

Franca Ruggieri*

«*A philosophy of reconciliation...*»?

Seyton, The Queen, my lord, is dead.

Macbeth, She should have died hereafter.

(*Macbeth*, Act V, sc.IV, 16-28)

1. Nella breve e stentorea risposta di Macbeth alle parole con cui Seyton gli annuncia la morte della regina, è incisa la suggestione icastica della dimensione tragica e fatale della morte. Così, nelle poche righe del testo, si esprime la distanza profonda tra l'esperienza diretta, tragica e ineluttabile, della fine del tempo e della morte, con cui ogni essere vivente si confronta nell'esperienza quotidiana, e l'universo infinito della scrittura, precedente e successiva, riguardo la natura del tempo e della fine, che si sono andate sedimentando nei secoli. Le due brevi battute, con i pensieri di Macbeth che seguono, sembrano infatti suggerire la mediazione perfetta tra le due dimensioni, quella immediata della vita reale e quella iscritta nelle riflessioni della letteratura e dell'arte. La risposta di Macbeth sembra essere più vicina alla sensibilità dell'individuo medio, così come è in grado di passare, nel giro di una breve battuta, dal particolare all'universale, dal microcosmo al macrocosmo, dalla propria tragica esperienza individuale alla meditazione sulla ineluttabilità di una comune condizione umana, in una rassegnata accettazione, priva di qualsiasi retorica. Infatti, dopo la breve risposta, al messaggero Seyton, Macbeth continua, per altre undici righe, la sua intensa riflessione sulla inesorabilità della morte e la brevità della vita, che afferma essere una recita priva di senso. Pensa quindi Macbeth che, nel tempo, sarebbe comunque arrivato anche il momento per dire la parola della morte. Un giorno dopo l'altro, un domani dopo l'altro si insinua e scorre in questo povero ritmo della umana esistenza, fino all'ultima sillaba del tempo di cui si ha memoria, e tutti i nostri ieri continuano a illuminare, per gli sciocchi inconsapevoli, la via verso la polvere. Da qui l'accettazione della fine e l'invito a concludere quel viaggio così simile alla breve corsa della luce di una candela che si sta già esaurendo: la vita è

* Università degli Studi Roma Tre.

solo un'ombra che cammina, un povero attore che si esibisce e si agita sulla scena per quell'ora che gli è data, senza lasciare traccia di sé.

Il senso del tempo e del limite, il senso della fine e della fluidità delle forme è al centro dell'esperienza e del pensiero degli uomini, come il ciclo della vita, che sempre passa e si trasforma: dal πάντα ῥεῖ di Eraclito alle *Metamorfosi* di Ovidio, alla eterna corrente di Rilke, al *riverrun* della vita che è flusso, negli scritti di James Joyce.

2. Sembra, ed è stato detto più volte, che dopo Platone niente o poco di nuovo sia stato detto e tutto potrebbe essere citazione, a volte inconsapevole. È vero anche degli studi joyciani, che pur avendo una storia ben più recente, che abbraccia solo la durata di un secolo, producono incessantemente note, saggi, riflessioni, volumi universalmente condivisi, che si rincorrono e divaricano nello spazio e nel tempo.

Tra il 1900 e il 1902, nella biografia di quel giovane aspirante artista, il tema della morte è presto presente sia come metafora letteraria sia come registrazione di un accadimento. A diciotto anni scrive una analisi, ricca di citazioni, dell'ultimo dramma di Ibsen, *When we dead waken*, e la propone alla *Fortnightly Review*, che in data 1 aprile 1900 gliela pubblica con il titolo *Ibsen's New Drama*. L'aveva scritta qualche tempo prima, ma la *Fortnightly Review* aveva preso tempo in attesa che uscisse la traduzione di William Archer, per poter inserire la traduzione inglese delle citazioni originarie. Da lì inizia uno scambio di corrispondenza con il drammaturgo norvegese, che andrà avanti per tre anni. Con lo stupore dei suoi professori e degli altri studenti, la rivista gli assegna un compenso importante di dodici ghinee, una somma che permette a James di andare a Londra con il padre. La lunga recensione si concludeva con la scena finale del dramma. In quel finale la morte redentrica e trasfiguratrice dei due protagonisti arriva attraverso il bianco accecante di un campo innevato, nel quale lo scultore Rubek e la sua modella Irene si inoltrano mano nella mano e si arrampicano a destra verso la cima di una torre che splende nel sole per sparire tra le nuvole più basse, mentre raffiche e sibili di vento squarciano l'aria. All'improvviso sul campo innevato si avverte un suono come di tuono, un turbine che precipita velocissimo verso il basso. Rubek e Irene a stento si intravedono, mentre vengono travolti da una massa di neve. E il passaggio attraverso il biancore della neve si rivela essere un atto di trasfigurazione, anzi di rinascita, da una esistenza, che è solo parvenza convenzionale di vita, alla nuova vita, una

vita vera che, proprio nella morte, è presa di coscienza e liberazione. Proprio il bianco accecante e trasfigurante di quella tempesta – come avviene spesso nelle anticipazioni e conferme dei temi, così ricorrenti nel macrotesto joyciano – sembra rimandare all'ultimo paragrafo di *The Dead*, l'ultimo racconto di *Dubliners*, scritto nel 1907. Lì il manto di neve avrebbe avvolto e nascosto allo sguardo la realtà tutta, quella esteriore di Dublino e quella interiore del pensiero di Gabriel Conroy, travolto dalla improvvisa intuizione di non aver ancora vissuto e dalla percezione di una compresenza continua dei morti e dei vivi, attraverso lo spazio e attraverso il tempo, da Dublino all'universo.

Proprio quella compresenza senza fine dei vivi e dei morti sarà in seguito il nucleo fondante del *work in progress*, *Finnegans Wake*, l'ultimo scritto, quella fantasmagoria onirica, dove spazi e tempi, linguaggi e suoni, realtà e sogni, vivi e morti interagiscono e convivono. E alla fine del percorso, l'interazione tra vita vissuta e messinscena della memoria non può sembrare alternativa alla favola cristiana della vita eterna e della Resurrezione? Per i personaggi di Ibsen, per il pittore Rubek e per la modella Irene, quella morte trasfiguratrice è la vera rivincita, il riscatto da una vita da 'morti', una vita-non-vita, di chi aveva rinunciato alla purezza degli ideali e dell'arte, per cedere ai compromessi del mercato: superamento del presente e del dopo, del tempo tutto, sublimazione nell'assoluto di una vita non vissuta.

Solo due anni dopo, nel saggio su James Clarence Mangan, che aveva letto alla Literary and Historical Society, il 15 febbraio 1902, Joyce avrebbe annunciato, con parole eloquenti e ancora risonanti di giovanile retorica, che è arrivato il momento di lanciare lontano nell'abisso le chiavi dell'inferno e della morte, per proclamare «the praise of life which the abiding splendour of truth may sanctify, and of death, the most beautiful form of life» (Joyce, 1992: 825; 2000: 60). Era quella una affermazione che nasceva da una seduzione ed esibizione giovanile di citazioni: prendendo spunto dalla vita tormentata dell'infelice poeta irlandese James Clarence Mangan, il giovane oratore evocava la piena realizzazione dello spirito e di quella *Great Memory*, quell'idea di comunità universale fuori del tempo e dello spazio, che rimandava a William Butler Yeats, a Henry Moore e a quel simbolismo esoterico in voga anche nella Dublino *fin de siècle*. Ancora una volta, anche qui, ora, il giovane intellettuale anticipava quella immagine finale di comunione dei vivi e dei morti, «all the living and the dead», di *The Dead* (Joyce, 2010: 104). E dietro quell'immagine di una morte, positiva e provocatoria, affermazione e coronamento supremo della vita

stessa, si delineava anche la suggestione di un altro testo teatrale uscito nel 1900, già oggetto di una prova di traduzione del giovane studente, allora diciottenne. Si tratta di *Michael Kramer* di Gerhart Hauptman. Mentre guarda il corpo del figlio che si è suicidato, il padre di Michael Kramer riflette sulla precarietà della condizione umana, e dice che l'amore è forte come la morte, anzi la morte è gentile come l'amore, la morte è la forma più mite di vita: è l'epitome dell'amore eterno.

Nella retorica giovanile, la vita e la morte sono stadi complementari e interdipendenti, quasi una primigenia e unica coppia di opposti e contrari, che sempre coincidono: la lode della vita, che può essere santificata dallo splendore costante della verità coincide con quella della morte, che della vita è la forma più bella. Una affermazione risonante, vitalistica e paradossale, che esprime il desiderio di assoluto, di «have part [...] in the continual affirmation of the spirit» (Joyce, 2000: 60) da parte di un giovane ambizioso. Una espressione stentorea, astratta, che ha un suono metallico e gelido, al quale solo la giovane età di chi scriveva allora, 1902, può dare la maschera, la parvenza di un timbro umano. E l'immagine positiva della morte, come la forma più alta di vita, ritornerà, con diversa risonanza, negli anni della maturità in 'Circe', il quindicesimo episodio di *Ulysses*, insieme a tante altre intermittenti ricorrenze e citazioni interne al corpus joyciano. Perché nelle centocinquanta pagine di 'Circe' sembra che Joyce abbia voluto rimescolare insieme tutti gli elementi del romanzo di Ulisse, in una grande pantomima che mette in scena una iperrealità onirica dilatata, dove l'ironia rende tutto plausibile.

Diversa forse la realtà fenomenica della quotidianità, che fa i conti con la morte come fatto in sé, certezza inappellabile di non-vita, verità ultima, assoluta e inesorabile, capolinea senza ritorno. E quella morte sarebbe entrata violenta nella vita della famiglia di John e May Joyce, poco tempo dopo, nello stesso anno, nel marzo del 1902, con la morte del fratellino George. Allusioni alla morte come accadimento materiale, che segna la biografia, sono frequenti nei frammenti epifanici, che Joyce andava scrivendo proprio in quegli anni e che sarebbero stati pubblicati solo postumi. Sono esercizi di stile che rivelano spesso un'attenzione per la registrazione di momenti di vita quotidiana, qualche volta di rimpianto e di morte. In uno di questi, un dialogo banale tra la madre e James, il primo dei suoi dieci figli, Mrs. Joyce allude a George, spaventata da qualche strano sintomo della malattia di cui George morirà, e gli chiede un parere sull'opportunità di chiamare un medico. Quel dialogo verrà in seguito rielaborato insieme ad altro materiale

epifanico, probabilmente intorno al 1904, in *Stephen Hero*, a proposito della morte della sorella Isabel, per riaffiorare ancora in seguito anche in 'Hades', il sesto episodio di *Ulysses*.

Più definita è l'esperienza di quella morte in un'altra 'epifania', del 1902. La serenità degli ultimi mesi allo University College era stata bruscamente interrotta dalla malattia del fratello. George si era ammalato di tifo e non aveva ancora compiuto i quindici anni, quando moriva di peritonite il 9 marzo 1902, così come sarebbe morto James. Su quell'evento tragico, Joyce annotava immagini di silenzio, isolamento, solitudine che suggeriscono la condizione dolorosa dell'esperienza della morte come perdita e assenza.

È un passo narrativo, dal ritmo referenziale e immediato, che visualizza un'esperienza senza appello quale è quella del passaggio dall'essere al nulla: è notte, tutti dormono, il corpo esanime di George è stato composto sul suo letto – il letto di Jim – dove Jim si era disteso la notte precedente. Hanno coperto quel corpo di adolescente con un lenzuolo e gli hanno chiuso gli occhi con delle monete, povero piccolo, avevano riso insieme tante volte, con quale leggerezza portava in giro quel suo corpo. Parole qualsiasi, parole molto semplici sono quelle di Joyce, che dà voce al dolore della perdita e alla propria incapacità di pregare per George, come fanno gli altri, l'incapacità di adeguarsi alla retorica consolatoria e subalterna delle esternazioni e delle convenzioni: «I am very sorry he died. I cannot pray for him as the others do»¹. Joyce ha venti anni e questo è il primo segno del rifiuto di affidarsi alla dimensione consolatoria e subalterna della preghiera, un rifiuto che anticipa il rimorso di coscienza di James nella vita e di Stephen Dedalus in *Ulysses*, per il rifiuto di inginocchiarsi accanto al letto della madre morente. Perché «Everything else is so uncertain»: quel rifiuto della preghiera, della sua possibilità di 'riconciliazione', coincide ora con la improvvisa sensazione della fugacità dell'essere e dell'esistere: tutto è così incerto...

¹ Joyce (2014: 84-85): «They are all asleep. I will go up now... He lies on my bed where I lay last night: they have covered him with a sheet and closed his eyes with pennies... Poor little fellow! We have often laughed together – He bore his body very lightly... I am very sorry he died. I cannot pray for him as others do... Poor little fellow! Everything else is so uncertain!».

3. James Joyce era giunto a Parigi nei primi giorni di dicembre del 1902 con il proposito di studiare Medicina. Aveva voluto allontanarsi da Dublino, e Parigi gli era sembrata abbastanza lontana, più di Londra, dove altri Irlandesi avevano scelto di vivere. Ma il suo soggiorno si interrompe agli inizi dell'aprile del 1903, quando riceve un telegramma lapidario da suo padre, che gli dice di tornare a casa, perché la madre sta morendo. May Joyce sarebbe morta di cancro al fegato il 13 agosto di quello stesso anno, all'età di soli quarantaquattro anni. È un evento devastante per John Stanislaus, padre instabile e velleitario, e per tutta la sua numerosa famiglia. Un dolore atroce per la perdita di una madre amorevole e sensibile, sempre pronta a sostenere in ogni modo e ad ogni costo le ambizioni e i progetti di quel primo figlio. Nessuna traccia immediata sembra segnare però la scrittura, eppure la ferita sarà tanto più profonda, se il ricordo di May, insieme al rammarico per il rifiuto da non credente di inginocchiarsi al capezzale di lei agonizzante, non si affievolirà mai. Non riesce James a inginocchiarsi, così come non aveva potuto pregare per George: dinanzi all'ineluttabilità della morte, non c'è conforto possibile nei rituali consolatori della religione, non c'è compensazione nella visione di una altra vita dello spirito a seguire e a rendere giustizia di quella terrena, fino alla Resurrezione finale. E l'idea della presenza della morte e dei morti tra i vivi si insinua in tutti gli scritti, con diversa intensità e centralità, fino a interrompersi con il «the» finale di *Finnegans Wake*, conclusione di un lungo viaggio e prefigurazione di una visione totale al limite del possibile. La veglia di Finnegan sarà un universo narrativo, reale e onirico, dilatato, nei temi e nelle forme, dove si realizza la suggestione delle ultime battute di *The Dead*. Lì il pensiero di Gabriel tiene insieme il passato e il presente: il ricordo doloroso del passato e di un defunto, che è ancora vivo nel pensiero di sua moglie Gretta, e la presa di coscienza, da parte di Gabriel, dell'inganno della propria vita. Nelle ultime righe del paragrafo finale – come si è già detto – si irradia la visione assoluta di quella comunione e compresenza dei vivi e dei morti che è l'alternativa definitiva all'idea cristiana della fede in un aldilà salvifico e compensatorio. Forse proprio quando più intensa è l'ansia del vivere e di lasciare la propria firma nel flusso della vita e del mondo, più forte e ricorrente in parallelo si insinua il pensiero misterioso della fine, che sfugge a facili possibilità di composizione. Ineluttabile per chi si è trovato a voler scegliere, da uomo e da artista, di non credere, ricorre quel pensiero, fino al tentativo di esorcizzazione e di ritualizzazione laica attraverso l'ironia e la parodia nella riflessione di Leopold Bloom.

Un tema questo triste e oscuro, il più oscuro di tutti, poco in sintonia, sembrerebbe ad un lettore qualsiasi, con il pensiero del giovane intellettuale di Dublino, ironico e dissacrante. Ma non sembra poi essere così lontano alla luce della sua laica curiosità verso l'origine e la fine della vita, come pure del suo precoce rifiuto del salvifico e compensatorio conforto della preghiera e della religione. Lo sguardo va alle infinite metafore dell'arte di ogni tempo che quel mistero mettono in scena, a quel nodo che non si può sciogliere con semplici formule. Un nodo spesso affrontato con strumenti sempre complessi, che si sono diversificati nel trascorrere dei secoli: dalle fedi monoteistiche e dalle proiezioni in paradisi premiali, a visioni laiche, radicate nella realtà e nella memoria.

4. È in un testo sperimentale degli inizi del 1904 che Joyce sembra suggerire, a modo suo quasi una sfida, una possibile ricomposizione della distanza tra la morte come evento doloroso della vicenda umana e l'esaltazione stoica e trasfigurante della morte stessa come 'la più bella forma di vita'. Il 7 gennaio 1904 nasce infatti *A Portrait of the Artist*, il breve saggio-racconto, scritto di getto nel corso di una sola giornata, rimasto inedito e recuperato alla lettura solo nel 1965: è la prima versione di quello che sarà poi pubblicato nel 1914 come *A Portrait of the Artist as a Young Man*. L'intento ambizioso del protagonista anonimo di queste pagine era quello di lanciare il messaggio nuovo di un'arte libera, proiettata verso il futuro: chiaro l'assunto, poco definita ancora la formulazione dei concetti, una formulazione che, se oscilla tra la cronaca realistica e l'estasi epifanica, riflette la sensibilità del mondo intellettuale del grande decadentismo europeo.

Il paragrafo che qui interessa è il quarto. Inizia con l'evocazione della parola «Isolation», quel principio dell'economia artistica che gli veniva da Giordano Bruno e che aveva già voluto condividere nel breve saggio *The Day of the Rabblement*, di qualche anno prima. La scrittura è sempre più densa e marcata, in un incessante dislocarsi di allusioni autobiografiche verso espressioni verbali assolute e universali. Dagli assoluti verbali alla «dark season»: quella oscura stagione autunnale o invernale, in cui 'egli', l'artista, aveva colto «an admonition of the frailty of all things». Quel monito di fragilità l'aveva avvertito fra le nebbie che indugiavano come festoni tra gli alberi, al calar della notte, nel segreto cader delle foglie, nella pioggia fragrante, nella rete dei vapori trafitti

dalla luna, «moontranspierced»: dannunziane immagini di un giovanile malessere, che l'estate dileguerà con il richiamo del mare. È passata la tenebra: «he had grown almost impatient of the day». Così nel giro di due righe si affollano i simboli positivi della verde erba delle colline e della spiaggia lungo la quale egli si incammina «in quest of shellfish». È il momento centrale di una ricongiunzione, lenta e fitta, intricata di segni, organizzati in ordinate serie, prima negative e poi positive: una ricomposizione dell'«eroe senza nome» con la instabile e sfuggente varietà della vita e del mare, che è metafora di vita, di quei «waders» del giorno, quei bagnanti, scambievolmente «childish» o «girlish», nei capelli e nelle vesti, che traspirano la stessa capricciosità del mare e al cui fascino 'egli' voleva resistere. E qui al calare del giorno avviene quella sorta di redenzione, di immedesimazione partecipe, di quella nuova e gioiosa gratificazione di sé come parte reale di quello spazio e di quel tempo di quella frazione esemplare di un ciclo infinito e assoluto. Con l'infittirsi della sera e il dileguarsi di quel grigio chiarore del mare, si era inoltrato nelle acque basse, «singing passionately to the tide». E solo ora, dalla ricerca dell'assoluto, «the holy joys of solitude uplifting him», a poco a poco cominciava a riemergere ed essere finalmente consapevole «of the beauty of mortal condition» (Joyce, 1973: 45) 'La bellezza della condizione mortale', il concetto della condizione umana che tende alla morte, destino ultimo e atto definitivo comune a tutti gli uomini, nella elaborazione letteraria, prende il posto dell'affermazione, solo di due anni prima, della morte come forma più bella di vita. La 'mortalità' è qui valore positivo, immanente e autonomo, forse un'audace utopia, come affermazione e superamento del passato nel presente, che anticipa e prepara il futuro verso la realizzazione di un bene supremo e dell'assoluto. E la dimensione positiva della umana limitatezza e inadeguatezza viene sostenuta da una opportuna citazione da *Le Confessioni* di s. Agostino, cap. XII, in una versione inglese: «He remembered a sentence in Augustine – 't was manifested unto me that those things be good which yet are corrupted; which neither if they were supremely good, nor unless they were good could be corrupted for had they been supremely good they would have been incorruptible but if they were not good there would be nothing in them which could be corrupted»². E qui conclude la citazione dal Dottore della Chiesa

² Joyce (1973: 45; 1974: 538). Per la citazione cfr. s. Agostino (2006: 194): «Ormai mi risultava evidente che le cose soggette a corruzione hanno un certo grado di bontà; esse infatti non si corromperebbero se fossero il sommo bene, ma anche non potrebbero corrompersi se non avessero qualche bontà: insomma se fossero il bene perfetto sarebbero

il giovane ambizioso artista che nella lettera a Nora Barnacle del 29 agosto di quello stesso anno, 1904, avrebbe affermato di aver lasciato sei anni prima la Chiesa Cattolica, «hating it most fervently» (Joyce, 1975: 25). Eppure da questa citazione agostiniana ha origine una visione alternativa: «A philosophy of reconciliation... possible» (Joyce 1973: 45), una filosofia di riconciliazione tra essere e nulla, tra il tutto della vita mortale e il nulla della fine che acquisisce il senso della materializzazione del bene.

5. La nascita e la vita, la morte e i morti, sono i primi e più frequenti opposti, che coincidono, una insistente memoria di quella categoria fondamentale dell'essere, quella *coincidentia oppositorum* di cui argomentava Giordano Bruno. Sono l'alfa e l'omega, parole, temi, presenze evocate, esorcizzate nel vissuto familiare e sociale, come nelle variegata combinazioni delle metafore dell'arte. Tutto questo vissuto è il tema naturale e insistito di 'Hades', 1917 forse, tappa importante del lungo percorso, una lunga sosta di ironica riflessione, di un lungo, intenso viaggio, che – come si è accennato – ha un'origine lontana, agli inizi del secolo scorso, negli anni della adolescenza. In 'Hades' Leopold Bloom prende parte al funerale di Patrick Dignam. L'episodio corre in parallelo, più o meno lineare e ad un tempo forzato, al libro XI dell'Odissea, quello della discesa di Ulisse nel regno degli Inferi e dell'incontro con lo spettro della madre che invano tenta di abbracciare. E ad 'Hades' corrisponde anche il Libro VI dell'*Eneide*, dove Enea scende nell'*underworld*, guidato dalla Sibilla Cumana, per incontrare il padre Anchise e prendere coscienza della propria missione riguardo la gloriosa storia futura di Roma. E nel proporre 'Hades', e i relativi monologhi di Bloom, pervasi da una dissacrante e esorcizzante ironia, come tappa di un lungo e complesso percorso, il pensiero va ad un altro più recente gioco parodico. È quell'invenzione dello sciopero della morte nelle *Intermittenze della morte*, dove Josè Saramago proponeva al lettore non certo un'ambiziosa «riflessione filosofica o ontologica sulla morte» (Saramago, 2022: quarta di copertina), cosa che neanche Joyce intende fare in 'Hades', ma piuttosto costruisce una situazione assurda, in funzione di una soluzione ironica e sarcastica del grande dilemma che tormenta l'umanità.

Dalla innata consapevolezza dell'umana condizione ha anche origine la coincidenza non casuale delle due situazioni, dell'inizio e incorruttibili, se non fossero in parte buone, non ci sarebbe l'elemento della corruzione».

della fine, del ripetersi del ciclo nelle opere a stampa di James Joyce, quel loro dispiegarsi tra due *wakes*, due veglie funebri: quella del primo racconto di *Dubliners* nel 1904 e quella dell'ultima veglia di *Finnegan* uscita nel 1939.

In *Ulysses* l'esorcizzazione del tema della morte avviene per gradi: 'Hades', il sesto episodio, attraverso il racconto del funerale di Pat Dignam, è l'occasione per una discesa fantastica in una versione pagana dell'Inferno; l'episodio successivo di 'Circe', il quindicesimo, il più esteso del romanzo, è la messa in scena di una inquietante e surreale rappresentazione fantasmagorica dell'aldilà psichico di Bloom, in un continuo intreccio espressionistico di piani diversi – reale e surreale, memoria e anticipazione – che si sovrappongono e confondono nel tempo. In 'Circe', il tema della morte e dei morti è ancora molto insistito: la madre, Rudy, Wagner, Pat Dignam... tutto avviene e si pone in un Limbo tra questa terra e un al di là che sembra essere qui presente, vissuto simultaneamente da tutti, personaggi e lettori... E viene alla mente la risposta di Mefistofele a Faustus che gli chiede come mai è lì con lui, fuori dall'Inferno, dove da dannato dovrebbe invece abitare. Risponde Mefistofele che lì in quello spazio di fronte a Faustus, privato come è della visione di Dio e dalle gioie eterne del Paradiso, lì è l'Inferno: «Why this is hell, not am I out of it» (*Doctor Faustus*, Act. I, sc. II, 301-305). L'aldilà non è in un ipotetico altrove, è lì, come qui ora, tra i vivi che partecipano al funerale di Pat Dignam, tra le immagini intricate e simultanee del bordello di Bella Cohen.

6. La ricerca di un senso laico del nulla finale era al centro dell'analisi ontologica di *L'essere e il nulla* di J.P. Sartre, nel 1943 (Sartre, 2023). Il proposito di Sartre era diverso da quello di Jose Saramago, come da quello di Joyce, perché il pensiero filosofico è riflessione di secondo grado, indaga il perché del fenomeno e del fatto, va ben al di là della descrizione dell'evento, nelle sue infinite forme e declinazioni, tanto meno della sua ricezione, individuale e sociale, del suo impatto sensibile e quotidiano su ognuno. Per queste ragioni è possibile invece che un più immediato e immanente conforto all'esperienza della perdita e al senso della fine possa ritrovarsi in un mito: il mito omerico di Ulysses/Bloom, il risveglio di Finn, oppure il mito biblico, rivisitato come scrittura sacra e assunto come testo confessionale. Quella esperienza negativa, misteriosa e oscura, della fine, come nulla, è esperienza parallela a

quella altrettanto oscura e misteriosa, seppure di segno opposto e positivo, della nascita e della vita, ed è insieme a questa al centro del non detto e dell'indicibile del nostro confronto con il vivere quotidiano. E allora, è possibile realizzare quella 'filosofia di riconciliazione' dei vivi con la loro condizione mortale, una riconciliazione tra due opposti che coincidono, il tutto e il nulla, l'inizio e la fine, 'nothing' e 'everything'?

'Hades' si svolge intorno alle 11 del mattino del 16 giugno del 1904 a Dublino, nella zona di Sandymount. Leopold Bloom, insieme a diversi altri dublinesi, partecipa al funerale dell'alcolizzato Paddy Dignam, morto, a quanto si dice, per un colpo apoplettico.

Il funerale è l'occasione perché i vivi visitino i morti e viceversa, perché i morti visitino i vivi, ancora una volta in quella logica di coincidenza di opposti che Joyce condivideva con Niccolò Cusano e Giordano Bruno. Attraverso il filtro del pensiero intermittente di Bloom, intermittente perché frammezzato da intervalli di chiacchiere e conversazione con i compagni di viaggio, si mettono in scena passi di comunicazione tra i due ambiti, i vivi e i morti. Qui la principale chiave di lettura è l'ironia, in tutte le sfumature di senso. E se la comunicazione è diretta tra i vivi, l'interazione tra vivi e morti avviene attraverso quella condizione fluida dell'inconscio, che è memoria e deposito della storia dell'umanità, da cui solo può scaturire la comunicazione nello spazio e nel tempo, tra tutti gli individui, i vivi e i morti.

Da qui il dubbio della sepoltura da vivo, insieme all'ipotesi di un telefono nella bara che permetta al sepolto vivo di comunicare con il mondo dei vivi. Da qui ancora la possibilità di comunicazione tra i due mondi, quello fenomenico e quello noumenico, quello materiale, esposto e visibile e l'oscuro, sfuggente spazio della mente e dell'inconscio. Lo schema Linati, suggerito dallo stesso Joyce come una chiave di lettura del romanzo, riguardo la struttura narrativa di 'Hades', rimanda a *Heaven and Hell* del mistico svedese Emanuel Swedenborg, già presente nelle letture giovanili, in un rapporto di inversione, così come una inversione di prospettiva segna qui anche il rapporto con l'*Odissea*: l'Ulisse omerico discende nell'Ade per incontrare l'indovino Tiresia e da lui conoscere il futuro del proprio viaggio di ritorno a Itaca. In 'Hades' di Joyce, lo schema suggerisce una reale inversione: attraverso memorie, apparizioni, ricordi Bloom rivisita piuttosto 'il passato' e il lettore prende parte a un passaggio, senza soluzione di continuità, dal presente al passato e viceversa, da un estremo all'altro, finché, alla luce della scena di amore e morte, l'amore vissuto tra le tombe, di *Romeo and Juliet*, gli estremi si incontrano, in una rinnovata rivisitazione del principio bru-

niano della *coincidentia oppositorum*. Immagini e ricordi delle vite passate, dei morti, si affollavano già sulla scena dei racconti di *Dubliners*, di due in particolare, speculari, opposti e coincidenti in un esplicito gioco di corrispondenze. La morte e la mortalità, questo è il tema di *The Sisters*, il primo racconto. Protagonista è un sacerdote defunto, assistito in vita e in morte dalle due sorelle Nannie ed Eliza, figurine deboli e convenzionali, prossime anch'esse alla fine. Nell'ultimo racconto, *The Dead*, il tema, proposto fin dal titolo, si intravede anche nel profilo delle figure evanescenti delle zie di Gabriel, nel senso diffuso della ripetitività e della decadenza di casa Morkan e soprattutto nella presenza invasiva di un protagonista assente a cui il titolo *The Dead*, (singolare, il morto; oppure plurale, i morti) ambiguamente allude. Michael Fury è morto tanto tempo prima, ma è un morto che ha vissuto davvero, perché ha amato intensamente la vita e con forza entra ora nella vita dei vivi e del loro presente. La presenza di lui, evocata con rimpianto da Gretta, è all'origine della bellissima visione finale del racconto, che è di interazione e compresenza dei vivi e dei morti, in una comunione che suggerisce la prospettiva di una comunità senza confini, una comunità che è quella delle presenze di una memoria laica, immersa nel presente, che con il presente interferisce e interagisce e avvolge il futuro, per porsi al di qua e al di là di qualsiasi fede religiosa, come pure di qualsiasi compensazione ultraterrena in una vita eterna e in una Resurrezione finale.

Nello schema Linati l'Arte dell'episodio è appunto la Religione, e non sorprende allora che siano quindi molti i cenni e le riflessioni che riguardano le diverse religioni, le diverse cerimonie, i diversi rituali funebri... E se a qualche dubbio sull'esistenza di un paradiso e di un aldilà fa un cenno anche Simon Dedalus, il padre di Stephen, ben più esplicito sembra rivelarsi Leopold Bloom a questo proposito. Nel meditare e interrogarsi sulla sequenza finale di una vita, il pensiero di Bloom sembra rimanere ancorato a un realismo immediato, registrato con esplicita ironia e che esclude qualsiasi riflessione di ordine spirituale. Il destino dell'anima dopo la morte è infatti oggetto delle osservazioni dissacranti di Bloom. Scettico e agnostico, Bloom ascolta, perplesso, e annuisce alle parole del sacerdote celebrante che Mr Kernan ripete con entusiasmo e solennità: «*Io sono la Resurrezione e la vita*». Mr Kernan aveva chiosato la citazione dal Vangelo di Giovanni, dichiarando asseverativamente «Questa è roba che ti tocca nel profondo del cuore». Ed è la parola 'cuore' che, per associazione di idee, come nel romanzo spesso avviene nel passaggio dalla realtà esteriore a quella interiore, fa da tramite, suggerisce l'inizio del monologo interiore che segue, e dà

voce all'ironica e serena incredulità di Bloom, riguardo alla possibilità di un'altra vita dopo la morte e della Resurrezione finale. Al commento alle parole del Vangelo su Dio che è Resurrezione e vita, da parte di Mr Kernan che dice «Tocca il cuore», Bloom fa un cenno di assenso, ma il suo pensiero silenzioso invece riflette sul cuore di chi è sepolto in una bara, lì da qualche parte, altro che «sede degli affetti. Cuore spezzato. Alla fin fine è una pompa, e sta lì che pompa migliaia di galloni di sangue al giorno. Un bel giorno poi si ottura e ti ritrovi qua. E di polmoni, cuori, fegati ce n'è grande abbondanza in giro nel cimitero, altro che "La resurrezione e la vita". Se sei morto sei morto. Questa storia dell'ultimo giorno, poi». E il monologo di Bloom si chiude sull'immagine grottesca di una folla che si affanna confusamente a ricomporre il proprio corpo nell'ultimo giorno del Giudizio Universale e della Resurrezione: tutti impegnati in giro a cercarsi «il fegato, o i polmoni e quello che gli serve. A ritrovare ogni dannatissima parte di te quel mattino. Un grammo e mezzo, un pennyweight di polvere in un teschio. Un pennyweight dieci grammi» (Joyce, 2021: 203). E se, nel Vangelo di Giovanni, Lazzaro avesse frainteso una parola dell'invocazione di Cristo, di alzarsi e camminare? già allora la sua resurrezione non sarebbe stata possibile...³

Joyce è alla ricerca di un'alternativa alla religione che ha abbandonato. Certamente il suo è un percorso complesso lungo il quale si avvale di letture che, come si è accennato, lo impegnano fin dagli anni della formazione: Emanuel Swedenborg, Giordano Bruno, *La Divina Commedia*, Gian Battista Vico, William Blake, la cultura esoterica e occultista in voga nella Dublino della *fin de siècle*. Il proposito sembra quello di dare vita a un sistema complesso e inclusivo, che possa tenere insieme cultura pagana e cristiana, la tradizione mistica e quella eretica, quella epica e quella moderna-contemporanea. Pervasiva e sottese alla superficie del testo sono le frequenti allusioni a un gusto per l'inversione. La stessa idea strutturante, della *coincidentia oppositorum*, che gli viene dalla cultura dell'Umanesimo e del Rinascimento italiano, suggerisce presenze di segno opposto, all'apparenza improbabili:

³ Joyce (2021: 202): «Your heart perhaps but what price that fellow in the six feet by two with his toes to the daisies? No touching that. Seat of the affections. Broken heart. A pump after all, pumping thousands of gallons of blood every day. One fine day it gets bunged up and there you are. Lots of them lying around here: lungs, hearts, livers, Old rusty pumps: damn the thing else. The resurrection and the life. Once you are dead you are dead. That last day idea. Knocking them all up out of their graves. Come forth, Lazarus! And he came fifth and lost the job. Get up! Last day! Then every fellow mousing around for his liver and his lights and the rest of his traps. Find damn all of himself that morning. Pennyweight of powder in a skull. Twelve grammes one pennyweight: Troy measure».

inferno e paradiso, discesa agli inferi e ascesa, nascita e morte, amore e morte, come immagini speculari di una sola partita, tutto e nulla, inizio e fine che si gioca qui, in una realtà surreale e inclusiva di materia e forma. Inizio e fine... come *riverrun* dell'inizio coincide con «the», ultimo suono di *Finnegans Wake* per riprodursi, quella voce forse sì, nel tempo eterno della memoria e della scrittura degli umani, finché uno potrà dire: «memorial I would have – a constant presence with those that love me» (Joyce, 1992: 815; 2000: 53).

E a questo riguardo più semplici ed esplicite suonano poche parole iscritte a breve distanza nel pensiero di Bloom: «Men like that. Love among the tombstones. Romeo. Spice of pleasure. In the midst of death we are in life. Both ends meet» (Joyce, 2021: 206). Di seguito il pensiero di Bloom indugerà, dissacrante, sulle fasi e sul processo infinito della dissoluzione e della trasformazione progressiva dei corpi nella terra della sepoltura. Il suolo grasso per via del concime naturale dei cadaveri, ossia, carne, unghie, ossa..., passaggi di stato da solido a liquido, fino ad asciugarsi, per diventare «falene della morte», «le cellule... continuano a vivere... Si tramutano. Praticamente vivono per sempre» (Joyce, 2021: 208-209).

Tutto è in tutto e niente coincide con tutto, il tempo ha il sopravvento sullo spazio e costituisce il limite e lo sconfinamento di noi esseri umani viventi, che soffriamo la morte nella realtà quotidiana e precaria delle nostre biografie e, seppure raziocinanti e scettici, spesso scegliamo di contrastare il senso della fine e ci affidiamo ad una religione. Per noi mortali la morte non è la forma più bella della vita, come diceva il giovane James Joyce agli inizi dello scorso secolo. Ma una modalità del pensiero moderno riguardo un enigma che ci coinvolge tutti è forse proprio suggerita in quella ipotesi di 'una filosofia di riconciliazione... possibile', «A philosophy of reconciliation... possible...», una possibilità che segue la citazione dalle *Confessioni* sulla perfettibilità di tutto ciò che è umano e che è perfettibile proprio perché è umano e mortale. L'affermazione della 'bellezza della condizione umana', «the beauty of mortal condition», ha origine dall'idea di progresso e miglioramento insita nell'essere umano, un'idea nella quale tutti ancora vorremmo poter credere. Mentre la compresenza di passato, presente e futuro nella memoria laica, propone la visione di una sola comunità che include tutte le forme dell'essere, al di là del tempo e dello spazio: «world without end».

Riferimenti bibliografici

- AGOSTINO (santo). 2006. *Le Confessioni* (CH. MOHRMANN, cur.; C. VITALI, trad.). BUR, Classici greci e latini. Milano: Rizzoli.
- JOYCE, J. (1973). *James Joyce. Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man, a Casebook* (M. BEJA, cur.). London: MacMillan.
- JOYCE, J. (1974). *Racconti e romanzi* (G. MELCHIORI, cur.). I Meridiani. Milano: Mondadori.
- JOYCE, J. (1975). *Selected Letters of James Joyce* (R. ELLMANN, cur.). London: Faber & Faber.
- JOYCE, J. (1982). *Finnegans Wake H.C.E.* (L. SCHENONI & G. MELCHIORI, curr.; testo inglese a fronte). Biblioteca Mondadori, 41. Milano: Mondadori.
- JOYCE, J. (1992). *Poesie e Prose* (F. RUGGIERI, cur.). I Meridiani. Milano: Mondadori.
- JOYCE, J. (2000). *Occasional, critical, and political writing* (K. BARRY, cur.). Oxford world's classics. Oxford: Oxford University Press.
- JOYCE, J. (2010). *I morti* (F. RUGGIERI, cur.; A. BRILLI, trad.). Oscar scrittori moderni. Milano: Mondadori.
- JOYCE, J. (2014). *Epiphanies. Epifanie* (C. AVOLIO, cur.). Firenze: Editrice Clinamen.
- JOYCE, J. (2019). *Finnegans Wake. Libro terzo, capitoli 3 e 4. Libro quarto* (E. TERRINONI & F. PEDONE, curr.; testo inglese a fronte). Oscar Mondadori. Milano: Mondadori.
- JOYCE, J. (2021). *Ulisse* (E. TERRINONI, cur.; testo inglese a fronte). Firenze: Giunti / Milano: Bompiani.
- MARLOWE, CH. (1980). *Il dottor Faust* (N. D'AGOSTINO, cur.; testo inglese a fronte). Quaderni della Fenice, 72. Milano: Guanda.
- SARAMAGO, J. (2022). *Le intermittenze della morte* (R. DESTI, trad.). Edizione speciale Universale Economica Feltrinelli. Milano: Feltrinelli editore.
- SARTRE, J.-P. (2023). *L'essere e il nulla* (G. DEL BO, trad.). La Cultura, 1664. Milano: Il Saggiatore.
- SHAKESPEARE, W. (1976). *Le tragedie. Teatro completo di William Shakespeare, 4* (G. MELCHIORI, cur.). I Meridiani. Milano: Mondadori.