan, *The Argument of “Ulysses”*, cit., p. 210.
22. La riflessione sullo spazio e sul tempo è presente in almeno tre dei saggi di una recente raccolta (Gibson, Morrison, eds., *Joyce’s «Wandering Rocks»*, cit.). Richard Brown discute il simbolismo spaziale di quello che vede come il tema centrale dell’episodio, e cioè «the peculiarly modern experience of the city» («l’esperienza tipicamente moderna della città») (*Time, Space, and the City in «Wandering Rocks»*, ivi, pp. 57-72); Len Platt, al contrario, considera la Dublino dell’episodio come una città specifica, in una situazione storica connotata in maniera specifica, che è quella della metropoli coloniale (*Moving in Times of Yore: Historiographies in «Wandering Rocks»*, ivi, pp. 141-54). Fritz Senn distingue, nella rappresentazione della contemporaneità, le interferenze spaziali da quelle temporali o allotopie e allocronie (create, queste ultime, dall’intrusione della memoria) e conia per le prime il termine *interlocation* e per le seconde *distemporations* (*Charting Elsewhereness: Erratic Interlocations*, ivi, pp. 155-85).

23. U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milano 1982, p. 105 (già in *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962). L'idea dell'episodio come metafora della nuova scienza è esplorata anche da Martella, *L'ordine del mito*, cit., *passim*.

24. Eco, *Le poetiche di Joyce*, cit., p. 105. Martella, commentando l'effetto di simultaneità, nota che questa è «presentata in modo appropriatamente relativo, due eventi assolutamente simultanei non esistendo ma dipendendo dall'osservatore, proprio come nell'universo einsteiniano»; non pare, tuttavia, che «l'osservatore» sia per Martella il narratore ma piuttosto i «singoli osservatori» (Martella, *L'ordine del mito*, cit., pp. 159-60).

25. D. Hayman, "Ulysses". *The Mechanics of Meaning*, University of Wisconsin Press, Madison 1982, p. 97. Clive Hart parla di «totalitarian dominance» («controllo totalitario») del narratore («Wandering Rocks», cit., p. 190).

26. «Corny Kelleher fece volare uno spruzzo silenzioso di sugo di paglia che s'inarcò dalla sua bocca mentre un generoso braccio bianco da una finestra di Eccles street buttava giù una moneta» (De Angelis, p. 304). È questo il solo caso in cui, per indicare simultaneità, Joyce ricorre all'indicatore temporale *while* (mentre). La contemporaneità di azioni che si incuneano in altre azioni è quasi sempre indicata dalla precisazione del luogo, diverso da quello in cui la scena si sta svolgendo, come in: «Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell, murmuring, glass-eyed, strode past the Kildare street club» (*U* 314, 28-29), «Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell, mormorando, gli occhi vitrei, percorreva a gran passi la strada davanti al club di Kildare Street» (De Angelis, p. 330). L'insero che riguarda questo personaggio interrompe la chiacchierata tra Simon Dedalus e "babbo" Cowley, che si trovano sull'Ormond Quay, in vista del fiume, e da dove Kildare Street non può essere vista. Si tratta quindi di azioni contemporanee ma non co-spaziali.

27. «Un braccio paffuto nudo e generoso brillò, fu visto, emergente da una combinazione bianca e da spalline tese. Una mano di donna gettò una moneta oltre l'inferriata dell'interrato» (De Angelis, p. 305).

28. «Ho visto che mi guardava la finanziaria. Il vestito è tutto. Non c'è come essere ben vestiti. Li stende a terra. – Olà, Simon, disse babbo Cowley. Come si va? – Olà, Bob, vecchio mio, rispose Mr Dedalus fermandosi. Mr Kernan si fermò a sprimacciarsi davanti allo specchio inclinato di Peter Kennedy, il parrucchiere» (De Angelis, p. 323).

29. M. French, *The Book as World*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1976, p. 118.

30. Cfr. C. Hart, L. Knuth, *A Topographical Guide to James Joyce's "Ulysses"*, A Wake Newsletter Press, Colchester 1981 (ed. or. 1975), vol. II (*Maps*), mappa III.

31. C. Peake, *James Joyce. The Citizen and the Artist*, Edward Arnold, London 1977, p. 209.

32. Hayman, "Ulysses". *The Mechanics*, cit., p. 98.

33. H. Kenner, *Joyce's Voices*, Faber & Faber, London 1978, p. 21. La tecnica è discussa nel capitolo intitolato *The Uncle Charles Principle*, pp. 15-38 («Il Principio dello Zio Charles comporta la descrizione di qualcuno nel modo in cui quel qualcuno vorrebbe essere descritto. Questo richiede una familiarità con il personaggio che non può in alcun modo essere acquisita attraverso l'osservazione», e tuttavia l'applicazione di tale familiarità al personaggio appare esterna come l'abbigliamento, poiché non include la registrazione di parole pronunciate dal personaggio»).

34. «Una bella camicetta blu elettrico, tinta con palline coloranti (perché l'*Illustrazione femminile* riteneva che il blu elettrico sarebbe venuto di moda) con un'elegante scollatura a V fino al sommo dei seni e un taschino (in cui teneva sempre un po' di ovatta imbevuta del suo profumo favorito perché il fazzoletto guasta la linea) e una gonna da passeggio a tre quarti blu scura non molto ampia mettevano in risalto alla perfezione la sua svelta, graziosa figurina» (De Angelis, p. 472). L'espressione «her slim graceful figure» non denota ignoranza del difetto fisico di Gerty (la ragazza è claudicante) da parte del narratore ma piuttosto la volontà di Gerty stessa di negarlo.

35. «Uno di quei tombini maledettamente stretti come tubi del gas, e quel povero diavolo ci stava infilato dentro mezzo soffocato dal gas delle fogne. E Tom Rochford giù senza pensarci due volte, panciotto da allibratore e tutto, con una corda intorno al corpo. E, porca miseria,

ce la fece ad arrotolare la corda intorno a quel poveraccio, e tutti e due furono tratti in salvo» (De Angelis, pp. 314-5).

36. «Mr Kernan camminava dalla meridiana verso James's Gate, soddisfatto dell'ordinazione ricevuta per Pulbrook Robertson, baldanzosamente per James's street, oltre gli uffici di Shackleton» (De Angelis, p. 323). Si noti come il traduttore normalizzi il testo, appiattendolo.

37. H. W. Gabler, *Ulysses. A Critical and Synoptic Edition*, 3 voll., Garland, New York 1984, vol. I, pp. 512-3. Il *Rosenbach Manuscript* non indica cancellatura per la prima virgola, mentre sovrappone alla seconda il segno di inserimento ^. L'edizione dalla quale qui si cita non riproduce il testo dell'edizione critica di Gabler, ritirata dal commercio per via dell'aspra polemica che essa suscitò negli anni successivi alla sua pubblicazione. La situazione, trascorsi i cinquant'anni dalla morte di Joyce e non avendo l'edizione critica stabilito un testo, per così dire, nuovo, è ora di totale liberalizzazione.

38. «Me lo sono lavorato a puntino. Come va, Mr Crimmins? A meraviglia, signore. Avevo paura che fosse nell'altro esercizio a Pimlico. Come vanno gli affari? Ci si difende. Bel tempo davvero. Sì, proprio bello. Bene per la campagna. I contadini brontolano sempre. Prenderei un bicchierino del vostro gin migliore, Mr Crimmins. Un bicchierino solo, signore. Sì, signore. Spaventosa quell'esplosione del General Slocum. Spaventosa, spaventosa! Un migliaio di vittime. E scene da spezzare il cuore. Uomini che hanno calpestato donne e bambini. Roba da selvaggi. Che cosa dicono che l'ha provocata? Combustione spontanea: scandalosissima rivelazione. Non un solo battello di salvataggio teneva l'acqua e le pompe tutte scoppiate. Quel che non capisco è come abbiano fatto gli ispettori a permettere che una nave in quelle condizioni [...] Questo sì che è parlare, Mr Crimmins. Sa perché? Hanno unto i cardini. Davvero? Senza dubbio. Ma guarda un po'. E poi dicono che l'America è la terra degli uomini liberi. E si dice che le cose vanno male qui. Gli ho sorriso. *L'America*, ho detto io piano, proprio in questo modo. *Che cos'è? La spazzatura di ogni altro paese compreso il nostro. Non è vero forse?* È un fatto. Intrallazzo, caro signore. Bè, si capisce, dove ci son soldi in giro c'è sempre chi è pronto a raccattarli. Ho visto che mi guardava la finanziaria. Il vestito è tutto. Non c'è come essere ben vestiti. Li stende a terra» (De Angelis, p. 323).

39. Durante lo stadio finale di elaborazione e stesura di questa sezione è apparso lo studio di Senn, *Charting Elsewhere*, cit. Il saggio e questo paragrafo presentano, da prospettive differenti, punti di contatto significativi. La visione dello stesso oggetto da posizioni diverse costituisce di per sé un commento implicito all'episodio.

40. Il concetto di simultaneità costituì uno dei cardini della poetica del futurismo. Nel febbraio 1912, il termine compare per la prima volta in uno scritto del movimento; si tratta della *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc.*, a firma di Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini (in L. De Maria, a cura di, *Marinetti e il Futurismo*, Mondadori, Milano 1973, pp. 58-66; il termine appare a p. 61). Negli stessi anni, in Francia, esplose una controversia su chi per primo avesse dato vita alla nuova poesia simultanea, una polemica che riguardò Barzun, Cendrars e Apollinaire (cfr., tra gli altri, S. Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1983, trad. it. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988, nuova ed. 1995, pp. 94-7 e nota 113). Mentre gli artisti inneggiavano alla simultaneità, i fisici, Einstein in testa, arrivarono alla conclusione che non è possibile conferire uno statuto assoluto alla simultaneità poiché la misura del tempo è relativa al sistema dal quale è misurato (cfr. *ivi*, pp. 27 e 104). Occorre, inoltre, ricordare che, anche sotto altri aspetti, il termine "simultaneità" è relativamente impreciso. La presentazione nella lingua, infatti, consente tutt'al più un'illusione di simultaneità.

41. «Corny Kelleher chiuse il lungo brogliaccio e abbassò lo sguardo su un coperchio di barra di pino di sentinella in un angolo. Si rizzò, si avvicinò e, facendolo roteare sul suo asse, ne esaminò la linea e le rifiniture in ottone. [...] Padre John Conmee saliva sul tram di Dollymount al ponte Newcomen. Corny Kelleher incrociò le grosse scarpe e guardò davanti a sé, cappello tirato sugli occhi, masticando la sua pagliuzza. Il vigile 57 C, di fazione, si fermò per fare due chiacchiere. – È una bella giornata, Mr Kelleher. – Davvero, disse Corny Kelleher. – Cappa di piom-

bo, disse il vigile. Corny Kelleher fece volare uno spruzzo silenzioso di sugo di paglia che inarcò dalla sua bocca mentre un generoso braccio bianco da una finestra di Eccles street buttava giù una moneta» (De Angelis, pp. 303-4).

42. La menzione, in apertura di episodio, di un «marinaio con una gamba sola» che chiede l'elemosina a Conmee ci induce a pensare che il beneficiario del gesto in questa sezione sia la stessa persona. Da questo punto di vista, la memoria del lettore contiene già l'informazione. Il riferimento al luogo, Eccles street, dove la moneta viene gettata, e dove è situata la casa dei Bloom, ci spinge a ipotizzare che il «generoso braccio bianco» che compie il gesto sia quello di Molly.

43. Per un approfondimento cfr. lo studio di K. Ireland, *Temporal Traps: Simultaneous Phase and Narrative Transitions in Conrad*, in "Language and Literature", 11, 2002, pp. 231-42.

44. Secondo Peake, i due gesti condividono anche il tipo di traiettoria (Peake, *James Joyce*, cit., p. 213).

45. Nel suo studio sul racconto, Genette impiega l'espressione «narrazione simultanea» per descrivere la relazione tra i diversi livelli narrativi, tra storia e narrazione, ma, nella sua tassonomia, non sembra contemplare la relazione temporale che intercorre tra gli eventi rappresentati (G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976, pp. 264, 266 e 270).

46. Cfr. anche K. McCormick, "Just a Flash Like That": The Pleasure of "Cruising" the Interpolations in «Wandering Rocks», in "James Joyce Quarterly", 24, 1987, pp. 275-90.

47. La sensazione di automatismo è corroborata dalla resa linguistica dell'azione. Sebbene la sua iniziatrice sia Molly (fatto che, a questo punto della lettura, non siamo ancora in grado di conoscere), la sua formulazione presenta una parte del corpo, nel ruolo di agente, di soggetto di un processo di tipo materiale espresso da un verbo, *flung forth*, che implica anche una certa intenzionalità da parte di chi compie l'azione, volontà che non può appartenere a un braccio. L'effetto che si crea sembra essere una sorta di distanziamento tra la parte del corpo che agisce e la mente che governa l'azione. La sensazione è quella di meccanicità, di automatismo, come se il braccio agisse senza il controllo della persona a cui appartiene: ciò che importa qui è l'oggetto, la moneta, non tanto l'atto e/o la persona che lo compie. Del tutto diversa appare, invece, la formulazione linguistica della stessa azione da parte di Molly nel monologo (U 884, 26-7). Tuttavia, il gesto di Molly, proprio in quanto "automatico", sottolinea la spontaneità che contraddistingue la protagonista, la quale sembra reagire istintivamente nei confronti del marinaio e della richiesta di elemosina. Questo comportamento si oppone all'atteggiamento certamente più consapevole ma assai meno caritatevole di Father Conmee.

48. «Padre Conmee passò davanti all'impresa di pompe funebri H. J. O'Neill dove Corny Kelleher allineava cifre sul brogliaccio masticando una pagliuzza. Un vigile di servizio salutò Padre Conmee e Padre Conmee salutò il vigile» (De Angelis, p. 299).

49. «Sul ponte Newcomen il molto reverendo John Conmee S. J. della chiesa di San Francesco Saverio a Upper Gardiner street, salì su un tram diretto alla periferia. Da un tram in arrivo dalla periferia il reverendo Nicholas Dudley C. C. della chiesa di Sant'Agata a North William street, discese al ponte Newcomen. Al ponte Newcomen Padre Conmee salì su un tram diretto alla periferia perché non gli piaceva di traversare a piedi la triste strada che costeggia Mud Island» (De Angelis, p. 300).

50. In un recente saggio, Hart pone l'attenzione sull'organizzazione chiasmica di *Wandering Rocks* e di altri episodi di *Ulysses* (*Chiasmatic Patterns in «Wandering Rocks»*, in Gibson, Morrison, eds., *Joyce's «Wandering Rocks»*, cit., pp. 17-26). Lo studio, tuttavia, si limita a prendere in esame soltanto "incroci" tematici senza considerare la disposizione speculare di taluni segmenti testuali che, in termini retorici, costituiscono veri e propri chiasmi. Il frammento sopra citato rappresenta, da questo punto di vista, un esempio significativo.

51. Il parallelismo sintattico è più esteso tra il primo e il terzo *paragraph* e comprende il soggetto, il verbo transitivo, l'oggetto premodificato da un possessivo e da un aggettivo, la congiunzione coordinativa seguita da un verbo che indica un processo di tipo sensoriale legato alla vista. Il secondo *paragraph*, quello dedicato a Father Conmee, presenta, invece, un parallelismo limitato al costruito soggetto + verbo.

52. Agli elementi menzionati va aggiunto l'impiego, più volte segnalato dagli studiosi, dell'articolo indeterminativo nel sintagma «A onelegged sailor» (U 280, 17), articolo che viene mantenuto anche quando l'espressione è ripetuta in U 288, 27 (cfr., per tutti, Hart, «Wandering Rocks», cit., p. 189). Nel secondo caso, l'uso di una referenza indefinita è marcata: il marinaio non è qui presentato come una componente prevedibile della scena evocata, ma come un elemento non unicamente identificabile all'interno delle conoscenze contestuali condivise dal lettore e dal narratore. Quest'ultimo, in U 288, 27, "finge" di introdurre una figura "nuova", una figura che – vuol far credere – vede per la prima volta.

53. Le affinità tra l'opera di Joyce e le tecniche cinematografiche sono state spesso oggetto di studio: cfr., tra gli altri, B. C. Barrow, *Montage in James Joyce's "Ulysses"*, Jose Porrua Turanzas, Madrid 1980; R. B. Palmer, *Eisensteinian Montage and Joyce's "Ulysses": The Analogy Reconsidered*, in "Mosaic", 18, 1985, pp. 73-85; S. Bazargan, *The Headings in "Aeolous": A Cinematic View*, in "James Joyce Quarterly", 23, 1986, pp. 345-50; C. Butler, *Joyce, Modernism, and Post-modernism*, in D. Attridge (ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 259-82; G. Werner, *James Joyce and Sergej Eisenstein*, in "James Joyce Quarterly", 27, 1990, pp. 491-507; P. Tiessen, *Eisenstein, Joyce, and the Gender Politics of English Literary Modernism*, in "Kinema", 1993, <http://www.kinema.uwaterloo.ca/Kspr93.htm>; D. F. Theall, *Beyond the Word. Reconstructing Sense in the Joyce Era of Technology, Culture, and Communication*, University of Toronto Press, Toronto 1995, pp. 74-90. È noto, inoltre, che il 30 novembre 1929 Ejzenstejn fece visita a Joyce nella sua dimora parigina, un incontro che, stando alle conoscenze attuali, lo scrittore irlandese mai menzionò nei suoi scritti (cfr. Werner, *James Joyce and Sergej Eisenstein*, cit., *passim*; un accenno si trova anche in R. Ellmann, *James Joyce*, new and revised edition, Oxford University Press, New York-Oxford 1982, p. 654). Al contrario, il regista russo ritornò ripetutamente sui lavori di Joyce, specialmente *Ulysses* e *Finnegans Wake*, riconsolidandone, anzitutto, le qualità innovative in termini di struttura del linguaggio interiore (cfr., per esempio, *Film Form*, Harcourt, Brace and Co., New York 1949, trad. it. *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino 1964, p. 163). Significativamente, poi, Ejzenstejn, discutendo le origini «più profonde» della sua sperimentazione sul montaggio, dichiarò il suo debito alla tradizione letteraria: «cosa strana, fu Flaubert a darci uno dei più begli esempi di montaggio incrociato di dialogo, usato con lo stesso intento di rendere più netta e più viva l'espressione dell'idea. Si tratta della scena di Madame Bovary in cui Emma e Rodolfo fanno più intimamente conoscenza. Due discorsi si alternano: il discorso dell'oratore nella piazza sottostante, e la conversazione dei futuri amanti» (ivi, p. 13). A proposito della «giustapposizione di due inquadrature distinte», Ejzenstejn afferma che essa «rappresenta non una semplice somma d'inquadrature ma una nuova creazione. E rappresenta una creazione, più che una somma delle sue parti, per la ragione che in ciascuna di tali giustapposizioni, il risultato è qualitativamente distinguibile da ognuno degli elementi componenti visti separatamente» (*The Film Sense*, Harcourt, Brace and Co., New York 1942, trad. it. in *Forma e tecnica*, cit., pp. 228-9. Il saggio nel quale è contenuta la citazione apparve, per la prima volta, in forma diversa, col titolo di *Montaz 1938*, nel primo numero del 1939 della rivista "Iskusstvo Kino", pp. 37-49. Il testo fu poi riveduto e corretto dallo stesso autore, che inserì anche alcune integrazioni, per la pubblicazione americana. Lo studio fu incluso nel volume *The Film Sense*, cit., curato di Jay Leyda, un allievo di Ejzenstejn).

54. Le interpolazioni o meglio le «interlocazioni», come afferma Senn, rappresentano anche percorsi alternativi che la narrazione principale non persegue; indicano eventi e azioni che avvengono al di là del nostro campo percettivo. Senn sottolinea, inoltre, come, in termini di architettura generale dell'episodio, la presentazione di eventi multipli avvicini «Wandering Rocks» più all'*Iliade* che all'*Odissea* (cfr. Senn, *Charting Elsewhere*, cit., p. 159).

55. Altri espedienti che Joyce impiega nell'episodio per creare questo effetto includono: resoconti di un personaggio da prospettive differenti; narrazione che comincia a più riprese; apparizione in diversi punti di un oggetto, come per esempio il volantino che viene visto tre volte discendere il fiume Liffey, che se da un lato indica lo scorrere del tempo, dall'altro unisce spazialmente la città; la ripresa finale del corteo che, attraversando la città, congiunge idealmente i personaggi che incontra e i luoghi attraverso i quali passa (cfr. Kern, *Il tempo e lo spazio*, cit., pp. 99-100).

56. Cfr. Hart, «*Wandering Rocks*», cit., p. 187.

57. Il testo, in realtà, non ci dice nulla a proposito dell'attrazione esercitata dalle immagini su Bloom. Il discorso appare violare quelle che Grice definisce massime di quantità e di modo; è soltanto attraverso la massima di relazione che siamo in grado di formulare l'ipotesi che Bloom si soffermi sulle immagini.

58. «Mr Bloom sfogliava svogliatamente le pagine delle *Terribili Rivelazioni di Maria Monk*, e poi del *Capolavoro* di Aristotele. Caratteri storti raffazzonati. Tavole: Bambini arrotolati a palla dentro uteri rossi di sangue come fegati di mucche macellate. Ce n'è un mucchio in queste condizioni in questo momento in tutto il mondo. Tutti a spingere coi loro crani per uscir fuori. Nasce un bambino ogni minuto, da qualche parte. Mrs Purefoy» (De Angelis, p. 318).

59. In «*Lestrygonians*», Bloom viene a sapere da Mrs Breen che Mina Purefoy, una comune amica, è, da tre giorni, all'ospedale in preda alle doglie (U 200, 21-34; 201, 1-6). Nel corso dell'episodio, la mente di Bloom riflette più volte sulla sorte dell'amica, pensiero che, infine, lo conduce a Molly. Significativamente, in «*Wandering Rocks*», il riaffiorare di Mrs Purefoy è preceduto da espressioni che, riecheggiando quelle impiegate in diversi luoghi di «*Lestrygonians*», rafforzano ulteriormente il tessuto connettivo tra i due episodi: cfr., per esempio, «*Child's head too big [...]. Doubled up inside her trying to butt its way out blindly, groping for the way out*» (U 204, 11-3), «*La testa del bambino troppo grossa [...] Ripiegati in due a dentro lei cercando ciecamente di farsi avanti, brancolando per uscire*» (De Angelis, p. 218); «*Mina Purefoy swollen belly on a bed groaning to have a child tugged out of her. One born every second somewhere*» (U 208, 11-3), «*Mina Purefoy la pancia gonfia gemette sul letto per farsi tirar fuori un bambino. Ne nasce uno al secondo in qualche posto*» (De Angelis, p. 222). In «*Oxen of the Sun*», Bloom giunge, intorno alle dieci di sera, all'ospedale dove Mina Purefoy è ricoverata. Come è noto, il motivo centrale dell'episodio è quello della gestazione e della nascita. La "presenza" dell'amica partoriente costituisce un legame macroscopico tra «*Oxen of the Sun*» e il frammento di «*Wandering Rocks*» citato. Joyce, tuttavia, non si limita soltanto a questo, ma fornisce anche due diverse rappresentazioni del medesimo "oggetto". In «*Le mandrie del Sole*», la notizia dell'avvenuto parto è seguita da una discussione su questioni di ostetricia e sui bambini anormali, discussione a cui partecipa, tra gli altri, Leopold Bloom. A questo punto viene menzionata nuovamente l'opera di Aristotele, sulle cui illustrazioni Bloom si è soffermato nella decima sezione di «*Wandering Rocks*». Dopo un elenco di situazioni problematiche legate alla gravidanza e al parto, il narratore chiude questa parte della discussione, con le parole: «*in a word all the cases of human nativity which Aristotle has classified in his masterpiece with chromolithographic illustrations*» (U 537, 28-31), «*in una parola tutti i casi di umana natività che Aristotele ha classificato nel suo capolavoro con illustrazioni cromolitografiche*» (De Angelis, pp. 556-7). La diversa rappresentazione della stessa esperienza – l'opera di Aristotele con le sue immagini – contenuta in due diversi episodi di *Ulysses* (che si svolgono in due diversi contesti situazionali) mettono in evidenza, tra l'altro, le diverse abilità cognitive dei parlanti, il carattere soggettivo e della percezione e, in ultima analisi, «*la relativizzazione della coscienza linguistica, la sua sostanziale partecipazione alla molteplicità e alla diversità sociale*» (M. Bachtin, *Slovo v romane*, in *Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel'stvo «Chdozestvennaia literatura», 1975, trad. it. *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 135), la riflessione e la rifrazione della realtà nella diversità delle coscienze. Ciò che emerge, anche da questi brevi frammenti, è, in fondo, una «*presa di coscienza pluridiscorsiva del mondo*» (ivi, p. 140).

60. Kern, *Il tempo e lo spazio*, cit., p. 109.

61. È significativo, a questo proposito, che, in una conferenza tenuta nel marzo del 1912 all'Università popolare di Trieste, Joyce celebrasse William Blake poiché «*annientando lo spazio ed il tempo e negando l'esistenza della memoria e dei sensi, volle campare la sua opera nel vuoto del seno divino. Per lui ogni tempo più breve di un battito di arteria equivaleva nel suo periodo e nella sua durata a seimila anni perché in un tale istante, infinitamente breve, l'opera del poeta si concepiva e nasceva*» (J. Joyce, *Scritti italiani*, a cura di G. Corsini, G. Melchiori, Mondadori, Milano 1979, p. 169). Senn sottolinea, inoltre, che le «*interlocazioni*» di «*Wandering Rocks*» sono *nebeneinander* e *nacheinander* testuali associati a *auseinander* tematici (cfr. Senn, *Charting Elsewhereness*, cit., p. 160).

62. Kern, *Il tempo e lo spazio*, cit., p. 25.

63. «I romanzi di serie, perfino quelli eccellenti, sembrano infinitamente lunghi e infinitamente appesantiti, dopo che si è visto Joyce spremere l'ultima goccia da una situazione, da una scienza, da uno stato mentale, in mezza pagina, in un botta e risposta catechistico, in una *tirade à la Rabelais*» (E. Pound, *Ulysses*, in "The Dial", LXXII, 6, 1922, pp. 623-9, poi in *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. by T. S. Eliot, Faber & Faber, London 1954, pp. 403-9; ora anche in E. Pound, J. Joyce, *The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, ed. by F. Read, Faber & Faber, London 1967, p. 196). La lettera è datata maggio 1922.

64. Sebbene le modalità del discorso diretto libero e del pensiero diretto libero siano, dal punto di vista formale, molto simili, la distinzione tra le due categorie non può essere trascurata: il loro impiego crea effetti diversi. In primo luogo, in qualsiasi tipo di testo, la presentazione dei pensieri è sempre un artificio, in quanto la possibilità di avere accesso alla mente di un individuo è preclusa *a priori*. Nei testi letterari, poi, la "sospensione d'incredulità" riguarda anche il fatto che un personaggio e/o il narratore possa essere presentato come pensante (quando, invece, sappiamo che tutto è una finzione) e che il suo pensiero sia verbale, e quindi articolato e organizzato (cfr. G. N. Leech, M. H. Short, *Style in Fiction*, Longman, London-New York 1981, pp. 336-7; M. Short, *Speech Presentation, the Novel, and the Press*, in W. Van Peer, ed., *The Taming of the Text*, Routledge, New York 1988, pp. 61-81; M. Short, *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*, Longman, London 1996, pp. 288-325; M. Short, E. Semino, M. Wynne, *Revisiting the Notion of Faithfulness in Discourse Presentation Using a Corpus Approach*, in "Language and Literature", 11, 2002, p. 346).

65. «I personaggi di Joyce non solo parlano la propria lingua, ma pensano la propria lingua»; «Joyce parla, se non con la lingua degli uomini e degli angeli, almeno con un linguaggio plurilingue e multiplo, un linguaggio di ragazzini, di predicatori di strada, di persone di qualità e di persone volgari, di ubriaconi e di impresari di pompe funebri, di Gerty MacDowell e di Mr Deasey» (Pound, Joyce, *The Letters*, cit., pp. 195-6). Significativamente, per illustrare il plurilinguismo joyciano, Pound riproduce tre brani per esteso, senza tuttavia citarne la fonte, due dei quali sono tratti da «Wandering Rocks»; in particolare, il primo è un estratto dal monologo di Master Dignam, mentre il secondo è una parte di quello di Father Conmee (cfr. *ivi*, p. 195).

66. A questo si aggiunga l'attenzione che Conmee pone sull'aspetto fisico, sull'apparenza, sia nei confronti della propria persona che di quella altrui. Hart mette in luce la potenziale ambiguità grammaticale del termine *superior*, che può essere interpretato sia come sostantivo sia come aggettivo (cfr. Hart, «Wandering Rocks», cit., p. 190).

67. «Padre Conmee lo benedisse al sole»; «Nell'accomiarsi Padre Conmee si tolse il cappello di seta alle perline nere della mantiglia di lei che mandava lampi d'inchiostro nella luce del sole. E sorrise ancora una volta nell'allontanarsi»; «Padre Conmee camminava e, camminando, sorrideva»; «Padre Conmee sorrise e annuì e sorrise e s'incamminò»; «E Padre Conmee sorrise e salutò»; «Padre Conmee li salutò più di una volta benignamente»; «Padre Conmee si levò il cappello davanti al Santissimo Sacramento»; «Padre Conmee s'incamminò per North Strand road e ricevette il saluto di Mr William Gallaher [...] Padre Conmee salutò Mr William Gallaher»; «Padre Conmee oltrepassò il bar di Daniel Bergin contro la cui vetrina oziavano due disoccupati. Lo salutarono e furono a loro volta salutati»; «Un vigile di servizio salutò Padre Conmee e Padre Conmee salutò il vigile»; «Padre Conmee li benedisse ambedue gravemente» (De Angelis, pp. 296-303).

68. Si noti come questi due casi siano gli unici in cui Conmee si levi il cappello in segno di saluto e di rispetto.

69. «[Padre Conmee] Camminava all'ombra alberata di foglie solammiccanti e verso di lui venne la moglie di Mr David Sheehy, Deputato al Parlamento. – Benissimo, padre, veramente. E lei, padre? Padre Conmee stava davvero benissimo. Probabilmente sarebbe andato a Buxton per la cura delle acque. E i suoi figlioli, si trovavano bene a Belvedere? Ah davvero? Padre Conmee era proprio contento di saperlo. E Mr Sheehy? Ancora a Londra. Già, il Parlamento era ancora aperto. Bel tempo faceva, meraviglioso davvero. Sì, era probabilissimo che padre Bernard Vaughan tornasse a predicare. Oh, sì: un grandissimo successo. Proprio un uomo meraviglioso.

Padre Conmee era felicissimo di vedere che la moglie dell'On. David Sheehy stava così bene in salute e la pregò di ricordarlo all'On. David Sheehy. Sì, avrebbe senz'altro fatto una visita. – Buona sera, Mrs Sheehy. Nell'accomiatarsi Padre Conmee si tolse il cappello di seta alle perline nere della mantiglia di lei che mandavano lampi d'inchiostro nella luce del sole. E sorrise ancora una volta nell'allontanarsi. Si era pulito i denti, lo sapeva bene, con pasta di noce di palma. Padre Conmee camminava e, camminando, sorrideva al pensiero di padre Bernard Vaughan con quei suoi buffi occhi e quella sua voce da cockney. – Pilato! perché non tieni a bada quella marmaglia urlante? Un uomo zelante, comunque. Certo che lo era. E certo faceva del gran bene a modo suo. Diceva di amare l'Irlanda, lui, e di amare gli Irlandesi. E di buona famiglia poi, chi l'avrebbe mai detto? Gallesi, no? Oh, attento a non dimenticarsene. Quella lettera al padre provinciale» (De Angelis, pp. 296-7).

70. Cfr. l'uso del verbo deittico *come* e l'ordinamento in sequenza degli elementi nell'enunciato «towards him came the wife of Mr David Sheehy M. P.», che sembra riprodurre l'ordine psicologico in cui l'evento è percepito dal personaggio.

71. Il termine "schema" è qui impiegato secondo l'accezione della psicologia cognitiva. In breve, la teoria degli schemi (*schema theory*) sostiene che l'elaborazione dell'informazione è mediata da strutture mentali innate o acquisite che organizzano parti della nostra conoscenza che sono tra loro relate. Secondo Rumelhart e Ortony, gli schemi sono insiemi di dati che servono a rappresentare concetti generalizzati che sono conservati nella memoria e che sottostanno a situazioni, eventi, sequenze di eventi e di azioni. Uno schema contiene, come parte della sua specificità, la rete delle interrelazioni che generalmente si ritiene colleghino i costituenti del concetto in questione. La comprensione, dunque, può essere descritta come selezione e attivazione di quegli schemi che meglio rendono conto dell'informazione in arrivo (cfr. D. Rumelhart, A. Ortony, *The Representation of Knowledge in Memory*, in R. C. Anderson et al., eds., *Schooling and the Acquisition of Knowledge*, Lawrence and Erlbaum Associates, Hillsdale 1977, pp. 101-12). Per un'applicazione della teoria degli schemi all'analisi dei testi letterari cfr. E. Semino, *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, Longman, London-New York 1997, pp. 119-233.

72. Per una discussione delle modalità impiegate nella presentazione del discorso e del pensiero in narrativa cfr. P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto*, Zanichelli, Bologna 1985, pp. 12-26. Per studi più recenti sulle categorie di *speech and thought presentation*, che si estendono anche a testi non letterari, cfr. la bibliografia contenuta in Short, Semino, Wynne, *Revisiting*, cit., pp. 354-5.

73. Osservazioni analoghe possono essere fatte anche per gli enunciati sintatticamente simili «Father Conmee was very glad indeed to hear that» (U 281, 5) e «Father Conmee was very glad to see the wife of Mr David Sheehy M. P. looking so well» (U 281, 11-2). In questi due casi, tuttavia, la lettura secondo cui il narratore s'impadronisce a fini ironici delle espressioni di Conmee sembrerebbe quella più pertinente. Se ciò è vero, allora questa interpretazione si estenderebbe anche all'enunciato iniziale: «Father Conmee was wonderfully well indeed» (U 281, 2). Si noti, inoltre, come questi tre enunciati costituiscano, nell'economia del brano, tre momenti di passaggio: il primo chiude la fase preliminare dello scambio rituale di saluti (omessa) e della richiesta di informazioni sullo stato di salute e introduce lo stile indiretto libero all'interno di quello che appariva il resoconto in stile diretto di una conversazione; il secondo segnala che una prima parte della conversazione si è conclusa (l'enunciato seguente, infatti, apre un nuovo *topic*); il terzo costituisce una sequenza di pre-chiusura della conversazione, precedendo i saluti.

74. Il processo di naturalizzazione (*naturalization*) riguarda le pratiche discorsive dominanti che dissimulano ogni legame con l'ideologia che le sostiene, al punto che esse finiscono con l'essere percepite come "normali" o *common-sense*. In particolare, la naturalizzazione di routine interazionali costituisce un modo efficace per vincolare le relazioni sociali rappresentate nel discorso e, a lungo termine, contribuisce a consolidare particolari immagini dell'ordine sociale (cfr., tra gli altri, N. Fairclough, *Language and Power*, Longman, London 1989, pp. 77-108). Nell'esempio citato, il turbamento della struttura conversazionale messo in atto da Joyce rende problematica la convenzione e introduce un cambiamento nella percezione. Ai fini della comprensione, il lettore è sollecitato, per esempio, ad adattare le convenzioni esistenti alle esigenze del testo e così facendo contribuisce creativamente a modificare la pratica discorsiva, denunciandone al contempo la

sua presunta “normalità”. Per un approfondimento sulla relazione tra cambiamento discorsivo e cambiamento sociale cfr. Id., *Discourse and Social Change*, Polity Press, Cambridge 1992.

75. Cfr. *supra*, nota 73.

76. L'ellissi riguarda principalmente la forma verbale nel caso della domanda in [5], mentre, nel caso della risposta [6], anche il soggetto è omesso. L'assenza di questi elementi può determinare un certo grado di ambiguità, cosicché i due enunciati possono essere interpretati come riportati in stile diretto o in stile indiretto.

77. Le categorie di *narrator's representation of action* (NRA) e *narrator's representation of thought* (NRT) sono discusse, tra gli altri, da Short, *Exploring the Language*, cit., pp. 291-3, 296-7, 311.

78. Il passaggio è segnalato anche graficamente tramite l'uso di capoverso rientrato.

79. J. S. Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds*, Harvard University Press, Cambridge, MA-London 1986 (trad. it. *La mente a più dimensioni*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 18-9). Questi due scenari, poi, determinano, come abbiamo visto, due percorsi di lettura interrelati: il primo legato all'azione, rivolto agli eventi, qui gli incontri, le conversazioni futili, i contatti faticosi tra i personaggi; il secondo relativo ai pensieri dei protagonisti.

80. Vale la pena di ricordare, a questo proposito, gli studi di Vygotsky relativi al linguaggio interiore e al suo funzionamento, iniziati a partire dal 1923-24. Il saggio *Pensiero e linguaggio*, pubblicato postumo nel 1934 e ritirato dalla circolazione nel 1936, riapparve solo dopo il 1956 (L. S. Vygotsky, *Pensiero e linguaggio*, a cura di A. Massucco Costa, Giunti Barbera, Firenze 1966; cfr., in particolare, *Pensiero e parola*, pp. 147-232). Ejzenstejn, che tanto ammirò Joyce per la sua capacità di penetrare nella profondità del pensiero sensuoso, fu allievo e amico di Vygotsky, con il quale studiò i fenomeni della percezione sinestetica. Per un approfondimento dei rapporti tra Ejzenstejn e Vygotsky cfr. V. V. Ivanov, *Doktor Faustus* («*Osnovnaja Problema*» *teorii iskusstva S. M. Ejzenstejna*), in “Rossija-Russia”, 3, 1977, pp. 117-60 (trad. it. *Doctor Faustus* («*Il problema fondamentale*» *nella teoria dell'arte di S. M. Eizenstejn*), in A. N. Veselovskij et al., *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, a cura di D. S. Avalle, Einaudi, Torino 1982, ed. or. 1980, pp. 315-56).

81. La stessa disposizione grafica dell'episodio è, da questo punto di vista, significativa. Visivamente, il testo è suddiviso in diciannove sezioni di varia lunghezza, distintamente separate da spazi che ne delimitano l'inizio e la fine, che si configurano come blocchi di scrittura che appaiono giustapposti più che logicamente legati. Questa scelta grafica rafforza ulteriormente l'effetto di simultaneità che l'intero episodio intende suscitare. Nell'opera di Joyce, l'attenzione all'impatto visivo del testo trova un precedente particolarmente significativo in *Giacomo Joyce*.

82. Cfr. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p. 33.

83. Cfr. Hart, «*Wandering Rocks*», cit., p. 194.

