



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

# FLORE

## Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

### **Esuli. Dramma, psicodramma, metadramma**

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

*Original Citation:*

Esuli. Dramma, psicodramma, metadramma / C. CORTI. - STAMPA. - (2007).

*Availability:*

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/306142> of the repository was last updated on

*Publisher:*

PACINI EDITORE

*Terms of use:*

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

*Publisher copyright claim:*

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

**ESULI.**  
**DRAMMA, PSICODRAMMA,**  
**METADRAMMA**  
**CLAUDIA CORTI**

PICCOLA BIBLIOTECA JOYCIANA

---

1



© Copyright 2005 by Pacini Editore SpA

ISBN 88-xxxx-xxx-x

*Realizzazione editoriale*



**PACINI**editore

Via A. Gherardesca  
56121 Ospedaletto (Pisa)

*Responsabile tecnico*

Mauro Pucciani

*Responsabile editoriale*

Elena Tangheroni Amatori

*Responsabile redazionale*

XXXXXXXXXXXX

*Progetto grafico*

XXXXXXXXXXXX

*Fotolito e Stampa*

**IGP** Industrie Grafiche Pacini

*Referenze fotografiche*

XXXXXXXXXXXX



Finito di stampare nel mese di XXXXXXX 2006  
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.p.A.  
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa  
Tel. 050 313011 • Fax 050 3130300 • [www.pacineditore.it](http://www.pacineditore.it)

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto.

Questa collana è stata concepita da Agostino Lombardo nell'ambito della sua partecipazione attiva ed entusiasta alla "Trieste Joyce School". La sua prematura scomparsa ha arenato il progetto ed è con piacere che, a quasi due anni di distanza, lo riprendiamo nel ricordo del suo insegnamento.

Renzo S. Crivelli e Claudia Corti



## INDICE

I - COM'È CHE UN NARRATORE NATO VOLLE FARE IL DRAMMATURGO, OVVERO: LA GENESI DI <i>ESULI</i>	pag	7
II - VITA SPERICOLATA DI UN DRAMMA ANOMALO	»	19
<i>Il faticoso iter editoriale e teatrale</i>	»	19
<i>Fotrtuna e sfortuna critica</i>	»	21
III - "IO HO FATTO DI LUI UN UOMO", OVVERO: IL RETROSCENA AUTOBIOGRAFICO	»	29
IV - PARALLELE E TRIANGOLI INSCRITTI IN UN QUADRILATERO: LA STRUTTURA GEOMETRICA DEL DRAMMA	»	43
V - LO PSICODRAMMA	»	59
<i>Il dubbio</i>	»	61
<i>Il sadomasochismo</i>	»	70
<i>L'omosessualità</i>	»	74
VI - IL METADRAMMA	»	81
<i>Il fuoriscena</i>	»	82
<i>Le didascalie</i>	»	87
<i>Le Note</i>	»	90
Bibliografia	»	111



I

COM'È CHE UN NARRATORE NATO VOLLE FARE  
IL DRAMMATURGO, OVVERO: LA GENESI DI *ESULI*

*Esuli (Exiles)* è l'unico testo teatrale di Joyce. Il suo concepimento risale al 1913, e la stesura è inquadrabile in un arco di tempo compreso tra il 1913 e il 1915. Sono anni fondamentali, in cui Joyce approda finalmente, dopo vari ed estesi travagli editoriali, alla stampa della raccolta di racconti *Gente di Dublino*, nonché all'inizio della pubblicazione seriale del romanzo *Dedalus* sulla rivista *The Egoist*. E intanto, sta cominciando a scrivere *l'Ulisse*. In effetti, il dramma joyciano appare strettamente collegato a tutte e tre queste opere (nonché alle coeve *Poesie da un soldo*, ovvero *Pomes Penyeach*) collaborando così, pur nei limiti del suo ristretto orizzonte di appartenenza, alla costituzione di un immenso, ricchissimo sistema di pensieri, immagini e parole, che trova pochi riscontri ad esso paragonabili, nella produzione dell'immenso e ricchissimo Novecento letterario.

Dicevo che *Esuli* è l'unico dramma joyciano. Sarebbe più corretto dire che è l'unico dramma che ci sia pervenuto, poiché nell'estate del 1900 il "giovane artista" (giovane davvero, appena diciottenne!) ne aveva composto uno in quattro atti (andato perduto) intitolato *A Brilliant Career (Una brillante carriera)*, "dedicato alla sua anima". Che il giovane artista non lo considerasse solo un esercizio spirituale autodiretto, ma prodotto degno di essere conosciuto, lo dimostra l'invio del manoscritto a William Archer, eminente critico e traduttore di Ibsen. Non è rimasta alcuna copia di questo testo, ma è pos-

sibile ricostruirne il contenuto attraverso le memorie di Stanislaus, il fratello/custode dell'autore, che riportano anche i commenti contenuti nella lettera di risposta di Archer, datata 15 settembre (*Guardiano di mio fratello*, pp. 146-149). La storia, decisamente melodrammatica, è ben lontana dall'asciutto rigore del dramma futuro; e tuttavia la tecnica costruttiva dell'*anticlimax* anticipa qualcosa del metodo compositivo di *Esuli*, rivelando al contempo la maturità dell'autore. Il *play* giovanile rispecchia bene l'interesse per Ibsen che Joyce andava maturando in quegli anni di apprendistato letterario. La trama, tipica del teatro realistico e borghese, era canonicamente incentrata sul conflitto tra la sfera intima del sentimento e quella pubblica dell'apparenza sociale: il protagonista è un medico che tradisce il proprio amore, sposando una donna che gli garantisce il successo, ma poi, trovandosi a risolvere eroicamente il problema di una terribile epidemia con l'aiuto di una altrettanto eroica sconosciuta, che si rivelerà poi essere l'amata precedentemente ripudiata, acquisisce consapevolezza dell'inconsistenza di una "brillante carriera" rispetto al valore delle emozioni, e vorrebbe recuperare l'amore perduto, scontrandosi tuttavia con un rifiuto inappellabile e l'abbandono definitivo. Nella percezione di Stanislaus, il dramma finiva "in un disastro psicologico, ma non in tragedia". Il giudizio di Archer fu sincero, ma non severo. Apprezzava abbastanza l'ultimo Atto, "una specie di tragedia amorosa", "un dialogo a due forte e convincente", ma lo trovava slegato dal precedente contesto, "un'enorme storia di politica e pestilenze" (che evidentemente non gli era piaciuta). La valutazione globale è la seguente: "Mi sembra che lei sia dotato di un certo talento – e forse anche più che talento – e tuttavia non potrei dire che questo sia un lavoro riuscito" (p. 149).

Tale giudizio dovette fare forte presa sulla mente del drammaturgo in erba, se, nel cimento drammaturgico più importante, a distanza di una quindicina d'anni, Joyce lo mette *verbatim* in bocca a Robert nei confronti di Richard: "Ho sempre sentito e saputo che eri un uomo di grande talento, anzi più

che di talento” (p. 390). Ma... Di questo dopo! La traccia più vistosa, comunque, sembra a me quella che il giovane Joyce aveva in mente un personaggio femminile emotivamente vincente e drammaticamente avvincente, il quale avrebbe lasciato un'eredità non piccola alla caratterizzazione della protagonista di *Esuli*.

L'unico reperto testuale disponibile di *A Brilliant Career* è il titolo, con l'auto-dedica, trascritti da William Archer nella lettera: “Una Brillante Carriera” / Dramma in 4 atti / – Alla / Mia anima Io / dedico la prima / vera opera della mia vita” (*Lettere*, p. 28). Mi sembra molto interessante l'auto-dedica, intimistica e auto-referenziale: l'autentico destinatario del dramma non sarebbe il pubblico virtuale, ma la compagine interiore, psichica dell'autore; il che suggerirebbe già qualcosa di notevole rilievo semantico rispetto a quella che sarà la dimensione psicologica e psicodrammatica del successivo e più elaborato testo teatrale. L'ambiguo medico (e non dimentichiamo che Joyce intendeva laurearsi in medicina!) oscillante tra seduzioni sociali e istanze sentimentali è forse l'ingenuo frammento di un autoritratto incompiuto, non ancora del tutto risolto nei dettagli all'occhio mentale dell'artista, che forse proprio per questa indeterminazione decide di indirizzarlo primariamente a se stesso, alla sua autocoscienza ed autovalutazione. Ovvero, forse, il giovane medico Paul (un Paolo di Tarso sulla via per Damasco, in viaggio verso la rivelazione?) configura l'embrione di quella figura *automistica* in cui Joyce proietterà, in *Esuli*, sia il proprio sé sia il sé del suo *alter ego* fittizio Richard: entrambi talmente egotisti ed egocentrici da immettere il proprio vissuto esistenziale in una illimitata (seppure autoironica) dimensione trascendente, che sfiora continuamente verso una sorta di religione paradossalmente tanto autocelebrativa quanto autodistruttiva.

Nel medesimo anno 1900, Joyce aveva iniziato anche a scrivere un dramma in versi, *Dream Stuff* (*La sostanza dei sogni*), del quale è rimasto solo il minuscolo frammento relativo all'*incipit* di una canzone: “Nel crepuscolo soave, / ascolta il canto del tuo amante, / ascolta la chitarra. // Bella, bella signo-

ra, / raccogli in fretta il tuo mantello, / perché il tuo amante possa gustare / la dolcezza dei tuoi capelli” (Ellmann 1982, 104). Si fa presto a obiettare che si tratta di versi uggiosi e triti, quasi improbabili in un autore del calibro di Joyce, per quanto “artista da giovane”. Eppure, anch’essi, nella loro indiscutibile mediocrità, ci consegnano qualcosa che l’autore deposita nel proprio fondo mentale, cui attingerò durante la composizione di *Esuli*. Intanto il titolo, dedotto da un noto discorso del Prospero shakespeariano, si connette con una esplicita citazione della *Tempesta* per bocca di Richard nel Terzo Atto di *Esuli*, citazione investita – come vedremo nel corso di questa indagine – di una precisa funzione testuale. E poi il tema del richiamo d’amore tramite la musica, che sarà addirittura strutturale nel *play* più importante di Joyce. E infine l’attrazione erotica dei capelli di lei: che oltre ad essere un *leit-motiv* nello straordinario concerto del sistema immaginifico e simbolico che accompagna l’intera produzione joyciana, è anche un paradigma peculiare del dramma di cui parleremo.

Temi quali amore e tradimento, attrazione e repulsa, abbandono e rifiuto, fanno parte, è ben ovvio, di quella drammaturgia borghese e realistica che tanto piaceva sia al giovane sia al maturo Joyce, e che lui non si stancava di vedere a teatro, prima a Dublino, negli anni di formazione, poi a Trieste, negli anni della maturazione, e più genericamente in Italia o in Inghilterra o in Irlanda o in Svizzera o in Francia, ovunque insomma si trovasse nel corso della sua pellegrina e travagliata esistenza.

La sua prima passione teatrale fu notoriamente per Ibsen (cui, almeno a livello tematico, appare indubbio che *Esuli* debba abbastanza). Anzi, si può correttamente affermare che la scoperta appassionata da parte del giovane (anche giovanissimo) Joyce dell’arte drammatica, vada ricondotta al modello messo a disposizione dal drammaturgo norvegese. Ancora allo University College di Dublino, aveva deciso di studiare il norvegese, per poter leggere il maestro nell’originale. Nel gennaio del 1900 legge alla “Literary and Historical Society”

della sua Università il saggio "Drama and Life", ossia "Dramma e vita" (*Poesie e prose*, pp. 776-785), in cui dichiara un grande entusiasmo per Ibsen, quale paradigma della nuova cultura continentale. E appare significativo che il suo primo lavoro a vedere le stampe sia stato una recensione di *Quando noi morti ci svegliamo*, pubblicata con l'intestazione "Ibsen's New Drama" ("Il nuovo dramma di Ibsen") sulla *Fortnightly Review* il 1° aprile del 1900. Il giovane entusiasta tributa al settantaduenne drammaturgo molti meriti: di aver provocato in Europa e in America un ineguagliato dibattito culturale; di aver sfidato la miopia dei critici e la mediocrità del pubblico; di aver disprezzato, con encomiabile dignità morale, le varie insolenti accuse mosse contro le sue opere. L'anno seguente, Joyce scrive addirittura una lettera al maestro norvegese (tramite il suo traduttore inglese, William Archer), per fargli gli auguri di compleanno, professandosi, "né per presunzione né per sentimentalismo", "uno della giovane generazione alla quale lei ha parlato" (Gorman 1949, 70).

I paralleli tematici che sono stati individuati dalla critica tra la drammaturgia ibseniana ed *Esuli* sono numerosi, e molto trasparenti: dall'estraniamento dalla famiglia al rifiuto di un nazionalismo ristretto; dal problema della paternità al dilemma tra libertà individuale e responsabilità morale nel rapporto coniugale, fino alla questione di base sullo statuto dell'essere artista nella società contemporanea (cfr. *James Joyce and His Contemporaries*). E poi, e forse soprattutto, l'*ambiance* psicologica ed emotiva che pervade il testo: nella rete dei rapporti interpersonali, il dramma di Joyce condivide quel senso distintamente ibseniano di illusioni e frustrazioni, inganni e autoinganni, menzogne e imputazioni reciproche. In una conversazione con Arthur Power, a Parigi nei primi anni Venti, il ben maturato artista continuava a vedere in Ibsen un arcimodello sia letterario sia esistenziale:

Ibsen ha esercitato il più grande influsso sulla generazione attuale: si può in realtà dire che l'ha in gran misura formata lui. Le

sue idee sono diventate parte della nostra vita, anche se non ce ne rendiamo conto. (Power 1980, 49)

E il grande tema ibseniano che Joyce (forse proprio pensando al suo stesso *play*) individua come il massimamente formativo viene individuato nel rapporto uomo/donna, e nell'innalzamento della figura femminile:

Lo scopo di *Casa di bambola* era l'emancipazione delle donne, che ha causato la più grande rivoluzione del nostro tempo nel rapporto più importante che esista, quello tra uomini e donne: la rivolta delle donne contro l'idea di essere semplici strumenti degli uomini. (*Ibid.*)

In misura minore rispetto a Ibsen, anche G.B. Shaw può essere annoverato tra i modelli del dramma joyciano, in particolare riguardo a *Candida*, che Joyce apprezzava. In effetti le storie drammatizzate sono abbastanza simili, analogo appare il triangolo amoroso in ambito domestico, comparabile, nelle rispettive protagoniste, la caratterizzazione della cosiddetta "nuova donna" (*new woman*), ovvero quella figura femminile (la Bertha joyciana) che nasce in letteratura e a teatro alla svolta del secolo, la donna che vuole e sa operare delle coraggiose scelte esistenziali. Ma oltre a Ibsen e Shaw c'è sicuramente, dietro *Esuli*, tutta l'esperienza del dramma naturalista, da Cecov a Strindberg a Hauptman (quest'ultimo citato da Joyce nella lettera a Ibsen). In particolare, il dramma di Joyce ricorda la drammaturgia di Strindberg nell'articolazione del dialogo, o meglio del *duologo*, per quelle improvvise ellissi e permutazioni semantiche che lanciano i personaggi nel tempo e nello spazio delle proprie e delle altrui coscienze, lacerando o sbiadendo i confini delle loro identità, così che il dialogo duologico diviene in effetti un incrocio di monologhi non interattivi. Quanto a Cecov, è Joyce stesso a descrivere la sua arte drammatica come modello di un teatro moderno, che si oppone al modello classico per cui un'opera teatrale doveva avere un inizio, una parte centrale e una fine precisi:

In un'opera teatrale di Cecov, invece, non c'è né inizio, né centro, né fine, né l'autore accentua l'azione per raggiungere un'acme; il suo teatro è azione continua, dove la vita trascorre sulla scena e ne viene via di nuovo, e niente si risolve, perché in tutti i suoi personaggi sentiamo che essi hanno vissuto prima di venire sulla scena e continueranno a vivere altrettanto drammaticamente dopo averla lasciata. (Power 1980, 66-67)

Questa confidenza rilasciata all'amico Power intorno all'inizio degli anni Venti è senza dubbio una parafrasi di quelle che erano state le intenzioni del Joyce drammaturgo. Ed è soprattutto quando parla delle ambiguità e della incomunicabilità tipiche dei personaggi di Cecov, che si comprende chiaramente come Joyce li stesse mentalmente assimilando ai personaggi del proprio dramma:

I personaggi di Cecov non riescono mai a stabilire un contatto. Ognuno vive all'interno del proprio mondo, e perfino in amore sono incapaci di diventare l'uno parte della vita dell'altro, e la loro solitudine li spaventa. Tu senti che gli altri lavori sono una costruzione tutta scena e invenzione: persone anormali che fanno cose anormali; ma con Cecov invece tutto è attutito e sommerso come nella vita, con le innumerevoli correnti e controcorrenti che scorrono in un senso e nell'altro, confondendo i profili netti, quei profili netti tanto amati dagli altri drammaturghi. (*Ibid.*, p. 67)

Inoltre, dietro *Esuli* c'è sicuramente la drammaturgia simbolista e decadentista di D'Annunzio, e la scuola verista italiana di Giuseppe Giacosa e Marco Praga. Joyce aveva visto a Trieste, tra il 1907 e il 1911, al teatro Verdi, *Tristi amori* (del primo) e *La crisi* (del secondo), drammi incentrati sui temi dell'infedeltà coniugale e dell'atteggiamento tollerante dei protagonisti verso l'adulterio delle consorti. Nel dicembre 1913, proprio quando comincia ad elaborare il suo dramma, Joyce assiste al Politeama Rossetti ad una serie di spettacoli proposti dalla compagnia di Emma Grammatica, tutti incentrati su relazioni coniugali ed extraconiugali: *La porta chiusa* e *La moglie ideale* di Praga, *La seconda moglie* di Pinero, *Candida* di Shaw,

*Il marito amante della moglie* di Giocosa. Probabilmente stimolato da quegli spettacoli, legge un libro di Charles Albert, *L'Amour libre*, uscito nel 1910, che risulta dal catalogo della sua biblioteca triestina (Gillespie-Stoker 1986).

A proposito del teatro verista, è molto significativo che l'autore nomini direttamente sia Praga sia Giacosa nelle Note approntate per la stesura del proprio dramma, riferibili per l'appunto al 1913.

Queste interessantissime Note, e cioè una serie di annotazioni prese da Joyce durante la composizione del dramma, e ritrovate dopo la morte dell'autore, alla fine degli anni Quaranta del secolo scorso, costituiscono – come vedremo – uno strumento prezioso, indispensabile, addirittura irrinunciabile, per poter capire il significato intero e profondo di questo testo drammatico, che, a prima vista, parrebbe non offrire molto di più rispetto ai testi, poco sopra indicati, cui indubbiamente deve, ma che esso supera, per certi aspetti (dove la categoria del superamento non è necessariamente assiologica, ma descrittiva), e per altri aspetti decostruisce (nell'impianto ideativo e tematico) e smonta (nella sintassi compositiva e discorsiva). Proprio la profonda concezione teatrale e riflessione metateatrale, depositata in questi appunti, consegna una voce autoriale *in absentia*, che interagisce con le voci dei personaggi *in praesentia* del dramma, per farci capire a pieno l'autentico significato di questa *pièce*, apparentemente borghese negli asunti e abbastanza decadente nella tonalità stilistica. Queste note preliminari costituiscono una specie di mappa di orientamento, indirizzata soprattutto all'autore stesso, alle prese con la composizione del testo, ma indubbiamente di grande utilità per gli spettatori e i lettori. Pur non essendo uno schema come quelli approntati da Joyce per l'interpretazione mitico-simbolica dell'*Ulisse*, offrono comunque una traccia ermeneutica funzionale alla comprensione delle varie componenti del dramma, soprattutto sul piano psicologico e auto-riflessivo.

Dunque, questi appunti – alcuni espressamente datati novembre 1913 – furono rinvenuti a Parigi, alla fine della guerra,

tra gli effetti personali di Joyce. Al momento della partenza forzata dalla capitale francese, nel 1940, lo scrittore aveva affidato tutti i suoi libri, manoscritti e taccuini all'amico Paul Léon, che però fu ben presto estradato in un campo di concentramento, dove andò incontro a una tragica fine. Tuttavia, gran parte del materiale joyciano a lui consegnato poté essere preservato da altri, e il cumulo di fogli personali dello scrittore, 'esule' in Francia fin dal 1920, venne depositato presso l'ambasciata irlandese di Parigi, e da lì in seguito inviato alla Biblioteca Nazionale di Dublino, dove rimase fino al 1949, quando accompagnò l'intero materiale librario e cartaceo appartenuto a Joyce, che venne esposto a La Hune, Parigi, alla fine di quell'anno. L'anno seguente, nel 1950, tutta la collezione fu acquisita dall'Università di Buffalo, e là è rimasta, nella Lockwood Memorial Library.

A giudicare dalla precisione con cui le Note si riferiscono a determinati segmenti del dramma, sembra plausibile che Joyce avesse già steso buona parte del suo "play in three acts" negli ultimi mesi del 1913. Qualcuno ha suggerito che solo il Primo Atto fosse completato per la fine di quell'anno (McCourt 2004, 309); altri, che l'intero piano dell'azione fosse già totalmente delineato, anche in minuti dettagli, prima della stesura del Secondo e del Terzo Atto, nonché prima delle Note (MacNicholas 1979, 17-18). Comunque sia, il grosso della scrittura del testo di *Esuli* appartiene senza ombra di dubbio agli anni '14 e '15, con il mese di aprile 1915 quale accreditabile riferimento per la chiusura definitiva del progetto, con eventuali ultimi ritocchi fino al mese di luglio del medesimo anno.

Oltre alle fondamentali Note, come utile supporto paratestuale abbiamo undici frammenti, acquisiti dalla Cornell University Library, che contengono schizzi di dialoghi, e che sono pertanto un primo parziale esercizio di scrittura del testo drammatico joyciano. Infatti la cernita delle varianti offre, come sempre in questi casi, importanti indizi sul processo compositivo dell'opera.

Resta ora da considerare, per completare il quadro della ricostruzione genetica di *Esuli*, la posizione teorica di Joyce nei confronti dell'arte drammatica, quale emerge dal romanzo autobiografico *Dedalus*, ovvero *A Portrait of the Artist a Young Man*. Nel quinto e ultimo capitolo, il protagonista Stephen Dedalus (l'*alter ego* fittizio di Joyce) che ha già compiuto la scelta di diventare ed essere per sempre *artista*, espone all'amico Lynch (biograficamente corrispondente a Vincent Cosgrave, figura chiave, come vedremo in seguito, anche per l'ideazione di *Esuli*) una sua originale teoria estetica. Secondo Stephen/Joyce la produzione estetica comprende tre forme, gerarchicamente disposte. Dalla più bassa alla più alta, queste tre forme sono la forma lirica, la forma epica, la forma drammatica. Definite nei seguenti termini.

La forma lirica è quella più elementare, "il più semplice rivestimento verbale di un istante di emozione", il "grido" di una coscienza totalmente soggettiva; è in questa forma che "l'artista presenta la propria immagine in rapporto immediato con se stesso": l'autorappresentazione riguarda solo l'autore, il testo è il confronto tra la figura empirica e la figura fittizia. La forma epica è quella in cui l'artista verte su stesso quale centro di un evento collettivo (epico per l'appunto), negoziando tra il proprio io e un contesto esterno, "fluendo e rifluendo attorno alle persone e all'azione"; perciò, nella forma epica, "l'artista presenta la propria immagine in un rapporto mediato con se stesso e con gli altri": l'autorappresentazione riguarda simultaneamente l'autore e la comunità con cui egli interagisce, per cui il testo è il confronto tra una figura fittizia e varie figure empiriche. La forma eccelsa, più pura, sublimata e rarefatta dell'arte, è la forma drammatica, quella in cui la personalità dell'artista né urla dal proprio intimo, né lambisce una comunità, bensì "assume una propria intangibile vita estetica", ponendo la propria immagine "in rapporto immediato con gli altri": l'autorappresentazione è interamente fittizia, artefatta, non riguarda più la soggettività dell'autore, ma viene consegnata direttamente a soggetti esterni; il testo è

un costruito mentale, che vive di esistenza autonoma, offerta in esclusiva – per così dire – al processo della ricezione.

La forma drammatica è la più perfetta delle manifestazioni estetiche che rappresentano l'immagine dell'artista, perché in essa la "personalità" dell'autore (inteso quale produttore biografico, ma anche come istanza organizzativa del testo) si annulla, o si confonde, in una raffigurazione simbolica: "si raffina fuori dall'esistenza". Da qui deriva quell'urgenza compositiva tipica della forma (e conseguentemente dell'arte) drammatica, che Joyce intende con l'uso che fa del verbo *impersonalize*, e che a mio avviso non è stata completamente compresa dalla critica. Dice Stephen: "La personalità dell'artista, prima grido, o cadenza, o emozione, e poi fluida e sfiorante narrazione, si raffina in ultimo fuori dall'esistenza". E aggiunge una voce verbale, *impersonalizes itself*, che siamo soliti interpretare secondo la logica della nota teoria dell'impersonalità dell'artista codificata da T.S. Eliot (e che Joyce per molti aspetti condivide), tant'è, per esempio, che la traduzione italiana, di Pavese e altri, è *si spersonalizza*. Ebbene, questo in parte è vero: l'autore drammatico à la Joyce (lo abbiamo appena visto) deve dare di se stesso un'immagine raffinata, decantata, distillata, sottratta alla realtà fattuale. Ma per il Joyce appassionato autocrate del linguaggio, *impersonalizzarsi* non può non significare anche spostare la propria identità verso altre, differenti *personae*, indossare costumi e maschere, recitare ruoli. Diventare, insomma, altre *personalità* dell'artista. E quindi inventare e costruire di sé un'immagine frazionata in altre, differenti immagini. È quanto a parer mio sottintende la frase conclusiva dell'argomentazione di Stephen: "L'immagine estetica nella forma drammatica è la vita purificata nell'immaginazione, e da lì *riproiettata*". Purificata, e riproiettata, per l'appunto. Ovvero, dopo la decantazione avvenuta nel processo ideativo del testo, rifratta e riproposta in multiple prospettive nel processo compositivo. Non c'è, nel testo drammatico, un'unica immagine dell'autore. Non c'è un *solo*, unitario ritratto, ma una pluralità pluriprospectica e pluridiscor-

siva di fenomeni, percezioni, valutazioni; una realtà virtuale inizialmente prodotta dalla realtà biografica, ma rielaborata e ridefinita dall'attività ordinatrice della mente sovrana. Ed è proprio quanto troveremo nel testo di *Esuli*.

## II VITA SPERICOLATA DI UN DRAMMA ANOMALO

### *Il faticoso iter editoriale e teatrale*

Nel giugno 1915, Joyce e famiglia dovettero lasciare Trieste, città dell'impero austro-ungarico, dove perciò i cittadini con passaporto inglese erano indesiderabili. Si spostarono nella neutrale Zurigo. Dalla Svizzera, Joyce cerca invano di trovare un teatro disposto a mettere in scena *Esuli*. Lo propone a Berna, Ginevra, Torino, e poi alla "Stage Society" di Londra, ma viene sistematicamente rifiutato. Inviato allo Abbey Theatre nell'agosto 1917, viene respinto da Yeats sulla base di non appartenenza alla tradizione folclorica irlandese, per sostenere la quale il teatro era stato appositamente fondato. Joyce tenta allora di suscitare l'interesse di un attore inglese conosciuto a Zurigo, Claud W. Sykes, per convincerlo a fare *Esuli* proprio lì. Nel frattempo si è fatto comunque avanti l'editore Grant Richards per la pubblicazione del testo drammatico, che vedrà infine le stampe il 25 maggio 1918. Ma all'autore interessa fondamentalmente vederlo rappresentato, e pensando a una possibile messa in scena, nella primavera del 1918 convince Sykes a fondare insieme a lui la compagnia degli "English Players". Malgrado le difficoltà economiche e le perplessità di ordine politico da parte delle autorità locali (che spingono Joyce a parlare apertamente di "boicottaggio"), se non proprio *Esuli* almeno qualche dramma, e principalmente il sempre vincente *L'importanza di essere onesto* di Oscar Wilde, viene rappresentato con buon successo, non solo al Pfauentheater

di Zurigo, ma anche al teatro municipale di Lucerna. E tuttavia, *Esuli* non arriva sulle scene, sebbene nel 1919 venga pubblicato in tedesco dalla Rascher Verlag di Zurigo.

Con enormi sforzi, sia burocratici sia finanziari, si arriva finalmente alla prima rappresentazione del dramma, nella traduzione tedesca, proposto al Münchener Theater di Monaco di Baviera, nel settembre del 1919. Quindi, nel febbraio del 1925, è la Neighborhood Playhouse di New York a metterlo in scena nella versione inglese originale; lo spettacolo riscosse un notevole successo, rimanendo in cartellone addirittura per quarantuno repliche. Tale fortunata produzione stimolò certamente l'altra approntata dalla "Stage Society", che rappresentò *Esuli* al Regent Theatre di Londra nel febbraio del 1926 (dunque, a distanza di ben dieci anni dalla prima proposta avanzata dall'autore). Una seconda produzione americana, finanziata dalla "Boston Stage Society" per il teatro bostoniano The Barn, nell'aprile del 1926, non passò sotto silenzio. L'anno 1930 assiste a due produzioni internazionali del testo, una tedesca al Deutsches Volkstheater di Berlino, e una italiana (nella traduzione di Carlo Linati) al Teatro Convegno di Milano. Finita la guerra, *Esuli* ricompare al Torch Theatre di Londra (nel 1945), e due anni dopo allo Equity Library Theatre di New York. Dublino, che aveva indotto Joyce a un volontario e permanente esilio, non accoglie il testo fino al 1948 (dunque, ben sette anni dopo la morte dello scrittore), quando infine lo presenta al Gaiety Theatre.

Nel prosieguo temporale, la maggiore visibilità e promulgazione di questo dramma risulta sicuramente legata alla memorabile produzione londinese negli anni Settanta (su cui torneremo) di Harold Pinter: il primo drammaturgo e regista cui dobbiamo la prima vera interpretazione del testo, nonché la prima individuazione semantica ed esplicitazione scenica della sua intrinseca dimensione metadrammatica e meta-teatrale, di cui solo un drammaturgo posteriore nel tempo, e dunque accresciuto nella teoria spettacolare di tipo analogico applicabile al rapporto tra testo scritto per la letteratura

e testo predisposto alla rappresentazione, poteva intendere, e realizzare concretamente.

### *Fortuna e sfortuna critica*

Joyce inviò il testo di *Esuli* alla “Stage Society” tramite il suo agente inglese Pinker il 27 gennaio del 1916. E il comitato scientifico incaricato di valutare il dramma si spaccò subito riguardo al suo contenuto sessualmente provocatorio: due membri lo giudicarono con disgustata *pruderie*, l’uno reputandolo “putrido, Strindberg al suo peggio”, e l’altro definendolo nient’altro che “sporczia e malattia” (da intendersi apparentemente come malattia mentale). Ma altri membri espressero pareri pienamente favorevoli, e altri ancora un giudizio intermedio. Alla fine, il dramma fu rifiutato. Ma fu poi richiesto di nuovo il 1° aprile 1917, e questa volta fu l’autore a rifiutarsi di rispedirlo. Che il nocciolo del problema consistesse nella scabrosità (ovviamente per i tempi!) dell’argomento trattato, lo dimostra il caso di George Bernard Shaw, che, rifiutandolo per lo Abbey Theatre, e mettendo in guardia la “Stage Society” nei confronti della sua “oscenità”, tuttavia scrisse a mano, in calce alla valutazione, “Proprio la cosa giusta per la S. S. [Stage Society]”, firmato G.B.S. (Cfr. S. Winsten, “G.B.S. on Joyce’s *Exiles*”, *Times Literary Supplement*, 18 dicembre 1959, p. 741).

Assai più complesso appare l’atteggiamento di Ezra Pound, cui Joyce aveva spedito il manoscritto alla fine di gennaio del 1916. Il “miglior fabbro” degli scrittori modernisti restò molto impressionato dalla potenza concettuale e passionale del testo, che, a differenza di altri critici dopo di lui, gli parve dotato di un’intrinseca teatralità: “è assolutamente un dramma”, “ha la forma interiore di un dramma”, poiché “le azioni e i discorsi di un personaggio lavorano sulle azioni ed i discorsi dell’altro e rendono il dramma un tutto indivisibile e integrale”. Il suo maggior pregio consiste nel nitore con cui vengono ritagliati i profili dei personaggi, degni del tratto di un Dürer. E tutta-

via *Esuli* difficilmente potrà essere visto in scena, in quanto la drammaturgia che accontenta attualmente i gusti del pubblico non sarà mai in grado di apprezzare un testo di questo spessore concettuale. Riguardo al contenuto scabroso, Pound rileva come la difficoltà a rappresentarlo non sia tanto il fatto che parli di adulterio, quanto il fatto che trascina con violenza la mente dello spettatore virtuale a confrontarsi con il problema antico “dei diritti della personalità”, “della responsabilità dell’individuo intelligente verso quelli che gli stanno intorno”, “dei diritti dell’intelletto, dell’emozione, della sensazione, del sentimento” (E. Pound, “Mr. James Joyce and the Modern Stage”, *The Drama*, VI, 21 [febbraio 1916], pp. 122-125).

Il 25 luglio 1918 (dunque circa due mesi dopo la pubblicazione del testo drammatico) una recensione apparsa sul *Times Literary Supplement*, per la penna di A. Clutton-Brock, coglie efficacemente quella tipica tensione psicologica che fa di questo *play* un testo drammaturgico di avanguardia: il testo “disvela risorse di passione spirituale e di potenza costruttiva”, e proprio per questo non potrà non mettere in allarme il pubblico contemporaneo, abituato a vedere trattare lo scontro tra le passioni in maniera di volta in volta superficiale, sentimentale o cinica, ma mai con serietà intellettuale e forza di comprensione empatica. La necessità primaria di un testo drammatico come questo è comunque – e qui il critico si dimostra molto perspicace e lungimirante – la capacità interpretativa di un regista adeguato a valorizzare sia la potenza linguistica del dialogo sia l’elaborata costruzione dell’impianto scenico (A. Clutton-Brock, “The Mind to Suffer”, *Times Literary Supplement*, 25 luglio 1918, pp. 346-347).

Molto importante, per la divulgazione di questo nuovo testo (peraltro al momento non ancora messo in scena) sarà la recensione di Desmond MacCarthy apparsa sul *New Statesman* nel settembre 1918. Sebbene il critico dichiari subito di non sapere se ha veramente capito il testo, si dice affascinato dalla sua bellezza, nonché da una forza drammatica dipendente dalla capacità dell’autore di costruire personaggi

indimenticabili. Proprio la caratterizzazione gli sembra il valore principale del testo, indubbiamente di genuina qualità teatrale, poiché l'azione è strettamente legata ai caratteri, dipendente sempre da essi: "niente accade se non accade ad una particolare persona". In secondo luogo il dialogo, estremamente intenso, possiede – come in Ibsen – un enorme potenziale suggestivo rispetto a ciò che non viene drammatizzato al presente, ma che appartiene al passato. Ed infine, ancor più rilevante, appare al critico l'ampliamento del tema del triangolo amoroso alla profonda disamina della personalità dell'artista nella società contemporanea ("questo dramma è lo studio della vita emotiva di un artista"): l'artista soffre di più di un qualunque individuo normale, anche quando si trova a competere con problematiche elementari, di pura essenzialità esistenziale (D. MacCarthy, "Exiles", *New Statesman*, XI [21 settembre 1918], pp. 492-493).

Come sembra facile intendere, le prime ricezioni della commedia joyciana non la trovano affatto inadatta alla rappresentazione teatrale, come poi divenne abituale nella critica per alcuni decenni, almeno fino agli ultimi anni Sessanta del Novecento. Fu detto per anni che *Esuli* era un bellissimo testo, ma fondamentalmente un romanzo mancato, nel senso che lo scavo psicologico dei personaggi e l'impegnativo dibattito di idee sarebbero riusciti meglio all'interno dall'ampio respiro concesso dal codice narrativo più congeniale all'autore; fu detto anche che l'azione era troppo "frammentaria"; o "tediosa", o "senza animazione". Ma soprattutto che, a differenza di Ibsen cui Joyce invariabilmente si sarebbe dovuto ispirare, non c'era nel dramma joyciano alcuna soluzione dei problemi, mentre l'eccesso di ambiguità nello svolgimento della trama, l'impossibilità di capire ciò che realmente accade, non poteva non infastidire il pubblico. Queste perplessità si possono definire, oggi, totalmente superate.

*Esuli* ha lentamente riconquistato un terreno critico che, alla luce delle più aggiornate teorie drammaturgiche, non può non vedere come pregi quelli che tempo fa furono consi-

derati difetti: il sottile gioco intersoggettivo tra i personaggi, l'elaborata messa in scena di un dramma interiore plurilivellare e pluriprospectivo, il sapiente controllo dell'azione nell'interscambio tra rappresentato e non rappresentato, tra detto e non detto, tra scena e fuoriscena, sono elementi che il teatro posteriore di Beckett e Pinter avrebbe tesaurizzato, e che forse solo a ritroso, ripercorrendo a partire da oggi il percorso che condusse al teatro a noi contemporaneo, è possibile intendere nella sua originalità e innovazione.

La prima svolta in senso positivo nella ricezione critica del dramma joyciano – che non per causa ne chiamava in causa un'accesa teatralità – è rappresentata dalle reazioni alla messa in scena in un teatro *off-Broadway* di New York, nella primavera del 1957. Valga per tutti l'apprezzamento esplicitato dal recensore teatrale del *New York Times*: se, alla semplice lettura, il testo può apparire un po' "flemmatico", sulla scena mostra invece "una severa eloquenza tutta sua, pur nell'intenso coinvolgimento personale dell'autore", trasmesso attraverso personaggi "mossi non tanto dagli eventi quanto dagli impulsi che soggiacciono alla superficie" (*The New York Times*, 24 marzo 1957, p. 34.)

Non c'è comunque alcun dubbio che il rivolgimento critico definitivo (e foriero di ulteriori ispessimenti laudativi) nei confronti della *pièce* joyciana, vada identificato nel clamoroso successo delle due produzioni di Harold Pinter, nel 1970 e 1971. Siamo al Mermaid Theatre di Londra, "season" autunnale del 1970; protagonisti, attori di indiscusso ascendente teatrale quali John Wood (che ottenne per il ruolo di Richard Rowan il prestigioso "Theatre Critics' Award"), Vivien Merchant (Bertha), Timothy West (Robert), Lynn Farleigh (Beatrice). Non solo, finalmente, Joyce venne riscattato dalla dipendenza stilistico-tematica dallo spettro di Ibsen, ma al contempo ne venne scoperta la dinamica di precursore teatrale nei confronti del più recente teatro novecentesco: "La produzione del Mermaid mette finalmente al bando l'ombra di Ibsen" – scrive il *Times* – "rivelando una straordinaria af-

finità tra Joyce e Pinter". In quale senso? Nel senso, a livello tematico, che sia in Joyce sia in Pinter, "restano ampie aree di mistero, nonché una totale indifferenza al trovare nette soluzioni". Mentre, sul piano performativo, i personaggi sono strutturalmente dipendenti dal testo autoriale, da intendersi questo sia quale prodotto del testo drammaturgico (di Joyce), sia quale prodotto dell'adattamento registico (di Pinter): "I personaggi non hanno praticamente spazio per alcuna manovra; devono soppesare ogni parola che pronunciano, e non possono fare il benché minimo gesto superfluo" (*The Times*, 13 novembre 1970, p. 13). Gli fa eco, in termini ancora più drastici, il recensore teatrale del *Punch*, che coniuga l'asciuttezza del dialogo alla durezza dei sentimenti: "L'inarrestabile ma fredda passione del dramma possiede una ferocia che è raro trovare sulle scene, e che ci irretisce fin da quando si alza il sipario a quando scende" (*Punch*, 23 novembre 1970, p. 768). E così il *Guardian*: "È una produzione audace, che non offre orpelli stilistici al pubblico, imponendogli una concentrazione totale; una produzione che rischia tutto, ma che riesce nei suoi intenti, dai primi momenti silenziosi fino all'esaurita immobilità del finale" (*The Guardian*, 13 novembre 1970, p. 8). Una seconda recensione del *Times* introduce l'idea della dimensione psicodrammatica del *play*, che il regista ha sapientemente fatto tutta sua: "la produzione di Harold Pinter trova nella mente disturbata di Joyce incalcolabili profondità di mistero" (*The Times*, 15 novembre 1970, p. 29).

L'anno seguente è la "Royal Shakespeare Company" a riprendere la produzione di Pinter al teatro Aldwych, con due ruoli cambiati: Thomas Patrick McKenna come Robert, e Estelle Kohler come Beatrice. La lunga, esuberante recensione che appare sul *Village Voice* il 18 novembre 1971, presenta questo evento teatrale come "un'esperienza stupefacente", di un "capolavoro devastante sepolto per cinquant'anni sotto il peso di una lettura tradizionale"; "la ricchezza del dialogo ha una potenza interiore non meno che atomica" (addirittura!) "che ci irretisce fino al punto del dolore fisico"... e via su que-

sto tono, anche in altre recensioni non meno entusiastiche. Una lettura critica più pacata, ma molto sottile, la dobbiamo a un saggio di Katherine Worth, assai importante perché mette finalmente a posto il rapporto Joyce/Pinter, assai sbilanciato, nelle recensioni, a favore dell'interpretazione del regista. Effettivamente, l'impressione che si ricava dalla lettura dei giornali o delle riviste, è che molti sembrano quasi pensare che Pinter, e non Joyce, abbia scritto il testo, nel senso di averlo manipolato e arrangiato, soprattutto per quanto riguarda l'uso delle pause e dei silenzi. Perciò l'autrice del saggio invita a leggere il dramma, dopo averlo visto a teatro, per scoprire come Pinter abbia solo seguito le indicazioni di Joyce, con la stessa scrupolosità impiegata da Joyce nel distribuirle nel testo. La verità è – ci spiega la Worth – che questo dramma joyciano “del silenzio e del non sapere anticipa quasi tutto Pinter”, inventando una tecnica che nessuno aveva mai usato prima nel teatro inglese (K. Worth, “Joyce via Pinter”, in *Revolutions in Modern English Drama*, London, Bell & Sons, 1973, pp. 46-54).

Il saggio della Worth è del 1973, che è anche l'anno della prima produzione di *Esuli* a Dublino. La città non era ancora riuscita a perdonare il suo irrispettoso figliuol prodigo! Ma David Nowlan, recensendo la recita sull'*Irish Times*, rende giustizia a lui e al suo dramma. Sulla stessa linea del saggio della Worth, il critico suggerisce che forse a Joyce e non a Pinter sarebbe giusto accreditare il successo della produzione pinteriana; se è vero che *Esuli* ora piace perché il pubblico è stato preparato a un certo tipo di teatro da Beckett e da Pinter, è altrettanto vero che il *play* joyciano “si dimostra un ponte tra il teatro di Ibsen e quello di Beckett e Pinter”, in quanto propone “lo studio sostanziale di un uomo che intelletto, immaginazione e arroganza hanno esiliato dagli affetti normali di cui consiste l'esperienza umana comune” (*The Irish Times*, 22 febbraio 1973, p. 12).

Un successo clamoroso come quello legato alla regia di Pinter, *Esuli* non l'ha più avuto. Almeno fino all'attuale, fortu-

natissima *reprise*, per opera di un bravissimo regista di chiara ascendenza pinteriana come James Macdonald, che vedremo tra un attimo. Segno, parrebbe, del fatto che un testo drammatico così complesso ha bisogno di un grande, intelligente regista, ma soprattutto di un regista *à la* Pinter, nel senso di saper comprendere e “orchestrare” (termine che non a caso ricorre in molti giudizi, a proposito della tecnica drammaturgia joyciana) quel difficile gioco tra raffinate ambiguità del dialogo e stilizzati silenzi, che segna l’originalità della sperimentazione joyciana in campo teatrale. Come vedremo, sono proprio le pause e i silenzi, meticolosamente indicati nelle didascalie, nonché argomentati nelle Note, a rappresentare metalinguisticamente e metadrammaticamente i sentimenti e le passioni, ma anche le motivazioni e le scelte intellettuali, degli agonisti. Domande cui rispondono domande, spinte discorsive e interruzioni, affermazioni che implicano negazioni, silenzi più pregni di potenziale comunicativo delle parole, scambi dialogici beffati da ellissi e reticenze: sono tutti meccanismi che ci sono divenuti familiari a partire dal teatro degli anni Cinquanta del Novecento, ma che al tempo di scrittura di *Esuli* erano impensabili. In effetti non pensati da nessuno. Escluso Joyce.

Ma concludiamo con la produzione che ha debuttato al Cottesloe, National Theatre, Londra, lo scorso 2 agosto 2006, accolta festosamente dalla critica, e affollatissima di pubblico, con recite programmate fino alla fine dell’anno. James Macdonald dirige un quartetto affiatatissimo di attori, composto da Peter Mcdonald come Richard, Dervla Kirwan come Bertha, Adrian Dunbar nel ruolo di Robert, Marcella Plunkett in quello di Beatrice. La ricezione critica si dimostra concordemente entusiastica. Leggiamo, per esempio, quanto scrive Benedict Nightingale sul *Times*: “Tuttora, nel 2006, questo è un dramma che pone acute e profonde questioni riguardo al potere della mente sul corpo, la difficoltà dell’onestà emotiva, i limiti della tolleranza nei rapporti più vitali, e soprattutto la complessità dei sentimenti legati al sesso”.

Rhoda Koenig, nell'*Independent*, rende omaggio a “una produzione che è un poema e una rivelazione. Per tre ore si vive l’esperienza della più rara qualità nel teatro contemporaneo: un’immobilità che non lascia mai la presa”. Michael Billington, sul *Guardian*, si dichiara “sconvolto dalla modernità del *play*”, definendolo “una pietra miliare del teatro moderno, che esplora le bizantine complessità del matrimonio con l’onestà del genio”; “il finale irrisolto ci ricorda come Joyce abbia anticipato Pirandello, Beckett e Pinter, nel lasciare allo spettatore la dignità della scelta”. Il recensore è stato particolarmente colpito dalla scenografia e l’impiego delle luci, che esaltano il rapporto (come vedremo poi, fondamentale) tra scena e fuoriscena: “siamo sempre coscienti di una vita *off-stage* al di là delle trasparenti pareti domestiche”. E infine ascoltiamo una voce italiana, Franco Cordelli sul *Corriere della sera*: “Si può dire che *Esuli* è una specie di confessionale laico; tutti dicono tutto a tutti, confessano perfino, o in specie, le proprie intenzioni. Naturalmente Joyce non confonde sincerità e verità, la cosiddetta sincerità è la cartina di tornasole d’ogni romanzo, cioè d’ogni possibile menzogna, ossia invenzione. Ma a sua volta l’invenzione è la cartina di tornasole d’ogni possibile, o impossibile, verità”.

### III

## “IO HO FATTO DI LUI UN UOMO”, OVVERO: IL RETROSCENA AUTOBIOGRAFICO

*Esuli*, “dramma in tre Atti”, è ambientato nell’estate del 1912, nella casa di Richard Rowan, “scrittore”, in un sobborgo di Dublino. Il protagonista, con la compagna Bertha e il figlioletto Archie, è da poco tornato in patria, dopo un “esilio” volontario di nove anni in Italia, più precisamente a Roma. La localizzazione temporale, 1912, appare subito molto significativa, perché segnala l’approdo di un lungo periodo, dal luglio 1909 al settembre 1912, che fu uno dei più duri nella vita movimentata e spesso disastrosa del grande autore irlandese. E il segno della *malaise* ruota inarrestabilmente attorno a un’idea centrale ossessiva: il *tradimento*. Che è, per l’appunto, il tema di *Esuli*.

L’idea del tradimento perseguita Joyce. Se, da un lato, l’artista è per definizione un tradito (dall’ottusa società materialista, dall’invidiosa comunità letteraria egemone, dalla politica che non lo riconosce e dall’economia che non lo ricompensa adeguatamente...), dall’altro lato, l’artista è a sua volta un traditore, perché per esprimere liberamente, e incondizionatamente, la propria *personalità* (termine che ricorre in modo joycianamente maniacale per l’intero percorso produttivo!) *deve* tagliare tutti i lacci che lo legano alla tradizione e alla quotidianità, e perciò *deve tradire*: la famiglia, gli amici, la patria, la religione, la politica...

Quell’estate del 1912 in cui colloca il proprio pezzo teatrale, Joyce scrive due disperate, corrosive denunce di tradimento politico-sociale. In un articolo sul *Piccolo della sera*,

intitolato "L'ombra di Parnell" (*Poesie e prose*, 558-563), si scaglia contro l'ipocrita e bigotta comunità politico-religiosa irlandese, che, prima ancora e in maniera più aberrante del nemico inglese, ha condannato e rovinato il suo miglior patriota, il suo più autentico eroe nazionale, tramite una banale accusa di adulterio: un quotidiano tradimento sessuale posto al servizio di un micidiale tradimento politico. In seguito, sul treno di ritorno dalla sua ultima visita in Irlanda, disgustato per il trattamento riservatogli dalla casa editrice Maunsel, che avrebbe dovuto pubblicare la sua raccolta di racconti *Gente di Dublino* (*Dubliners*), scrive sul verso dell'ormai inutile contratto editoriale una feroce satira, *Becco a gas* (*Gas from a Burner*), contro il direttore della Maunsel & Co., il cui cognome, Roberts, si depositerà nella mente dell'autore di *Esuli*, confluendo nell'ideazione del personaggio Robert.

Inoltre, il 1912 è il periodo in cui Joyce scopre la tortura, ma anche il contorto piacere, di un possibile adulterio di Nora (il modello di Bertha): comincia infatti ad abbandonarsi al brivido masochistico di immaginare l'adorata compagna/moglie tra le braccia di un altro. Nora, assai sessualmente evoluta (almeno come predisposizione mentale e psicologica), malgrado lo spiazzante sconcerto, nello scoprire che il compagno/marito la spingeva verso quel tradimento di cui diceva aver tanta paura, ebbe l'occasione di stare al gioco. L'occasione fu l'amicizia e la frequentazione di un affascinante e mondano giornalista del *Piccolo*, Roberto (stesso nome dell'antagonista in *Esuli*) Prezioso, allievo d'inglese di Joyce, e suo mentore nel giornale, nonché suo tramite per altre attività culturali triestine, nel cui ambito lo scrittore teneva frequentatissime conferenze. Bello, garbato e sicuro di sé, riconosciuto *tombeur de femmes*, ma anche indiziato di tendenze omosessuali, secondo la testimonianza della sorella di Joyce che viveva con loro a Trieste, Prezioso era assiduo in casa Joyce, sia per Nora sia per Jim. È interessante rilevare come, nella corrispondenza, Prezioso sia non solo l'unico amico triestino autorizzato a dare del tu a Joyce, il quale nei rapporti sociali

era stranamente molto formale, ma addirittura a chiamarlo con il nomignolo di famiglia, ovvero Jim, o Jimmy. Quanto a Nora (a cui peraltro non poteva, per convenzione sociale, dare del tu), le faceva una corte assai poco discreta, permettendosi di chiamarla “Irlandina”, o di rivolgerle frasi appassionate, quali “Il sole si è levato per lei”, frase che ritroviamo, non per caso, sebbene spostata nella battuta di un altro personaggio, ma sempre a proposito di Bertha/Nora, nel testo della commedia. Nei termini impliciti alla loro tacita cospirazione, Nora riferiva minuziosamente a Joyce (come Bertha a Richard) le *avances* di Roberto (Robert nel dramma), e Joyce non perse l'imbeccata per calarsi nel ruolo prediletto, quello del tradito. All'inizio, gli accurati resoconti del corteggiamento (testimoniati dalle lettere che curiosamente Jim e Nora si scambiavano ogni giorno, pur vivendo assieme), lo eccitavano in maniera quasi patologica. Ma in seguito, strisciante come un serpente, cominciò a prevalere quel sentimento degradante della gelosia, che proprio Joyce, e nel dramma Richard, dichiara di detestare. Incontrato Prezioso per strada, lo fermò facendogli una scenata davanti agli amici allibiti, e insultandolo fino al punto di farlo piangere. Per chi piangesse, nel suo intimo, Roberto, se per Nora oppure per Jim (ovvero, se l'autentico obiettivo erotico delle sue assidue frequentazioni fosse l'uomo anziché la donna) sarà materia di discussione all'interno delle problematiche di tipo psicologico/psicoanalitico inerenti la *pièce* joyciana.

Tuttavia, gli stessi anni che fanno capo al fatidico 1912, contengono anche una partecipazione attiva, quale autore e non vittima, di Joyce, all'ipotesi del tradimento sessuale. Nel dramma, il protagonista Richard intrattiene una relazione intellettuale, platonica sul piano fattuale, ma erotica nella sua potenzialità emotiva, con una ragazza di nome Beatrice: con la quale l'artista in esilio ha mantenuto una continua corrispondenza che le ha consentito di leggere, capitolo dopo capitolo, il libro a lei implicitamente dedicato; una fanciulla colta e fisicamente fragile, tutto l'opposto della culturalmen-

te rozza, ma appassionata e sanguigna Bertha. Beatrice, cugina nonché ex fidanzata di Robert, è abitualmente in casa di Richard in qualità di insegnante di pianoforte del piccolo Archie. La caratterizzazione della Beatrice di *Esuli* appare in larga misura influenzata da una giovane allieva triestina di Joyce, Amalia Popper, protagonista femminile nascosta, ma riconoscibilissima, anche del coevo diario/romanzo *Giacomo Joyce*, delicata memoria di un tormentato *affaire manquée*. Di Amalia, intelligente e appassionata di letteratura, sensibile traduttrice di alcuni racconti di *Gente di Dublino*, il maestro senza dubbio si innamorò... almeno intellettualmente! Joyce la riceveva per le lezioni d'inglese a casa sua, e quando un domestico veniva a riprenderla, la informava con amorevole ironia che qualcuno da basso stava aspettando "sua signoria": epiteto che l'autore farà pronunciare, ma con sarcasmo, a Bertha, a proposito di Beatrice, nel dramma. Comunque sia, le attenzioni dello squattrinato professore per la ricca e socialmente ammodo scolara, ancor più che Nora dovettero preoccupare il di lei padre, se la dolce Amalia fu presto spedita a frequentare l'università a Firenze.

Ulteriore possibile modello per Beatrice è rintracciabile in Annie Schleimer, un'altra graziosa e, per così dire, alquanto... apprezzata allieva di Joyce; anche lei autrice e destinataria di lettere di tono letterario, la quale condivide con il personaggio fittizio della commedia la caratteristica della miopia (Annie portava occhioletti come Beatrice), quella di essere convalescente da una grave malattia, ma soprattutto di essere un'ottima pianista.

Dunque, come il Richard Rowan nella commedia, James Joyce era simultaneamente ossessionato dall'idea di essere sì tradito, ma di essere lui stesso un vile spergiuro. Richard confesserà a Robert di avere tradito Bertha con conoscenze occasionali negli anni a Roma, e di avere pianto, in disperazione masochistica, al capezzale della moglie implorandone il perdono, con la conseguenza sadica di torturarla e farla soffrire ("straziandole il cuore"). Proprio questo aspetto contorto di

istanza punitiva e lesionistica contemporaneamente auto ed etero diretta, ci invita a ripercorrere l'ossessione joyciana del tradimento sessuale andando un po' più indietro nel tempo, ovvero spostandoci dal 1912 al 1909.

Nell'estate del 1909 (e non parrà casuale che l'azione di *Esuli* venga collocata nel periodo estivo), Joyce fece un breve ritorno in patria, per far conoscere alla famiglia il figlioletto Giorgio. Voleva anche stabilire i primi contatti con il presidente della casa editrice Maunsel (il già nominato Roberts) riguardo ad una possibile pubblicazione di *Dubliners*. Joyce era euforico: alla famiglia si era presentato (proditoriamente rispetto alle circostanze della vita reale!) come uno scrittore di successo internazionale, e comunque come un intellettuale e un docente che era stato accolto con entusiasmo sul continente, e che viveva e operava in una città cosmopolita: italiana, mitteleuropea, mediterranea e orientale ad un tempo. Tutti ammirarono la sua eleganza nel vestire, e furono profondamente colpiti dall'esotismo aristocratico di quella lingua straniera (continentale!) con cui interloquiva con Giorgino (subito comunque anglicizzato dalle zie in Georgie). Sembrava procedere tutto quanto a gonfie vele, e Joyce si pregustava, dopo il fausto debutto a Dublino, l'effetto che lui e il bambino avrebbero prodotto nel Galway, la provincia di origine di Nora, che le aveva solennemente promesso di visitare. Ma ci fu un intoppo, di non piccola rilevanza.

Durante il soggiorno dublinese, Joyce incontrò qualche vecchio amico e si imbatté in antiche conoscenze, cui da gran tempo ormai dedicava, nel ricordo, misti sentimenti. Proprio sul battello dall'Inghilterra all'Irlanda aveva appena visto, o meglio traguardato, l'amico/nemico per eccellenza degli anni universitari, quell'Oliver St. John Gogarty, studente di medicina e ora medico di notorio successo, con il quale aveva condiviso quella breve permanenza nella Torre Martello, nell'estate (ancora l'estate!) del 1904, che è l'agente propulsore del meccanismo narrativo dell'*Ulisse*. Gogarty si trasfigura, nel grande romanzo autobiografico, nelle sembianze dello studente di

medicina (disciplina in cui Stephen Dedalus non riuscirà mai ad emergere, fino al suo abbandono in favore di meno impegnative lingue e letterature straniere) Buck Mulligan, il quale, con la sua oggettiva superiorità sociale, interrelata all'arroganza intellettuale, provocherà il magniloquente "non serviam", nonché il primo, dispettoso "esilio" (dalla torre, per l'appunto) del povero, malnutrito e maltrattato, e tuttavia cristologico e/o luciferino Stephen. Al termine del primo movimento dell'*Ulisse* (cioè nella *Telemachia*), Stephen/Joyce saluta per sempre Mulligan/Gogarty insultandolo quale "usurpatore", e identificandolo sul piano estetico come il prototipo della lunga serie di traditori (compreso lui medesimo) che perseguita, e sempre perseguiterà, la sua psiche troppo eccitabile.

Joyce accettò con riluttanza, per orgoglio ferito e spregio ideologico, di far visita al troppo fortunato Gogarty, reo non solo di avere tradito, con disinvoltata ma arrogante sprezzatura, la loro convinta amicizia, ma, di più, di avere tradito i loro condivisi ideali, circoscrivibili in una solida e pura visione del mondo, asservendosi invece a modelli convenzionali di esistenza e autoprotezione. Invitato nella bellissima e borghesissima casa di Gogarty, nel socialmente prestigioso Ely Place, Jim, più che mai il trasgressore Stephen in questo momento, attaccò con cinico sarcasmo l'antagonista: "Questa è la tua rivincita?"; "Rivincita su che cosa?", replicò, perplesso, Gogarty; "Sul pubblico, naturalmente", chiuse drastico Joyce; "Tu hai la tua vita, lasciami alla mia" (Ellmann 1982, 328-329). E per dimostrarli di essersi affrancato da *qualunque* dipendenza psico-fisica (come quella dal tiranno/traditore/usurpatore significato da un Gogarty che lo umiliava tanto passandogli i propri abiti usati, quanto assecondandone il degradante alcolismo), l'abituale ubriacone Jim disdegnò, con chiara allusione simbolica, qualsiasi bevanda offertagli (l'episodio è raccontato anche nella lettera di Joyce a Stanislaus datata 4 agosto. Cfr. *Lettere*, p. 206). Ma l'incontro con l'usurpatore Gogarty era solo il preludio allo scontro con un ulteriore e assai più connotato traditore: Vincent Cosgrave.

Cosgrave era divenuto il compagno Lynch nel *Dedalus*, dove occupa un'ambigua posizione. Per un verso, è il "Lynch occhio di lince", richiamato nel diario di Stephen che chiude il romanzo, cui Stephen stesso declama e consegna, nell'ultimo capitolo, la sua ambiziosa e capziosamente tomistica teoria estetica. Per un altro verso, è il Lynch-serpente, figura subdola e bassa, che irride l'artista in formazione, individuandone crudelmente le fragilità e le contraddizioni. Un nemico, un traditore, anche lui un usurpatore del ruolo, prezioso e invidiabile, dell'amico del genio. Ebbene, già così inquadrato nel ruolo del *traditore*, Cosgrave non poteva di per se stesso non proporsi quale modello ideale per un personaggio drammaturgico ideato nel medesimo campo semantico. Se non fosse che la realtà volle generosamente offrire importanti materiali concreti all'immaginazione artistica del drammaturgo. La sera del 6 agosto 1909, Joyce accettò l'invito di Cosgrave per una passeggiata lungo il fiume, così per chiacchierare, e ricordare. Se la "rivincita" di Gogarty era occorsa sul piano sociale, la vendetta di Cosgrave fu mirata a ferire l'umanità più profonda di Joyce. Senza neanche mezzi termini, con odiosa brutalità, fu detto, all'improvviso e senza alcuna sollecitazione o giustificazione esterna, che nei primi giorni in cui Jim usciva con Nora, la stessa Nora concedeva qualche favore intimo a Vincent.

La reazione di Joyce fu... patologicamente *joyciana*! Ovvero, uno strano connubio di accusa e autocommiserazione. Un'ora dopo il commiato da Cosgrave, scrive a Nora in una sorta di delirio parossistico:

Nel periodo in cui ero solito incontrarti all'angolo di Merrion Square per passeggiare con te e sentire la tua mano che mi toccava al buio e ascoltare la tua voce (O, Nora! Non sentirò mai più quella musica perché non potrò più aver fede) nel periodo in cui ti incontro, *ogni due sere* ti recavi a un appuntamento con un mio amico davanti al Museo, giravi con lui per le stesse strade, giù lungo il canale, oltre la 'casa col piano di sopra', giù fino alla sponda del Dodder. Stavi con lui: lui ti prendeva fra le braccia e

tu levavi il viso e lo baciavi. Che altro facevate insieme? E la sera dopo ti incontravi con *me!* Ho saputo tutto questo un'ora fa dalle sue labbra. Ho gli occhi pieni di lacrime, lacrime di dispiacere e mortificazione. Ho il cuore pieno di amarezza e disperazione. Non vedo altro che il tuo viso come era allora levato verso quello di un altro. O, Nora, abbi pietà di me per ciò che ora soffro. Piangerò per giorni interi. La mia fiducia in quel viso che amavo è spezzata. O Nora! Nora abbi pietà del mio povero amore sciagurato. Non posso chiamarti con alcun nome affettuoso perché stasera ho appreso che l'unico essere in cui avessi fede non è stato leale nei miei confronti. O Nora dev'essere tutto finito tra noi? Scrivimi, Nora, per il mio amore morto. Sono torturato dai ricordi. Scrivimi, Nora, amavo solo te: e tu hai spezzato la mia fede in te. O, Nora, sono infelice. Sto piangendo sul mio povero amore infelice. (*Lettere*, p. 207)

È stupefacente come la visione mentale di Nora con Cosgrave corrisponda alla rappresentazione drammatica della cedevolezza di Bertha con Robert in *Esuli!*

Il giorno seguente, 7 agosto, dopo una nottata dilaniata dalla gelosia retrospettiva, il presunto tradito rincara la dose patetica:

O Nora! Nora! Nora! Parlo alla ragazza che ho amato, che aveva i capelli rosso-bruni e mi è venuta incontro e mi ha preso così facilmente tra le sue braccia e ha fatto di me un uomo. (*Lettere*, p. 208)

Con una divaricazione di tono femminista (peraltro mai teoricamente identificato e riconosciuto dall'autore), Joyce attribuirà a Bertha, nel dramma, questa orgogliosa rivendicazione: "*Io ho fatto di lui un uomo!*".

Comunque, nell'attualità ordinaria, la reazione di Joyce al vero o presunto 'tradimento' da parte di Nora, si svolge nella maniera più consona ad un giovane ed arrabbiato artista del primo Novecento. Il giorno dopo la fatale rivelazione, un Joyce disperato e lacrimante si recò a casa di un altro amico dell'università, comune a Joyce stesso e a Cosgrave, che nel *Dedalus* aveva preso le connotazioni simboliche del perso-

naggio Cranly: John Francis Byrne. Nella interessantissima biografia di Joyce approntata da Byrne (*Silent Years*), l'autore ricorda come Joyce si fosse presentato a casa sua in uno stato di quasi pazzia:

Ho sempre saputo che Joyce era molto emotivo, ma prima di questo pomeriggio non avevo visto niente che si avvicinasse allo stato spaventoso in cui si trovava. Piangeva e gemeva e faceva gesti di vana impotenza, mentre mi confidava singhiozzando ciò che era accaduto. In vita mia non ho mai visto un essere umano così distrutto. (Byrne 1953, 156)

E sarà proprio il calmo, mite Byrne/Cranly, associato nel *Dedalus* alla figura del bue (Corti 1984, cap. II), contrapposta alla diabolica, infernale, serpentina figura di Lynch/Cosgrave, incaricato di rasserenare l'amico impazzito per la gelosia. Fu Byrne a convincere Joyce che la tresca tra Nora e Vincent Cosgrave non era mai avvenuta, "una dannata bugia", che solo la malizia intellettuale di Gogarty, sollecitata dalla paranoia sessuale di Cosgrave, aveva impiantato. Ma forse qualche dubbio nascosto, pur nell'indiscutibile ammirazione per Nora, ce lo aveva anche Byrne, se in un'intervista rilasciata al biografo di Joyce, Richard Ellmann, tanti anni dopo, poteva esprimersi così:

Per quanto ne so, Joyce non poteva e non doveva considerarsi 'cornuto'. Fu Cosgrave a presentarlo a Nora; e quando Joyce venne a trovarmi in Eccles Street nel 1909, Cosgrave gli aveva detto di aver fatto la conoscenza carnale di Nora *prima* di presentarle Joyce, *non* dopo. Per questa ragione Joyce non avrebbe dovuto considerarsi cornuto. E per la verità neppure Joyce era vergine quando partì da Dublino con Nora. Anzi, Joyce avrebbe dovuto essere grato a Cosgrave perché gli aveva fatto conoscere Nora, quella stessa Nora che, come ebbe a dirmi Jim, aveva fatto la lavandaia a Trieste durante la malattia di Joyce, per tirare avanti la famiglia. Nora era una compagna splendida, eccezionale per James Joyce. Era una ragazza e una donna straordinaria. Questo è quanto oggi tutti dovrebbero sapere; e non c'è bisogno di altro. (Intervista a Ellmann del 29 gennaio 1957. Ellmann 1982, 332)

La spiegazione di Byrne apparentemente calmò i nervi di Jim, che scrisse subito lettere deliranti a Nora, chiedendole perdono e autofustigandosi. C'è comunque da notare che l'incolta ma intelligente e acuta ragazza del Golway mise in atto tutta la sua femminile furbizia per tenere ancor più legato a sé il compagno: non rispose a nessuna delle lettere, né quelle accusatorie né quelle imploranti pietà, e mai ammise o negò di averlo tradito, lasciandolo per sempre in una dilaniante sospensione di giudizio. E quando Jim tornò da lei, ancor più innamorato e dipendente, gli disse solo che aveva letto con piacere *Musica da camera* (*Chamber Music*), la raccolta di poesie che le aveva dedicato, e che – giusto per toccare un nervo scoperto nella psiche di un compagno gelosissimo – Stannie, il fratello di Joyce, le era stato tanto premurosamente vicino, durante quella turbolenta assenza. Il che acuì, da un altro lato, la ferita.

Il *dubbio*, proprio quel dubbio che struttura – come vedremo – la *pièce* joyciana, e che a livello tematico chiude, ma lasciando l'opera aperta, la storia rappresentata, rimarrà ineludibile nella psiche dello scrittore, che ne saprà fare tuttavia sollecitazione di creatività poetica: il dubbio di Richard in *Esuli*, e poi il dubbio di Bloom nell'*Ulisse*. Ma è un dubbio che brucia, e mentre la sua fiamma alimenta, conturbandola, la passione coniugale, complica anche il rapporto con il figlioletto. Uno dei problema nascosti e irrisolti di *Esuli* è infatti la possibilità che Archie, figlio di Richard e Nora, sia invece effettivamente figlio di Robert (come insinua pure una Nota dell'autore). Ciò corrisponde a quanto avviene nella mente sconvolta di Joyce a seguito delle confessioni (calunnie?) di Cosgrave. Joyce scrive a Nora di ricordare bene come nel loro primo rapporto sessuale nella *Gasthaus* presso la stazione di Zurigo, nella prima notte insieme dopo la fuga da Dublino (rapporto da cui nascerà Giorgio), lei avesse perduto pochissimo sangue: era dunque già stata deflorata? E dato che le loro intimità precedenti si erano limitate al *petting*, chi altri, se non il traditore Cosgrave, poteva averla penetrata? E allora,

Giorgio era forse figlio di Cosgrave? La cosa di per se stessa era assai improbabile, considerate le date: i due “esuli” erano partiti da Dublino l’8 ottobre, il rito coniugale si compì due notti dopo, e Giorgio venne alla luce il 27 luglio dell’anno seguente. Eppure, il calcolo esatto fatto da Joyce, “dopo nove mesi e sedici giorni”, non escludeva a suo avviso l’eventualità che la compagna fosse già incinta quando si dette a lui (Cfr. *Lettere*, p. 208). Tant’è che di una certa insinuante perplessità Joyce non riuscirà mai a liberarsi, collegata anche alla disinvoltata naturalezza con cui la giovane Nora, proprio all’inizio del corteggiamento, gli aveva infilato la mano nei pantaloni e... “aveva fatto di lui un uomo”! Joyce fu sempre fiero della forte carica sessuale della sua compagna, ma ne aveva anche molta di paura; un’ambivalenza che lei seppe sempre abilmente e proficuamente sfruttare, per eccitarlo eroticamente e soggiogarlo psicologicamente (cfr. Ellmann 1982 e Maddox 1989, *passim*).

L’ossessione joyciana del tradimento lo induce ad assorbire nella caratterizzazione del Robert di *Esuli* anche un altro amico-nemico dublinese, Thomas Kettle, che, nella faticosa estate del 1909, a un mese esatto dalle calunnie di Cosgrave riguardo Nora, aveva sposato Mary Sheehy, la fanciulla angelicata pudicamente amata da Joyce nell’adolescenza, e trasfigurata in vari modi sia in *Gente di Dublino* sia soprattutto nella Emma Clery del *Dedalus*. Se questo matrimonio è in qualche modo un affronto rispetto all’*affaire manquée* dell’artista, e dunque Mary si proietta ulteriormente nella Beatrice che fu fidanzata di Robert, ben più grave sembra essere l’offesa che Joyce avverte non sul piano dei sentimenti ma sul piano professionale. Durante il soggiorno dublinese, Kettle, collaboratore del *Freeman’s Journal*, giornalista cioè come Robert, aveva scritto un articolo su Joyce, motivato dalla premura di fargli ottenere una cattedra di filologia romanza per trattenerlo in patria, nel quale, al di sotto di un sostanziale elogio, si avvertiva una qualche presa di distanza ideologica, riguardo alle posizioni assai poco filoirlandesi dello scrittore che aveva

scelto l'esilio. Sia il fraseggio sia la tonalità del pezzo di Kettle si riverberano nel parallelo articolo che Robert scriverà in favore di Richard, e che faranno sentire Richard/Joyce amareggiato e deluso. Kettle, infatti, negli anni all'Università era stato un "discepolo" di Joyce, molto solidale con le sue idee europeiste e internazionali, proclamando spesso una frase, poi attribuita *verbatim* a Robert nel dramma, presa in prestito dal "maestro": "Se l'Irlanda vuol diventare una nuova Irlanda, deve prima farsi europea". Nelle cautele di Kettle, Jim intravede il tradimento ideale e ideologico, del quale intese vendicarsi componendo il suo testo teatrale. Nel Primo Atto, quando Robert, dopo aver pronunciato la frase sopra citata di Kettle in ameno commento ai sigari "europei" dell'amico, cerca di convincere Richard della propria lealtà intellettuale, e del suo desiderio genuino di aiutarlo per il posto universitario che lo tratterrà in Irlanda, asserendo con forza "Lotterò ancora per te perché ho fede in te. La fede di un discepolo per il suo maestro", l'altro risponde con amara ironia che esiste un'altra, "più strana" forma di fede, che è "la fede del maestro nel discepolo che lo tradirà" (p. 359).

Tradimento ed esilio si intrecciano dunque in *Esuli*, così come nella vita reale dell'autore. Ne fa fede la scelta di circoscrivere nello spazio di Roma la ben più ampia spazialità dell'esilio italiano del drammaturgo. Richard è da poco tornato da un esilio di nove anni trascorso nella capitale d'Italia. In un testo così radicalmente autobiografico – tutta la critica joyciana concorda nel ritenerlo il più autobiografico di tutti i testi di Joyce, *Dedalus* compreso – perché questa alterazione, che oltretutto nulla toglie o aggiunge allo schema tematico di fondo? La risposta a questo lecito interrogativo è semplice: Roma, per Joyce, è l'esilio stesso, sia per motivi personali, sia per ragioni estetiche. Nella disperata ricerca di un reddito meno discontinuo per sostentare la famiglia, Joyce aveva accettato, all'inizio dell'estate del 1906, di lavorare come esperto di lingue straniere in una banca romana. Lasciato a Trieste Stanislaus per non esasperare viepiù gli innumerevoli credi-

tori, Jim, Nora e Giorgino si erano trasferiti dunque a Roma, dove vissero, in abitazioni sempre più modeste, dalle quali venivano regolarmente sfrattati, dall'agosto del 1906 fino al marzo del 1907. Non fecero amicizie, Joyce odiava il lavoro in banca, il cui orario impegnativo gli impediva di lavorare al romanzo, non sopportava i monumenti e soprattutto le rovine. Diceva che Roma, nel suo insieme, gli faceva pensare a una persona che si guadagna da vivere esibendo il cadavere della nonna. Per la prima volta, Joyce e Nora si sentirono davvero "esuli", stranieri, alieni, traditi dalla comunità. E così, quando concepì il dramma, Joyce scelse Roma come emblema di tutti i luoghi d'esilio.

Inoltre, a Roma c'è la tomba di Shelley, il poeta con cui Stephen/Joyce si identifica nel *Dedalus* quale paradigma di genio creativo. E Nora che piange sulla tomba di Shelley figura in una fondamentale riflessione contenuta in una nota d'autore al dramma: "Shelley che lei ha tenuto nel grembo o tomba, risorge" (p. 468). Shelley, poeta e amante immateriale, è nel ventre della terra, così come Joyce/Richard si sente contenuto nell'utero di Nora/Bertha. L'anima dell'uomo nasce dal corpo cavernoso della donna, che in quanto madre terra è anche – secondo la lezione di un altro poeta romantico amatissimo da Joyce, l'unico cui abbia dedicato una conferenza, cioè William Blake (*Poesie e prose*, 620-629) – terra/tomba. Se James Joyce, ovvero Richard Rowan, sono maschere del genio poetico romantico, di cui Percy Shelley è paradigma, c'è della dolorosa ironia nella selezione di Roma come luogo di esilio dell'artista joyciano. La celebre esclamazione shelleyana, "tu Italia, paradiso degli esuli!" (*Julian and Maddalo*, v. 57), si contorce in una penosa parodia, "tu Roma, inferno degli esuli".

L'ambiguo stato di *malaise* che l'ossessione morbosa del tradimento alimentava nella psiche di Joyce, viene testimoniata dall'interesse, di cui abbiamo già parlato, per il teatro verista italiano incentrato sull'adulterio. Giuseppe Giacosa e Mario Praga, in particolare, avevano scandagliato il ruolo del marito tradito, e Joyce era ammalato dalla posizione di tolle-

ranza assunta da questi mariti: incapaci di gestire il tradimento con la violenza, non possono che accettare il compromesso. In tal senso, Joyce in una Nota a *Esuli* ricollega i protagonisti di Praga e Giocosa (nonché ovviamente il proprio) al modello del marito tradito di Flaubert:

Dalla pubblicazione delle pagine perdute di *Madame Bovary* il centro della simpatia sembra essersi spostato esteticamente dall'amante o innamorato al marito o cornuto. [...] Questo cambiamento è utilizzato in *Esuli*, benché l'unione di Richard e Bertha sia irregolare, al punto da far entrare la rivolta spirituale di Richard, altrimenti strana e inaccettabile, in conflitto con la decrepita prudenza di Robert con qualche possibilità di combattere davanti al pubblico una battaglia ad armi pari. Praga nella *Crisi* e Giocosa in *Tristi amori* hanno compreso e approfittato di questo cambiamento ma non lo hanno utilizzato, come succede qui, tecnicamente, come scudo per proteggere una coscienza delicata, strana e molto sensibile. (pp. 465-466)

In un'altra Nota, Joyce torna sull'argomento citando lo scrittore francese Charles Paul de Cock, autore di romanzi e commedie erotiche e blandamente pornografiche, molto apprezzato nell'Inghilterra vittoriana ed edoardiana, il cui libro più famoso, il romanzo *Le Cocu*, ovvero *Il cornuto*, compariva nella biblioteca triestina del nostro, e dunque nel periodo di composizione del dramma. Il fascino del tema di questo libro, una storia di tradimento – commenta Joyce – “penosa, lunga e incerta” (p. 477), deve avere suscitato forti reazioni, se l'autore lo avrà ancora vivo e presente nella mente in ben due episodi dell'*Ulisse* (in *Calipso* e *Circe*), correlato alle fantasticherie di Bloom, di misti sentimenti, sulla frenetica attività sessuale della moglie infedele.

IV  
PARALLELE E TRIANGOLI INSCRITTI  
IN UN QUADRILATERO: LA STRUTTURA  
GEOMETRICA DEL DRAMMA

Joyce, come ben sanno tutti i suoi lettori, era dotato di una mente lucida, rigorosa, geometrica (tutto l'opposto della sua psiche contorta!), educata poi al purismo formale dalla formazione aristotelica e tomistica derivata dagli studi presso scuole di gesuiti. Non c'è opera joyciana che sotto l'apparenza dell'intreccio complicato e del montaggio artificioso non lasci scoprire schemi logici di astratta perfezione. *Esuli*, dramma basato tematicamente sull'ipostasi dell'adulterio, e quindi su rapporti di coppie tesi alla triangolazione, sembra terreno ideale per ospitare posizionamenti della caratterizzazione regolati da relazioni algebriche. Tanto complicato e confuso risulta il contenuto della commedia, un "problem play" innervato di interrogazioni e dubbi, tanto schematico e geometrico appare il suo aspetto formale. La storia, di per sé, non sarebbe complessa, se non fosse architettata attorno a una serie di interrogativi sospesi. Un amico che cerca di sedurre la compagna della persona cui è stato maggiormente legato; una donna che accetta la corte ma riferisce minuziosamente al compagno delle *avances* del seduttore; un atto sessuale che non si sa se venga compiuto; un 'marito' che non può o non vuole sapere se è stato o no tradito, dalla 'moglie' e dall'amico. Il Primo Atto mostra il corteggiamento e il resoconto di esso, concludendosi con l'invito del seduttore ad un incontro privato con la donna. Il Secondo Atto mostra fino ad un certo

punto la possibilità della consumazione dell'adulterio, ma si interrompe senza che il pubblico possa capire che cosa sia avvenuto. Il Terzo Atto propone l'accaduto dalla pluralità prospettica degli agonisti, non offrendo pertanto alcuna certezza obiettiva, né agli agonisti, né agli spettatori.

L'azione drammatica è suddivisa nei regolari tre atti, e si svolge in tre scansioni del giorno, da un pomeriggio, attraverso una notte, alla mattina seguente. Più in particolare, con indubbia rilevanza sul piano simbolico, il dramma scorre da un tramonto, attraverso una catabasi notturna, ad un'alba. Se tale alba sia l'aurora di un nuovo giorno, ossia significhi una rinascita esistenziale, è uno dei problemi che questo "problem play" lascia volutamente irrisolti. Alla linearità dell'azione corrisponde un rigoroso schema binario che coordina le entrate e le uscite dei personaggi, sempre due in scena, con rapide incursioni di un terzo personaggio, la cui entrata prelude però all'uscita di uno dei due precedenti. Cosicché il dialogo drammatico mantiene sempre la classica forma del *duologo*, ovvero lo scambio dialogico limitato a due personaggi (cfr. A.K. Kennedy, *Dramatic Dialogue. The Duologue of Personal Encounter*, Cambridge, CUP, 1983). L'azione è condotta da quattro personaggi principali, due uomini e due donne, cui va aggiunto un bambino (maschio) cui fa da contraltare una governante (femmina). I quattro agonisti costituiscono formalmente un quadrilatero, al cui interno si articolano relazioni binarie e triangolari, sottolineate da connotazioni nominalistiche e valenze simboliche. Procediamo con ordine in questa complessa struttura simmetrica.

I due agonisti maschili sono il protagonista, Richard Rowan, e il deuteragonista Robert Hand, entrambi intellettuali, scrittore il primo, giornalista il secondo, legati da un'amicizia di lunga data, in cui Richard ha sempre occupato la posizione di maestro, e Robert di discepolo intellettuale. Uniti da grandi ideali di libertà, di lotta contro le ipocrisie, di progresso etico ed estetico, di europeismo e sprovincializzazione, hanno anche condiviso una casa, *omphalos* di rinascita

culturale, ma anche luogo di piaceri carnali. La consuetudine, interrottasi con la scelta di Rowan di andare esule sul continente, si protrae nell'oggi, dopo che l'esule è tornato in patria. Solo che il giornalista corteggia la compagna dello scrittore, e tutta l'azione si snoda sull'ipotesi di un adulterio. Richard e Robert hanno nomi che li avvicinano: entrambi cominciano per R, e sono vagamente allitterativi. In realtà, i due personaggi costituiscono due aspetti complementari della psicologia dell'autore empirico, abituato a smistarsi non in uno ma in due personaggi autobiografici interdipendenti, come nel caso paradigmatico di Stephen Dedalus e Leopold Bloom in *Ulisse*, il giovane artista idealista, e l'uomo più maturo, pragmatico e corporeo.

Qui, nel dramma, la specularità intelletto/corpo viene indicata dal significato simbolico sia dei nomi propri sia dei cognomi. Il nome Richard, che nell'antico inglese significava "il forte" (e perciò allude al potere intellettuale del personaggio) richiama il nome di Richard Wagner, il musicista più presente nel macrotesto joyciano, cui viene riservato un ruolo tematico anche nel dramma, nonché diversi riferimenti nelle Note. Il richiamo a Wagner segnala subito la superiorità mentale del protagonista. Nel *Dedalus*, e poi nell'*Ulisse*, c'è un'identificazione diretta di Stephen, giovane artista o "artista da giovane", con Sigfrido, l'eroe dai puri ideali di giustizia e saggezza, tramite il correlativo oggettuale del suo bastone da passeggio, un bastone specificatamente di *frassino*, che il personaggio interpreta come la spada Nothung dell'eroe wagneriano. Se nel romanzo giovanile Stephen impugna il bastone mentre, sul portico della biblioteca nazionale sente le note del *Sigfrido* e, guardando le rondini che migrano, ha un'improvvisa presa di coscienza della sua vocazione artistica e della necessaria scelta dell'esilio per compierla, nel capitolo *Circe* del capolavoro, Stephen, in una frenesia di ribellione, manda in pezzi un lampadario con lo stesso bastone, invocandolo proprio quale "Nothung". La materia del frassino del bastone di Stephen/Sigfrido è un'importante informazione macrotestuale

per la comprensione della valenza simbolica del protagonista di *Esuli*. Infatti il protagonista non solo ha lo stesso nome di Wagner, ma ha anche un cognome che vi concorda pienamente: “rowan” è la designazione irlandese del frassino, l’albero magico delle foreste attorno ai templi druidici. Perciò Richard Rowan si propone come un’altra figura dell’artista joyciano, una versione di Stephen Dedalus cresciuto e avanzato negli anni, che ha soddisfatto l’impegno con se stesso dell’esilio sul continente, per poter realizzare le sue potenzialità creative. Di fatto, Richard il suo libro è riuscito a scriverlo. È un artista per davvero, non più “giovane”.

Contrapposto a lui, ma in modo dialettico, Robert ha un nome che suggerisce la sua fisicità, la sua naturalità, la sua corporeità: come quello di Bertha, contiene il lessema *birth*, “nascita”: *Robert*. Anzi, *robert* allittera con *rebirth*, ossia “rinascita”. E dunque una naturalità e fisicità che rappresentano senza dubbio un aspetto dell’autore autobiografico, nella sua componente di materialismo, interagente con la componente di intellettualismo, significata da Richard. Inoltre, il personaggio deuteragonista viene connotato da un cognome di valenza inequivocabile: *Hand*. Ovvero la “mano”, che di nuovo allude alla sua corporeità, ma anche all’attività di giornalista da lui espletata (e a Trieste, non dimentichiamolo, Joyce “tirava a campare”, oltre che come insegnante di inglese, in qualità di editorialista del *Piccolo*). Ma *Robert* è anche un lessema che suggerisce *Robber*, “ladro”, mentre *Hand* suggerisce, tra altre cose, anche la famosa “mano lesta”. Appunto *robber*, ladro, lo qualifica Richard in un colloquio con Bertha: rapinatore anzitutto dell’amore della compagna dell’amico (ma non si sa con quanto successo!), e non di meno delle elaborazioni mentali del medesimo, in quanto “discepolo” che sottrae, utilizzandole per proprio tornaconto, le linee ideali del “maestro”. Nell’*Ulisse*, per dimostrare l’esclusiva sonorità musicale propria alla lingua italiana, Stephen recita una frase significativa, rivelatrice dell’impatto emotivo, su di lui e sull’autore empirico, del tema della “ruberia”, in quel caso specifico riferita a Boylan,

che “ruba” il letto coniugale di Bloom: *Roberto ruba roba sua*. A questo proposito, non mi pare mera congettura ipotizzare che Joyce, cultore appassionato dell’opera lirica (al punto di fare della sua amatissima protagonista femminile dell’*Ulisse* una cantante operistica), abbia tenuto in mente, oltre a *Roberto* Prezioso e il *Roberts* editore, quali figure di traditori e ladri, per la caratterizzazione del personaggio, anche il protagonista eponimo dell’opera di Jaques Meyrbeer *Roberto il diavolo*. La cui storia è peraltro derivata da vari poemi francesi del Duecento e Trecento, per il cui insegnamento universitario è in lizza Richard Rowan, da poco rientrato dall’esilio sul continente. Non mi pare accidentale che, sia nei poemi sia nell’opera, Roberto (come il Robert di Joyce) sia “il puro folle”, dal comportamento irresponsabile, al di là del bene e del male, che agisce solo per istinto naturale. Non mi pare inoltre fortuito il fatto che Roberto, soprannominato “il Diavolo” per la sua sconsideratezza morale, sia al contempo frutto di una *seduzione* tra un essere diabolico e una figura femminile dal significativo nome di *Berta*, e lui stesso *tentatore di seduzione* (con Isabella principessa di Sicilia: dunque, Italia!).

Oggetto comune della passione di entrambi gli agonisti maschili è Bertha, la vera protagonista della storia drammatizzata, così come Nora ha sempre configurato il cardine attorno al quale ha ruotato l’esperienza esistenziale di Joyce. Bertha, come Nora, è la primordiale forza vitale, terrena, femminile e matriarcale; “Lei è la terra, scura, informe, madre, resa bella dalla notte di luna, oscuramente conscia dei suoi istinti”, annota infatti il drammaturgo (p. 468). Il suo nome evoca la nascita: *Bertha* come *birth*. E se è vero che la sua designazione è iscritta in quella di *Robirth*, l’apprendista seduttore (costituendo un indubbio legame simbolico), è altrettanto vero che il nome *Bertha* contiene al centro quella simbolica R, che funziona da perno di entrambi i nomi maschili del dramma, nonché delle loro connotazioni simboliche. La R ha un suono duro, forte, violento. E, seppure in modi diversi, sia Richard sia Robert sono persone dure, forti, violente; primariamente

con se stessi, e poi con l'antagonista reciproco, ma soprattutto con il loro massimo comun denominatore, ossia Bertha. La quale – si badi bene – è l'unico personaggio indicato, nell'elenco delle *dramatis personae* dal semplice nome proprio, Bertha per l'appunto, *senza cognome*. E questo certo non per rispetto burocratico, in uno scrittore spregiudicato quale Joyce sempre si dimostra, nel senso che l'assenza di cognome potrebbe corrispondere ad una mancanza di stato sociale, essendo Bertha (come Nora fino addirittura al 1933), una “concubina”, non una moglie legale di Joyce/Rowan. No, questa spiegazione notarile è inutile. Bertha non ha *volutamente* un cognome, equivalente ad un ruolo civico, perché ha da essere una donna al di là del tempo e dello spazio, provvista di una natura speciale e ancestrale: terra, madre, natura, eterno femminino. Cioè non solo manifestazione di quella figura storico-letteraria che pure ho precedentemente sottoscritto, ovvero la figura della “new woman” tardo ottocentesca e primo novecentesca, approdata sulle scene europee con Ibsen e Shaw. Certo, Bertha è *anche*, socialmente e psicologicamente, una “donna nuova”, vocata a scardinare l'ordine costituito. Ma è fondamentalmente *la* donna. Cui basta un nome che la designa quale portatrice *della Nascita e della Vita*, in senso assoluto.

Per il simmetrismo tanto caro al tomista e gesuitico Joyce, alla coppia maschile corrisponde una coppia di figure femminili. E così come Richard e Robert significano due aspetti interrelati e complementari della complessa psicologia dell'autore empirico, Bertha (naturale, passionale e vitale come Nora Barnacle) trova il proprio opposto speculare in Beatrice Justice. Cugina ed ex di Robert (la cui dimora di base condivide: non il peccaminoso *cottage* coabitato, nei bei tempi andati, con Richard, di cui parleremo abbondantemente a proposito del Secondo Atto), Beatrice (o Beatty, come la chiama confidenzialmente il cugino ed ex) rappresenta simbolicamente quell'aspetto di ‘donna angelicata’, che un lato nascosto della psiche di Joyce *voleva* vedere nell'ideale femminino, per fare da contraltare alla passionale sessualità incarnata da

Nora. Certo non per caso si chiama *Beatrice*, come la creatura femminile angelica per eccellenza della cultura occidentale, e viene simbolicamente correlata (lo vedremo in maniera più articolata in seguito) alla *luce rosea* tipica della Beatrice dantesca. Parallelamente alla dicotomia mente/corpo significata da Richard e Robert, Beatrice porta in scena (dopo che nella ‘scena’ mentale dell’autore) l’alternativa tra la donna/sex (ovvero Nora) che lo faceva impazzire, e il casto, platonico ideale femminile accarezzato pudicamente da Jimmy negli anni giovanili, nelle varie metamorfosi testuali di Mary Sheehy (la cui suggestività nominalistica non poteva sfuggire a Joyce: una “Madonna timida”, *sheehy/shy*), ripropostasi violentemente al suo pensiero a causa del fastidioso matrimonio con il “traditore” Thomas Kettle. L’opposizione tra femmina eroticamente agguerrita e creatura casta e pura è una dominante in Joyce, e si potrebbe ragionevolmente asserire che gran parte della sua eccelsa arte nasce proprio qui, dai *puerilia* lirici di *Musica da camera* fino alla *Veglia di Finnegan*.

Abbiamo visto che Bertha/Nora, la madre terra, la natura vitale, non è giustamente provvista di cognome, significando un archetipo astratto. La sua corrispondente eterea e asessuata, oltre a sostenere l’onere della derivazione dantesca, si trova imposto anche lo scomodo cognome di *Justice*, ovvero “giustizia”. La signorina che impartisce lezioni di pianoforte a Archie/Giorgino è una severa e rigida protestante, fredda negli affetti e misurata nelle azioni, sempre veicolate da perfetta correttezza formale. Annota l’autore: “La mente di Beatrice è come un tempio freddo e abbandonato in cui in un lontano passato si sono levati inni al cielo e in cui ora un prete solo e malfermo offre all’Altissimo preghiere senza speranza” (p. 469). Non male come presentazione! Tant’è, insiste ancora l’autore, che “sarà difficile destare l’interesse per Beatrice nel pubblico” (p. 464). Beatrice Justice intrattiene una relazione tutta intellettuale con Richard Rowan. Durante l’esilio romano, lo scrittore inviava a lei i capitoli del libro, e nella fitta corrispondenza ribadiva che l’ispiratrice del romanzo era lei. Il suo nome di bat-

tesimo contiene la radice *ric* (da cui *rich*) che informa anche il nome di Richard: RICHard/BeatRICE. Quindi sono entrambi intellettualmente ‘ricchi’, oltre che ‘forti’. In nettissima opposizione con Bertha, Beatrice viene connotata da inefficienza sessuale. Unico personaggio definito nell’età in una didascalia, la fanciulla ha *ventisette* anni. Cioè uno meno di Bertha, come specifica abbondantemente una Nota, in cui la pienezza erotica della compagna di Richard viene fatta risalire alla sua età, *ventotto* anni: la durata del ciclo lunare e mestruale, segno di una femminilità compiuta e in sé totalmente risolta. Leggiamo questo importante appunto dell’autore a proposito di Bertha:

La sua età: ventotto anni. Robert la paragona alla luna per l’abito. La sua età corrisponde alla durata di un ritmo lunare. Cfr. Oriani sul flusso mestruale: ‘La malattia sacra che in un ritmo lunare prepara la donna per il sacrificio’. (p. 463)

Se i ventotto anni di Bertha ne significano volutamente la completezza erotica, apparirà evidente che i *ventisette* anni di Beatrice ne significano intenzionalmente l’incompletezza sul piano sessuale. Par di capire che Beatrice sia ancora vergine, malgrado il passato fidanzamento con il cugino, al tempo della stretta amicizia tra Robert e Richard, anteriore alla partenza di Richard e Bertha per l’Italia. A distanza di tre mesi dal ritorno in patria dell’“esule”, da lei fortemente sollecitato nelle lettere, casta e riservata musa ispiratrice dell’“artista”, Beatrice è al contempo inconsapevole causa della sua impotenza sessuale. Bertha lamenta il fatto che il compagno non condivida con lei il letto coniugale, ma dorma – per quel poco che riesce a dormire – sul divano dello studio, dove passa l’intera nottata a studiare e scrivere. Gli schieramenti, sul livello della *performance* sessuale, sono nitidissimi. Da un lato la coppia vitale ed energica, Bertha e Robert; da un altro lato la coppia asessuata e sterile, Richard e Beatrice. Con la complicazione però che Bertha è la compagna/moglie di Richard, mentre Beatrice è cugina ed ex fidanzata di Robert.

Tutti i parallelismi delle affinità elettive tra i quattro agnisti del dramma, vengono compresi entro una stretta rete di relazioni simboliche e paradigmatiche. La figura di Richard, intellettualmente 'ricco' e moralmente 'forte', viene associata ai paradigmi della *luce* e dell'*altezza*. Come Beatrice, descritta "di alta statura" nella didascalia di presentazione del personaggio, e scintillante negli occhioletti. Anche Richard (come del resto Joyce), dotato di fisico longilineo, porta occhiali; ama accendere fiammiferi per i sigari degli ospiti; preferisce passeggiare nella luce dell'alba. Per contro, Robert, come Bertha, predilige l'oscurità, la luna. Possiamo addirittura rilevare una differenziazione di tipo cosmogonico: Richard e Beatrice sono accomunati dall'elemento aria, a sua volta correlato al senso dell'udito: se l'eterea fanciulla ha sempre nelle orecchie accordi musicali, lo scrittore distaccato dalla materialità del mondo quotidiano si proclama perseguitato da voci interiori che lo ammoniscono o lo istruiscono. Alla componente aerea e orale della coppia intellettuale, fa da contraltare la componente terrena e tattile della coppia erotica. Al suo primo ingresso in scena, Bertha è reduce da una nuotata in mare; poi la vedremo camminare di notte, nella pioggia, senza ombrello; Robert la assimila alla luce lunare; nel Primo Atto è vestita di azzurro, come il mare; nel Secondo Atto è vestita di marrone, come la terra; nel Terzo Atto ha una vestaglia di colore zafferano, come il sole. Madre e Terra, eterno femminino. Le piace toccare gli oggetti, dai petali delle patetiche rose sfiorite di Robert, alla giacca di velluto del seduttore, ai capelli arruffati e le labbra sporche del figlioletto Archie. Donna, dunque acqua e terra. Vicino a lei, anche Robert (forse *re-birth*) viene assimilato alla terra, all'acqua, alla dimensione notturna. È un passionale totale, di una naturalità e istintività a dir poco imbarazzanti. Tocca, bacia, odora. Non solo Bertha, che corteggia nel Primo Atto e probabilmente seduce nel Secondo, ma anche, e di più, gli oggetti che la connotano simbolicamente: una pietra raccolta sulla spiaggia che lui adagia sulla fronte accaldata, un ciuffo profumato di capelli, una manina

che nasconde furtivamente nel corsetto un indirizzo proibito. Richard, sferzante, lo sfida su questo piano: baci tutto ciò che ti piace, da un banale sasso fino al sesso femminile? Certo Robert, nella sua istintiva naturalezza, non capisce gli intellettualismi omeopatici dell'amico/maestro. E tuttavia qualcosa di rilevante, del loro rapporto, intuisce, visto che proprio lui propone a Richard un'opposizione paradigmatica delle loro rispettive configurazioni psicologiche:

Una volta ho fatto un piccolo epigramma sulle statue. Di statue ce ne sono di due tipi. (*Incrocia le braccia sul petto*) Quella che dice: 'Come faccio a scendere di qui?', e quella (*apre le braccia, punta il braccio destro verso l'alto e volge il capo*), che dice: 'Ai miei tempi la merda arrivava fin lassù'. (p. 357)

Subito Richard risponde. "La seconda per me, grazie". Ciò significa che Richard si autocorrela al paradigma dell'altezza: aria, udito, ecc., simbolico della sua superiorità intellettuale e morale (sebbene, con alto grado di autoironia da parte dell'autore autobiografico, il terreno dell'immagine non sia laudatorio: sempre di letame si tratta!). Laddove, invece, Robert si relaziona da sé al paradigma del basso. Quando, nel Primo Atto, Robert incontra Archie, proveniente dal mare con Bertha, si sente porre dal bambino la domanda se sappia nuotare. Al che risponde scherzosamente: "Magnificamente. Come un sasso!" Al che il bambino replica ridendo; "Come un sasso?" E accompagna la battuta con un gesto, il pollice della mano rivolto verso il basso, chiosando: "A picco, così?". Robert risponde "Sì, a picco, dritto fino in fondo. Come dicono là in Italia?". Archie, ancora utilizzando il meccanismo motorio del pollice, conclude efficacemente la diatriba retorica: indicando verso il basso e poi verso l'alto: "Così? 'Giù'. 'Giù' e 'su'" (p. 337). Dove non è difficile inferire che il *basso* pertiene al naturalistico Robert, mentre l'*alto* riguarda l'intellettualistico Richard.

Bertha è il perno dell'intero sistema di relazioni che smistano le caratterizzazioni. Carica di vitalità, generosa, sincera,

condivide la 'ricchezza' del marito su di un altro livello rispetto al potere dell'intelletto, quello della forza della natura e delle esigenze del corpo. Aperta e diretta verso gli altri, partecipa della passionalità e del desiderio di Robert. È molto guardinga nei riguardi di Beatrice, della cui freddezza emotiva diffida, alla cui intelligenza e cultura non può non sentirsi inferiore, e del cui ascendente sulla mente di Richard è trasparentemente, onestamente gelosa. Ciò non le impedirà, alla fine, di offrirle la sua amicizia, e forse, lo vedremo insieme, qualcosa di più. C'è un'aurea panica di pansessualismo attorno alla sua figura. C'è una sorta di emanazione di luce che attrae nel suo riflesso tutti gli agonisti del dramma. Questa luminosità intensa, ma contenuta, più lunare che solare, trova una spiegazione nominalistica in un parallelo mitologico che è possibile attivare tramite, di nuovo, il suo nome. Secondo gli studi antropologici di James Frazer e gli studi etnolinguistici di Charlotte Yonge (che Joyce possedeva), Bertha, oppure Perchta, oppure Berchte, è la designazione della divinità femminile celtica associata a riti di fertilità, che si compievano in feste pagane poi confluite nella notte dell'Epifania. Nell'antica civiltà teutonica, la "notte di Bertha" era la festa della "manifestazione della divinità", celebrata con fenomeni di luce. Che Joyce abbia presente questa suggestione, lo dimostra, mi pare, un'osservazione contenuta in una Nota, laddove riflette sul fatto che ormai anche le eroine ibseniane, dopo quelle dei grandi romanzieri russi dell'Ottocento, hanno esaurito il loro compito, e che probabilmente il futuro della "Nuova Donna" nella letteratura inglese vada proiettato all'indietro nella storia, nella tradizione celtica autoctona: "Su quale donna splenderà ora la luce dello spirito poetico? Forse finalmente sulla donna celtica" (p. 476). E nessuna donna può essere più 'celtica' di Nora, l'istintiva, appassionata ragazza del Galway dai fulvi capelli!

Bertha, che come sappiamo è "la terra, scura, informe", "resa bella dalla notte di luna", è soprattutto Madre. Genitrice naturale di un bambino, Archie, e nutrice emotiva di un artista, Richard. L'accentuato ruolo *materno* di Bertha si diffonde

per l'intera azione del dramma. E ci conduce direttamente a considerare il personaggio del figlio di Bertha e Richard. Al piccolo Giorgio, nato all'inizio dell'esilio, Joyce assegna il nome fittizio di Archie, diminutivo di Archibald. Un nome impegnativo, che ci riporta, ancora una volta, al tema del tradimento. Esiste infatti, sul piano biografico, un tale di nome Archibald Hamilton Rowan, un importante uomo politico, etichettato come traditore sia dagli irlandesi sia dagli inglesi, per la sua tendenza a non schierarsi aprioristicamente con l'uno o l'altro versante, ma ad esprimere sempre giudizi individuali nelle dispute parlamentari. Ma il fatto che tutti lo chiamino "Archie", rende il bambino suggestivamente investito di un ruolo simbolico, che un amante dei nomi (nomi che sono "segnature di tutte le cose", secondo Stephen nel capitolo *Proteo* dell'*Ulisse*), un amante dei nomi come Joyce non tralascia di farci percepire. Forse in quel bambino – come insinua Robert nel Terzo Atto, nell'ultimo colloquio con Richard – c'è l'origine della vita da potersi finalmente realizzare, l'ipotesi della vera rinascita, l'ipostasi di un futuro credibile: "Forse è proprio lì la libertà che cerchiamo, Richard, tu in un modo e io in un altro. In lui e non in noi" (p. 444). E allora, come non leggere inscritta nel nome Archie l'*engremme* dell'*archè*, il "principio", l'"inizio", ovvero il segno di un nuovo, e forse risolutivo, punto di partenza per l'esistenza di tutti gli agonisti del dramma? Sebbene permanga, irrisolto, un problema: di chi è *realmente* figlio Archie, di Richard o di Robert? Scrive l'autore in una Nota: "Problema: Archie, il figlio di Richard, è allevato con i principi di Robert" (p. 467). E gli fa eco lo stesso Robert, in margine alla frase prima citata; forse il principio di libertà perseguito dai due amici, lo scrittore e il giornalista, risiederebbe nel bambino, se... se quel bambino "fosse suo"! (p. 444). Ma di questo dopo.

Limitiamoci per il momento a concludere il discorso sullo schema dei personaggi e delle loro relazioni simboliche. Resta da considerare il personaggio femminile minore, che controbilancia il personaggio maschile minore (Archie) nella rigoro-

sa simmetria degli schieramenti attoriali. Un ruolo secondario, ma meno marginale di quanto appare in superficie, viene riservato a Brigid, la governante di casa Rowan, che ha visto crescere Richard, e che è passata al suo servizio in seguito alla morte della madre, e alla contestuale eredità dell'abitazione.

Sul piano delle corrispondenze autobiografiche, Brigid si presenta come una variante della tata "Dante" (storpiatura infantile di *Auntie*), ovvero della Mrs. Riordan che nel *Dedalus* assiste la famiglia di Stephen. Le azioni che il drammaturgo affida a questo personaggio riguardano la sua profonda conoscenza della psicologia di Richard, e la premura con cui accudisce Bertha e Archie. Questo secondo è l'aspetto simbolico più rilevante, che forma un sistema con il suo nome di battesimo. La governante, infatti, sempre assai zelante, diviene suggestivamente insistente, nel Terzo Atto, nel proporre a una stanchissima Bertha cibo e bevande, ma soprattutto uova e latte. Elemento non indifferente, dopo che abbiamo visto attivarsi il riferimento al mito celtico veicolato dai nomi di Richard e di Bertha. La chiave di accesso a questa dimensione ce la offre una peculiare osservazione della inserviente, la quale tenta di giustificare con Bertha il comportamento brusco e introverso del marito: "È un tipo strano, il padrone, e lo è sempre stato" (p. 419). Nell'originale, l'espressione di Brigid è *He is a curious bird, Master Richard, and always was*. Dunque, letteralmente, Richard è sempre stato "un curioso uccello". Non è un caso che Brigid parli della sfera interiore del padrone come di un "uccello": infatti, nella iconografia celtica, le anime vengono di norma raffigurate in forme di uccelli. E Brigid porta un nome di inequivocabile discendenza celtica. Brigid è una delle principali divinità femminili della civiltà teutonica, patrona delle arti domestiche, associata alla dispensazione del cibo, e figurativamente accompagnata da una mucca (abituale simbolo dell'Irlanda). Derivazione di questa dea arcaica, diviene nell'agiografia cristiana Santa Brigida, seconda solo a San Patrizio nella venerazione più diffusa, patrona dei prodotti della terra e soprattutto del latte: il suo principale miracolo consiste

nella moltiplicazione del latte e del burro per sfamare il popolo irlandese falciato dalla carestia. L'insistere della governante affinché Bertha si nutra, sembra dunque coerente con le connotazioni simbolico-antropologiche del suo nome.

Ma un'altra considerazione urge. Brigid, che si dichiara molto orgogliosa della confidenza che Richard ha sempre avuto con lei, è convinta che le stranezze di comportamento dello scrittore non inficiano affatto il genuino amore per la compagna, e non ha dubbi sul fatto che il loro rapporto è destinato a consolidarsi. Se è vero che ora Richard passa la notte da solo nello studio, è altrettanto vero che tornerà da Bertha: "Tornerà da lei. Sicuro che per lui il sole è lei" (p. 419) (Interessante dato: la frase è una galanteria di Prezioso per Nora). Tale sicurezza nel prevedere il futuro, sembra derivare da una ulteriore caratteristica della dea Brigid, che, oltre a essere protettrice della terra, è anche dotata di capacità profetiche e divinatorie. Si pensi che il significato originario del termine *brighid* è "l'esaltata": una sibilla o una baccante in tono minore, transitata dall'Olimpo nelle campagne celtiche!

Converrà, per finire, riassumere schematicamente la struttura del dramma. Come abbiamo visto, *Esuli* è un dramma costituito da un quadrilatero di quattro personaggi, distribuiti per coppie, che costituiscono all'interno quattro triangoli:

Richard-Bertha-Robert; ovvero il tradizionale triangolo marito, moglie, amico che corteggia la moglie (anche se la coppia dei coniugi non è regolare). Tuttavia, come vedremo, il triangolo convenzionale sarà complicato dal latente desiderio di Richard e Robert di condividere un'attrazione omoerotica attraverso l'esperienza sessuale con la medesima donna.

Richard-Robert-Beatrice; ovvero un triangolo antecedente di nove anni, quando Robert e Beatrice, cugini primi, erano segretamente fidanzati (con vaga implicazione di incesto), frustrando l'interesse di Rowan per la fanciulla, e forse causandone la gelosia; ma sia durante l'esilio sia dopo il ritorno in patria, Beatrice è divenuta la musa ispiratrice dell'artista, rompendo il fidanzamento con il cugino.

Richard-Bertha-Beatrice; ovvero il triangolo tra marito, moglie, e una seconda donna (la convenzionale ‘cattiva’), attratta platonicamente dal marito, che ne ha un’infatuazione cerebrale; ma anche Bertha, nel finale, ci stupirà con una esaltazione di sentimenti molto particolari verso la rivale.

Bertha-Robert-Beatrice; ovvero le due donne paradigmaticamente opposte, amate dallo stesso uomo, che comunque le abbandona moralmente entrambe: tradisce il vecchio legame con Beatrice corteggiando ora Bertha, e ‘tradisce’ Bertha rinnegando il suo amore davanti a Richard.

Ci sarebbe in realtà da menzionare un quinto triangolo, che riguarda il posizionamento del piccolo Archie tra Richard e Robert. Ma questo “problema”, fondante nel “problem play” joyciano, richiede un trattamento diverso, che ha più a che fare con la materia del prossimo capitolo.



V  
LO PSICODRAMMA

Joyce, come ben si sa, aveva un rapporto contrastato con la psicoanalisi. Alle sollecitazioni degli amici Italo Svevo prima, Djuna Barnes dopo, convinti assertori della nuova, sconvolgente e travolgente disciplina, ripeteva sempre che pur riconoscendo a Freud, e quindi a Jung (che peraltro contattò, per avere un parere sui sintomi di follia della figlia Lucia) il merito di avere individuato meccanismi basilari di comportamento della psiche umana, non ammetteva tuttavia che la psicoanalisi possedesse le valenze di una scienza, bensì le caratteristiche di una tecnica. E in quanto tale, come tecnica per l'appunto, decise di usarla nella sua produzione artistica. Come ebbe a dire a Svevo, la scrittura (autobiografica) rappresentava per lui il lettino dello psicanalista. E non si potrà certo negare che, non solo in tutte le sue opere tenda a mettere a nudo la sua anima, scandagliandola con impietosa onestà (e rendendola accettabile ai suoi lettori solo grazie alle modalità ironiche e paradossali del distanziamento o dello stravolgimento), e facendo affiorare contraddizioni, fobie e nodi irrisolti, ma tenda anche a mettere in gioco, con innegabile abilità, i congegni funzionali delle tecniche psicoanalitiche. Per esempio i meccanismi del sogno, le condensazioni linguistiche, gli spostamenti e i transfert, gli scivolamenti tra verità e finzione, le funzioni della dialettica tra reale, simbolico e immaginario.

È ovvio che la struttura stessa del genere drammatico, basata com'è su scene di rappresentazione e su scambi linguistici che articolano varie prospettive, si presta in maniera

particolarmente efficace al dispiegamento e messa in discussione di posizioni mentali e atteggiamenti psichici. Il duologo, ovvero la forma di dialogo drammatico sempre tra due personaggi, prescelta in *Esuli*, esalta di per se stessa il confronto/scontro di coscienze. Ma quando il duologo diventa veicolo di un agone composto di rimozioni, censure, mezze o false verità, un cortocircuito tra dicibile e indicibile, emerge prepotentemente, nel dramma, la natura dello *psicodramma*. Dove i personaggi esplorano il proprio io e l'io dell'altro, nascondendo e aggredendo, confessando e negando, proiettandosi in avanti e recalcitrando all'indietro, in un fluido continuo di passato, presente e futuro, in un perenne sovrapporsi di presenze e assenze. Voci fisiche e voci mentali si mescolano confondendo i personaggi e il pubblico, che viene convocato di continuo in veste di decodificatore delle enunciazioni, com'è dell'analista.

Nelle Note, Joyce parla del suo dramma come di un "problem play", definendolo più esattamente "tre atti al gatto e al topo" (p. 474). E una "mousetrap" di amletica memoria si stende sempre più fitta tra i personaggi tra di loro, ma anche tra il singolo personaggio e il proprio io nascosto, tra l'autore e i personaggi, tra l'autore e il pubblico, tra gli attori e gli spettatori. Tutti giocano al gatto con il topo, bleffando e insinuando, ammettendo e ritrattando, ostendendo e occultando, e in questo gioco perverso, i ruoli di gatto e topo si scambiano in continuazione. Risultato del gioco è una serie ininterrotta e irrisolvibile (di fatto, irrisolta) di ambiguità e dubbi. Non è possibile, né per gli agonisti né per il pubblico, decidere che cosa sia realmente avvenuto sul piano dell'azione, né che cosa si sia evoluto nell'interiorità dei personaggi. L'autore stesso ha confessato, in lettere e colloqui, di non essere certo neanche lui della verità dei fatti, e invitava i lettori del testo a fornirgli interpretazioni. Provocazione? Forse; ma la difficoltà di gestire una lunga seduta psicoanalitica, quale si configura nel suo insieme il nostro dramma, rende verosimile l'imbarazzo del 'paziente' a fornire a se stesso risposte plausibili agli interrogativi

che ha disseminato nelle 'scene' mentali da lui costruite. Ogni asserzione resta sottoposta ad un regime di *indecidibilità*.

### *Il dubbio*

L'enigmatica asserzione di Richard, rivolta a Bertha, con cui si chiude il dramma, condensa in sé il significato globale del testo:

Ho ferito l'anima mia per te... – una ferita profonda di dubbio insanabile. Non saprò mai, mai finché vivrò. Non voglio sapere, né credere. Non mi interessa. Non è nell'oscurità della fede che ti desidero. Ma in un lacerante, incessante dubbio vivente. (p. 448)

Il dubbio avvertito da Richard viene trasferito a noi lettori e spettatori: neanche noi potremo mai sapere. Che cosa? È un dubbio multilivellare e pluriprospettico, che concerne svariati elementi compositivi della storia drammatizzata. Anzitutto riguarda l'adulterio che può o non può essere stato consumato tra Robert e Bertha, e quindi, per un verso l'onestà di Bertha, e per un altro verso la lealtà di Robert. A livello più profondo, concerne la ricaduta sull'individuo della libertà di scelta. Quella libertà che il marito e amico concede (almeno a parole), di tradirlo, diventa un'enorme responsabilità morale, il cui esito è indecifrabile: quanto l'incultura di Bertha e il cinismo di Robert sapranno mettere a frutto il dono di Richard? Inoltre, quanto incide sul dono della libertà il morboso fascino del tradimento? E quanto deve al patologico desiderio di essere tradito, la possibilità di arricchimento psicologico che alimenta la creazione artistica? Nora una volta si lamentò con l'amico Frank Budgen in questo senso, un po' brutalmente, nel modo diretto che riscontriamo sempre in Bertha: "Jim vuole che vada con altri uomini per poterci scrivere su" (Ellmann 1982, 393). È dunque possibile che la presunta libertà concessa a Bertha di farsi corteggiare da Robert, nel Primo Atto, e di

andarci a letto, nel Secondo Atto, sia in realtà la ricerca di uno stimolo a comporre il romanzo, la cui faticosa elaborazione tiene Richard sessualmente lontano dalla moglie.

Ripercorriamo brevemente lo schema dell'azione. Nel Primo Atto assistiamo in successione: al focoso corteggiamento di Robert; alla disponibilità di Bertha a farsi blandire e sbaciucchiare; alla richiesta di un appuntamento serale nel *cottage* privato di Robert; al minuzioso resoconto, da parte della donna, al marito, sulle *avances* e la richiesta dell'amico; alla libertà di scelta cui Richard lascia Bertha; al dispetto di Bertha per l'indifferenza di Richard, che lei attribuisce alla sua infatuazione (assai meno intellettuale, nella incolta percezione di Bertha, di quanto Richard affermi) per Beatrice. Nel Secondo Atto, vediamo: Robert, in atteggiamento romantico, in giacca di velluto e note al pianoforte di Wagner, che attende Bertha nel *cottage*; squillo di campanello, Robert agitatissimo, per trovarsi davanti non Bertha ma Richard; spiegazione filosofico-tomistica tra i due amici sul ruolo della sessualità e della libertà; entrata in scena di Bertha, prima perplessa e poi indignata, sulla presenza di Richard nel *cottage*, che parrebbe contraddire tutte le pretese liberali e liberiste del coniuge; nuova dichiarazione di liberalità di Richard rispetto all'*affaire* della compagna; incontro/scontro esplicativo tra Richard e Robert (con risvolti inquietanti, come vedremo tra poco); sfida reciproca tra Bertha e Richard sul valore della libertà e dell'autonomia nel rapporto di coppia; uscita di scena di Richard; prolegomeni all'incontro sessuale tra Robert e Bertha; frustrazione per il pubblico della negazione scenica, ma anche psicologica, dell'evento erotico. Quando sembra che Bertha stia cedendo alle pressanti *avances* di Robert, complice un'immagine di pioggia, ovvero di *acqua*, e dunque della loro comune relazione simbolica (nonché, a livello antropologico, simbolo di sessualità) cade il sipario. E appena il sipario scende, tra i due Atti, la prevedibile – per il pubblico in sala – curiosità suscitata dal mistero, diventa per forza di cose il mistero, il dubbio, il “problema” centrale del dramma.

Il Terzo Atto fornisce un cortocircuito di informazioni contraddittorie: Bertha afferma di essere stata alzata tutta la notte; Richard è stato visto e udito passeggiare fino all'alba; Robert è stato sentito rientrare in casa "assai dopo le due" da Beatrice; ma su Beatrice, assonnata o vigile, nessuno dà indizi. Nessuno, soprattutto, fornisce elementi di giudizio riguardo alla vera o presunta "sacra notte d'amore" – tale la definirà Robert – trascorsa tra la compagna e l'amico di Rowan. Robert viene incaricato di trasmettere il senso dell'aporia tra reale e immaginario:

*Robert.* Bertha! Cosa è successo la notte scorsa? Quale è la verità che devo dire? (*La fissa intensamente negli occhi*) Sei stata mia in quella sacra notte d'amore? O l'ho sognato?

*Bertha.* (*sorride appena*) Ricorda come mi hai sognata. Hai sognato che sono stata tua.

*Robert.* Ed è questa la verità?... Un sogno? È questo che devo dirgli? [cioè a Richard].

*Bertha.* Sì.

*Robert.* (*baciandole le mani*) Bertha! (*con un tono più dolce*) Per tutta la mia vita solo quel sogno sarà reale. (p. 440)

Tutto il dramma, e più in particolare il Terzo Atto, è costruito su indovinelli, interrogazioni, parabole. Tutti i personaggi sembrano parlare in un linguaggio cifrato. Bertha è l'unica che, nella sua "semplicità" (ma ricordiamo l'evangelico monito "beati i poveri di spirito!"), cerca istintivamente di penetrare le contorte psicodinamiche del marito. Quando, per esempio, lo accusa direttamente di avere manipolato lei, Robert, e forse anche Beatrice, per ottenere la *propria* libertà: "È per te stesso che mi hai spinta. [...] Per potermelo sempre rinfacciare. Per umiliarmi, come hai sempre fatto. Per essere libero" (pp. 435-436). Oppure quando, con Beatrice, liquida in una sola parola, pur significativamente reiterata, la presunta superiorità intellettuale e logocentrica di Richard: "Idee e idee" (p. 432), per rivendicare orgogliosamente il *suo* ruolo di effettiva creatrice del troppo accreditato 'creatore': "Sono

molto orgogliosa di me stessa io, se lo vuole proprio sapere. Che cosa hanno fatto per lui? Io ne ho fatto un uomo. E loro? Cosa sono nella sua vita? Nient'altro che polvere sotto le scarpe!" (pp. 432-433).

Ci sono molti indizi nel testo, e allusioni nelle Note, che autorizzano a vedere in Richard un rovesciamento satanico della figura divina, sia come Cristo che si offre al bacio che lui sa lo tradirà, sia come Demiurgo che mette a rischio le creature, organizzando un subdolo giardino dell'Eden per invitarli a tradirlo (per poi vendicarsi). Richard sa di essere il 'creatore' della sua donna, che ha preso fanciulla e che ha indubbiamente elevato, nei nove anni trascorsi insieme, in comportamento e cultura: "Ho cercato di darle una nuova vita", confida a Robert, il quale concorda: "E ci sei riuscito. Una vita nuova e ricca", specificando meglio: "Hai fatto di lei tutto quello che è. Una personalità strana e meravigliosa" (p. 389). Ma Richard sa di essere anche il 'creatore' di Robert, suo discepolo di pensiero e di vita, come Robert riconosce più volte. Del Dio Pantocrator, Richard vuol far credere di possedere anche l'onniscienza. Spiega a Robert che lui *sa tutto* (ovviamente di quanto sta intercorrendo tra l'amico e la moglie), che ama Bertha (la sua creatura), e che proprio in virtù di questo amore *vuole* che lei si senta sempre libera di scegliere e di darsi. Richard vive nel timore che la propria esistenza costituisca un ostacolo nei confronti di un amore più alto e possente; ma la sua apparente generosità non è vera nobiltà d'animo, essendo le sue motivazioni mescolate al desiderio di farsi tradire, dalla compagna e dal suo migliore amico. È perciò che offre a Robert, sua prima creatura, la stessa libertà che offre a Bertha. E i due presunti amanti, mandati a forza dal loro creatore nel luogo della tentazione (il *cottage* di Robert, anticamente *locus eroticus* di Richard e Robert), malgrado siano entrambi convinti di agire di iniziativa propria, nella loro libertà coatta vengono spinti all'incontro sessuale da quella suprema divinità che *devono*, volenti o nolenti, tradire. Perché il Demiurgo richiede il Tradimento. E una delle disperate esclamazioni di Bertha, "Perdio,

Dick, dimmi cosa vuoi che faccia!” (p. 400) appare ironicamente, joycianamente, ambigua. Nell’originale, l’esclamazione di Bertha è *Dick, my God*, che sarà pure colloquiale, ma, in Joyce, nessun *nome* (e tanto meno quando è in ballo Dio!) può dirsi accidentale, per cui pronunciare *Dick, Dio mio* implica convocare, e dunque riconoscere, in qualche modo, un Dio/Richard. E tuttavia, in quel conclusivo momento, sarà il dio/maestro a tradire e abbandonare a se stessi i discepoli/creature. Risponde infatti Richard: “Chi sono io per dirti padrone della tua anima o di quella di qualsiasi donna? Bertha, amalo, sii sua, donati a lui se lo desideri – o se puoi” (p. 400). In quel “se puoi”, c’è tutta la perfidia di un amore malvagio: scaricare sulla vittima il carico della libertà di scelta. Di fatto, Robert e Bertha rimarranno paralizzati da questa libertà concessa da Richard. Come Adamo ed Eva, scopriranno l’angoscia della solitudine e l’amarezza improduttiva dell’esilio. Impareranno, come ha già appreso Richard, che ognuno è un esule verso l’altro, volontariamente o involontariamente.

Il paradosso imbarazzante di questo Dio joyciano è l’incertezza, il dubbio. Se nel Primo Atto dice di sapere tutto, alla fine del Terzo dice che non potrà mai sapere. Non si fida di nessuno. Vorrebbe fidarsi di se stesso, ma sa di non poterlo fare. E allora ha bisogno degli altri (Bertha, Robert, Richard, Archie, la madre da poco morta), eppure, in modi diversi ma continui, li rifiuta tutti quanti.

Dal punto di vista di Richard, che l’atto sessuale tra Bertha e Robert si sia realizzato o meno, non altera la sua condizione esistenziale di dubbio, la “ferita” del dubbio sulla quale si conclude il dramma. Ed è la stessa condizione sperimentata dal pubblico; anche il pubblico rimane ‘ferito’. In una Nota, appare chiaramente inscritta la volontà del drammaturgo di instillare il dubbio negli spettatori e lettori del dramma:

Il dubbio, che avvolge la conclusione del dramma, deve essere desto nel pubblico non solo dalle domande di Richard a entrambi [Robert e Bertha], ma anche dal dialogo tra Robert e Bertha.

Tutti i filosofi celti sembrano aver avuto una propensione per l'incertezza e lo scetticismo – Hume, Berkeley, Balfour, Bergson. (p. 476)

A partire dal vuoto che si determina tra il Secondo e il Terzo Atto, si viene a creare il dubbio del pubblico, sia sugli avvenimenti della storia, sia sulla possibilità di interpretazione. L'aporia precostituita dall'ellissi di rappresentazione attiva la risposta, passionale, filosofica o ideologica, del lettore e dello spettatore.

Apparirà singolare riflettere sul fatto che Joyce, la cui opera è stata normalmente accreditata di intenti pornografici, si guardi bene – ovunque, addirittura nell'*Ulisse* – dal rappresentare l'atto sessuale. In genere, dopo avere stuzzicato a dovere la curiosità morbosa del lettore, trasferisce invariabilmente il *climax* erotico dalla 'scena' mentale alla *performance* della scrittura: l'atto sessuale viene immaginato, proiettato, 'fantasizzato', ricordato attraverso tecniche di dislocazioni immaginarie o fantasmatiche, ma mai direttamente descritto. Qui, in *Esuli*, cioè in un vero dramma sul piano formale e strutturale, i meccanismi di spostamento immaginario dell'oggetto *indecidibile* e *indicibile* (ovvero il *reale* desiderio di Bertha e Robert di tradire, così come il *reale* desiderio di Richard di essere tradito) seguono percorsi tortuosi. In modi diversi ma internamente coniugabili, sia Robert sia Bertha sia Richard costruiscono insieme un *sogno* di amore, un incontro immaginario nel 'teatro' delle loro menti: come ci ha insegnato – ed ha insegnato a Joyce, suo malgrado, Freud – sembrano tutti voler differire la soddisfazione fisica, per il piacere più sottile e profondo di una sorta di 'disseminazione' psicologica del desiderio. Coinvolgendo emotivamente il pubblico, 'topo' del perfido gioco, le cui aspettative vengono sistematicamente deluse. In un dramma incentrato sul desiderio, il drammaturgo tende endemicamente ad eccitare il suo pubblico in un sistema ottimamente costruito di attese; ma la soddisfazione viene strategicamente negata. Scrive l'autore in una importante Nota: "*Tutti credono* che Bertha sia l'amante di Robert"

(p. 474, corsivo mio). Tutti? Quindi non solo gli agonisti e co-agonisti del dramma, ma anche gli spettatori e i lettori del medesimo. Tant'è che il pubblico viene implicitamente invitato a identificarsi con l'aporia di fondo di Richard: "Questa 'convinzione' urta contro la sua stessa 'cognizione' di ciò che è stato, ma egli accetta la convinzione altrui come un boccone amaro" (p. 474). Veramente amaro?, verrebbe da chiedersi. Non è forse il dubbio la condizione stessa della vita, secondo Joyce? Non è forse vero che lui stesso confidò a Arthur Laubenstein (un musicista americano conosciuto a Parigi nei primi anni Venti), proprio a proposito di *Esuli*, una suggestiva considerazione?:

'Secondo lei che cosa terrebbe più unita la gente? La fede o il dubbio?' Laubenstein si pronunciò per la fede ma Joyce rispose con decisione: 'No, è il dubbio. La vita è sospesa nel dubbio come il mondo nel vuoto. Lei può trovare la questione trattata, in un certo senso, in *Exiles*'. (Ellmann 1982, 635)

E allora, siccome *Esuli* è un testo di finzione, un artefatto dell'artista (oltretutto non più 'giovane', ma un po' maturato negli anni, come Rowan/Joyce negli anni Dieci del Novecento) non si può che dedurre un corollario, tanto estetico quanto ideologico, sull'inevitabile confluenza tra arte e vita. Bertha, non per caso il personaggio più trasparentemente amato dall'autore, se ne fa esplicita portavoce. "Hai sognato che sono stata tua la scorsa notte", afferma a Robert (p. 439). Il che parrebbe significare: dov'è la distinzione tra realtà e sogno? Quanto, nell'umana esperienza, è *vero*, oppure una proiezione fittizia dell'*immaginazione*? Ci vuole dunque insegnare Joyce, che l'amore, o il desiderio, proprio come l'arte, è un sogno, un'estasi, un'affabulazione dell'inconscio?

In un "problem play" qual è il nostro, pieno di enigmi e dubbi, anche la confessione di Robert a Richard, nel finale della commedia, sortisce solo l'effetto di accumulare incertezze e perplessità per il pubblico. Afferma Robert a Richard,

a proposito di Bertha: “È tua oggi, come lo era nove anni fa, quando l’hai conosciuta” (p. 441). Non è forse, questa, un’ambigua asserzione? Significando al contempo che Bertha è stata costituzionalmente fedele al suo compagno, oppure che, *come* nove anni prima, condivideva desideri e piaceri tra Richard/Joyce e Robert/Cosgrave/Prezioso?

È a questo punto che si innesta il dubbio ulteriore concernente la paternità di Archie, un “problema”, ricordiamolo, esplicitamente alluso in una Nota d’autore. La meticolosità con cui il testo registra i dati cronologici (rispecchiando fedelmente i forsennati, patetici conteggi con cui Joyce quantificava la possibilità che Nora fosse già incinta di Giorgino quando approdarono sul continente) sembra studiata apposta per istigare il sospetto: Archie ha otto anni, essendo nato a Roma *poco dopo* l’approdo dei genitori all’esilio. L’insistenza con cui Robert evoca un’intimità di vecchia data con Bertha è altrettanto equivoca. Nel dialogo del Primo Atto, durante il corteggiamento sempre più serrato, l’innamorato si arroga il *diritto* di chiamare l’amata per nome, *come nove anni prima*: “Ho il diritto di chiamarti per nome. Dai vecchi tempi... nove anni fa. Allora eravamo Bertha e Robert” (p. 344). Nel Secondo Atto, quando la accoglie nel *cottage*, le sussurra un significativo: “Questa sera *sei ritornata a me*” (p. 415, corsivo mio). Ridondante appare l’ostensione di un legame di Archie con Robert assai più stretto di quello con Richard: è con Robert, non con Richard, che il bambino scambia battute; con l’amico del padre scherza, gioca, si fa raccontare favole e comprare dolci; con il padre ha solo un colloquio, durante il quale può solo ascoltare, non poco perplesso, una apodittica disquisizione sulla entità concettuale dell’essere “ladro” (guarda caso: *robert/robber!*) e sulla categoria epistemologica del “rubare”, per poi chiedergli di chiedere a sua volta il permesso alla *madre* (figura evidentemente plenipotenziaria nella sua percezione) di guidare il carro del lattaio. Non sembra casuale che Richard prometta, sul momento, ma che poi si dimentichi di assolvere al proprio compito paterno. Salvo

simulare, con il figlio, di avere mantenuto la promessa. Per contro, Robert suscita in Archie una profonda confidenza e un'autentica familiarità. Si autodefinisce suo "godfather", un padrino affettuoso che gli dà sicurezza, ricevendone in cambio tenerezza: segnale estremamente forte, visto che lo conosce da appena tre mesi. E, come abbiamo già visto, è proprio Robert a mettere in parola l'eventualità fortunata che il bambino potrebbe essere *suo* figlio: "Se fosse mio" (p. 445). Anche Richard mostra di intuire come la relazione tra il suo bambino e l'amico fraterno debba contenere elementi più complessi e profondamente innestati di quelli superficialmente riconoscibili. Durante il duologo con Robert del Secondo Atto, chiede bruscamente all'amico quali siano i sentimenti che nutre per Archie: "Questo pomeriggio, quando sei venuto a casa mia, hai incontrato mio figlio. Me lo ha detto lui. Cosa hai provato?" (p. 385). Robert risponde prontamente, istintivamente: "Piacere". E Richard, insinuante, replica: "Nient'altro?". Al che Robert ribatte rassicurandolo, "Nient'altro". Ma l'inquietante domanda di Rowan permane, sul palcoscenico e tra gli spettatori. A che cosa sta pensando Richard? Quale gamma di sensazioni dovrebbe stimolare in Robert la compagnia del bambino? Che cosa di "altro" può avvertire nel suo animo Robert, riguardo ad Archie?

L'accumulo esponenziale di dubbi e ambiguità viene alla fine proiettato in una metafora (altrimenti non saremmo in compagnia di Joyce!). Proprio in conclusione dell'ultimo dialogo che intercorre tra Robert e Richard, Robert consegna all'amico la *sua* parziale, ambigua *verità*, elaborata dopo il colloquio con Bertha. "Ti dirò la verità, Richard. Mi ascolti? [...] Ho fallito, Richard. È questa la verità. Mi credi? [...] Ho fallito. È tua oggi, come lo era nove anni fa" (p. 441). Spezza queste battute l'intromissione straniante di una voce fuori scena; una pescivendola per strada grida "aringhe fresche!". La battuta può suonare banale per un pubblico italiano. Ma non per un pubblico inglese. Infatti, la "red herring" è una "falsa pista". Vuol forse comunicarci, l'autore, che la spiega-

zione di Robert è una deviazione: un inganno, una trappola? Non solo per Richard, ma anche, e forse soprattutto, per noi, pubblico?

Oppure, potremmo prospettare una spiegazione alternativa, di tenore più costruttivo. Abbiamo visto come il nome di Bertha, nonché la sua configurazione simbolica di archetipica madre-terra, possa chiamare in causa, tra altri elementi, anche le attribuzioni simboliche della divinità femminile celtica dello stesso nome: Bertha o Perchta. Ebbene, può essere suggestivo considerare come, nella “notte di Bertha”, ossia nella festa notturna della fertilità, venissero offerte, alla protettrice del cibo, oltre ad altre vivande simboliche, specificatamente delle aringhe (cfr. Yonge 1888, 213-214, libro presente nella biblioteca triestina di Joyce). Se accettassimo questa ipotesi di natura antropologica, dovremmo intendere che il grido della pescivendola, oltre a richiamare la nostra attenzione sul carattere dubbioso della – presunta – confessione di Robert, ci consegna anche l’interpretazione della *vera* risposta ai dubbi del “problem play”. E cioè la posizione centrale di Bertha, quale snodo e risoluzione di dubbi e problemi: è lei la vincitrice dell’agone; lei, e soltanto lei, con la sua forza primordiale e l’inarrestabile spinta vitalistica, può rappresentare il futuro di tutti gli agonisti.

### *Il sadomasochismo*

Il dramma, un corpo a corpo tra il Marchese de Sade e il Barone v. Sacher Masoch. Non sarebbe meglio che Robert desse un piccolo morso a Bertha, quando si baciano? Il masochismo di Richard non ha bisogno di esempi. (p. 474)

Così Joyce definisce ulteriormente (oltre all’ormai noto gioco a gatto e topo), in una Nota, il dramma contenuto in *Esuli*. Uno scontro sadomasochistico. Ma non soltanto tra Richard e Robert, come indica la Nota. Anche – lo dico io, e cercherò di

dimostrarlo – tra Richard e Bertha, Robert e Bertha, Richard e Beatrice, Bertha e Beatrice. L'interesse di Joyce per Sacher Masoch è attestato dalla biografia: regalava a Nora le opere dello scandaloso scrittore, e, come il protagonista di *Venere in visone* (un testo *cult* per lui), ai momenti di eccitazione morbosa per l'idea di essere tradito, faceva seguire imploranti richieste di fustigazione, non metaforica ma concreta! Il capitolo *Circe* dell'*Ulisse* rappresenta la quintessenza del masochismo di Bloom in allucinazioni di lesionismo corporeo; e non sembra accidentale che appunto Bloom abbia lo stesso nome di battesimo, Leopold, di Sacher Masoch.

I personaggi maschili di *Esuli*, in un'altra Nota, anzi, nella primissima Nota stilata dall'autore quale promemoria per sé medesimo, vengono così perentoriamente identificati: "Richard – un automistico. Robert – un'automobile" (p. 463). La definizione di Richard sembra descrivere in prima istanza quell'egotismo ed egocentrismo dei quali egli ha fatto una specie di religione profana. Ma se la colleghiamo all'altra definizione, quella di *masochista*, possiamo raggiungere conclusioni più complesse. Richard macera la propria anima in una dimensione multiforme di esagerazioni paranoiche: teme e vuole il tradimento, coniugale e amicale; ama ed odia la compagna della sua vita; teme e vagheggia la musa ispiratrice; invidia e disprezza l'amico intimo. La sua più autentica *juissance* consiste nel volersi sentire torturato. Desidera intimamente il tradimento? Ebbene, impone a Bertha di raccontargli, non minuto per minuto, ma secondo per secondo, che cosa ha fatto con Robert, con una richiesta di dettagli almeno sconcertante. Quanti baci? E di che tipo, superficiali o penetranti? Eri eccitata? E lui, era eccitato? (nel Primo Atto). Vuoi andare a letto con lui? Fallo, se ti fa piacere (nel Secondo Atto). Fino alla patetica *débauche* del finale: sto male, soffro, sono ferito per sempre, perché *non potrò mai sapere*; perché *non voglio sapere*: "Non è nell'oscurità della fede che ti desidero. Ma in un lacerante, incessante dubbio vivente" (p. 448). Richard vuole sempre sentirsi una vittima con Robert:

sei un ladro della mia donna, sei un discepolo traditore, sei l'amante – seppure ex – della mia musa, sei un usurpatore del mio ruolo paterno. E così via... Inoltre, considerando ciò che il fuoricena suggerisce (e di cui parleremo in seguito), esiste l'effettiva possibilità che Richard, non pago dei meticolosi *réportages* di Bertha, si infligga il dolore/piacere succedaneo del *voyeur*, assistendo personalmente, dall'esterno, non visibile, agli incontri erotici tra la moglie e l'amico. Se questo fosse vero – ma ne discuteremo dopo – avremmo la prova manifesta dell'asserzione in astratto dell'autore, che il masochismo di Richard non richiede dimostrazioni, essendo autoevidente.

Venendo a Robert. Che sia un "automobile" impone una risposta abbastanza immediata: appare ovunque dotato di una personalità fattiva, dinamica, pronta all'azione, poco propensa alla riflessione. Pensare lo infastidisce, anzi, di più, gli procura un'irritazione fisica; ragion per cui, quando Richard lo assale con le sue peregrinazioni mentali, si appoggia sulla fronte la pietra marina refrigerante, raccolta sulla spiaggia da Bertha. È un uomo di azione, contrapposto all'uomo di pensiero significato da Rowan. Non per caso fa il giornalista, mentre l'amico si vanta di essere un intellettuale nudo e puro. Ma perché il suo ideatore lo sente come un sadico? Perché, secondo la Nota d'autore, dovrebbe dare a Bertha un morso, mentre la bacia? Procurare dolore fisico all'amata è una forma perversa di piacere, stando alle informazioni dell'allora neonata psicoanalisi (tanto disprezzata quanto utilizzata da Joyce). E parrebbe corrispondere alle fantasie masturbatorie registrate nelle lettere di Joyce a Nora. Del resto, come proprio la psicoanalisi insegna (anche a Joyce, *malgré soi*), il sadismo è solo l'altra faccia del masochismo. Così come il corporeo Robert è l'altra faccia del mentale Richard, entrambi portatori, in modi opposti, della figura duplice dell'autore empirico. Oppure, il suo sadismo può consistere nella lina con cui cerca di accattivarsi i favori degli altri, colpendoli tuttavia alle spalle. Il suo articolo per appoggiare la candidatura universitaria di Richard è di fatto un'arma a doppio taglio, pen-

sata strategicamente per sminuire, mentre apparentemente la esalta, la figura professionale e ideologicamente connotata di Rowan. Il suo corteggiamento di Bertha può essere quanto meno una vendetta (e in tal caso sarebbe meschina) contro Richard, fortunato maestro anche in illeciti amori. Gli ameni, apparentemente affettuosi, sarcasmi indirizzati alla cugina Beatrice significherebbero un disagio psicologico verso la ex fidanzata, nonché un piacere recondito di ferirla, dopo che lei lo ha mollato. E i complimenti esagerati rivolti a Bertha, dal Primo al Terzo Atto, mostrano un'ansia di possesso che mira intimamente a controllare e deautomatizzare l'integrità dell'oggetto del desiderio.

A tutte queste possibili interpretazioni del perché e del come l'autore definisca Hand un sadico, se ne può tuttavia aggiungere un'altra, quella di una proiezione psicologica concentrica: da autore a personaggio, e da personaggio a personaggio. Intendo dire che, mentre Joyce attribuisce a Rowan il *proprio* masochismo, e mentre attribuisce a Hand il *proprio* sadismo, trasferisce – anzi, *transferisce* – in Hand quel sadismo che in realtà appartiene a Rowan. Di fatto, chi si comporta da vero sadico non è tanto Robert quanto Richard, il cui comportamento con l'amico appare sempre improntato a una buona dose di crudeltà. Nel dialogo del Primo Atto, quello immediatamente seguente la scena del corteggiamento, Richard osserva impietosamente e sottolinea con gelida ironia l'agitazione nervosa dell'amico. Lo fa parlare e parlare, per bloccarlo all'improvviso con battute sardoniche e allusive, per vederne aumentare la patetica confusione, per umiliarlo infine. Non meno sadico è Richard con Beatrice, sia nel Primo sia nel Terzo Atto, laddove la incalza di domande per metterne a nudo, e farle ammettere, la propria incompletezza emotiva, la propria rigidità morale, la propria grettezza sentimentale. E sadico è, ed è stato, con Bertha, che ha trascinato nell'esilio, che ha ripetutamente tradito, e della quale, ora, cerca di utilizzare il corpo, come una merce di scambio, per scopi a dir poco contorti (che vedremo subito).

### *L'omosessualità*

Nel *climax* psicologico del Secondo Atto, quando Richard e Robert si incontrano nel *cottage* dove Robert sta aspettando Bertha, lo scrittore si dichiara deciso a manifestarsi all'amico nella sua vera natura: "Devi conoscermi per come sono" (p. 392). Quindi, prendendo spunto dall'attuale *liason* con la moglie, consegna a lui ed a noi questa sconcertante confessione:

Nel profondo del mio ignobile cuore io desideravo ardentemente di essere tradito da te e da lei... di nascosto, nel buio della notte, vilmente, con l'inganno. Da te, il mio migliore amico, e da lei. Desideravo appassionatamente e ignobilmente di essere disonorato per sempre nell'amore e nella lussuria, di essere... [...] essere per sempre una creatura spregevole e ricostruire la mia anima dalle rovine della sua stessa vergogna. (p. 393)

Alla richiesta di precisazione di un turbatissimo Robert, Richard prima conferma che il movente del desiderio di subire l'adulterio è "ignobile orgoglio", quindi aggiunge che c'è un motivo "ancora più profondo". Quale sia questo motivo non verrà mai espresso direttamente nel "problem play", ma il contesto drammatico offre molti indizi, che fanno risalire a due possibili spiegazioni.

Per la prima delle due, possiamo partire da una Nota:

Richard, inadatto al rapporto adulterino con le mogli dei suoi amici, non tanto perché convinto del carattere infamante del fatto in sé, quanto perché esso comporterebbe troppe finzioni da parte sua, sembra voler provare il brivido dell'adulterio in maniera vicaria, e sembra voler possedere una donna impegnata, Bertha, attraverso il membro del suo amico. (p. 476)

Ecco dunque quale *potrebbe* essere la ragione del desiderio di tradimento. Rowan, incapace di tradire Bertha perché ripugna al suo intelletto il grado di finzione che il tradimento di per se stesso comporta, trasferisce su Hand la propria im-

pellenza psichica di possedere una donna d'altri; una Bertha adultera non sarebbe infatti la solita compagna devota e fedele che lui conosce, ma un'altra donna, estranea, sconosciuta, diversa; al contempo, non perderebbe il possesso della moglie, poiché questa, passando all'amico nel quale lui si proietta, continuerebbe ad essere suo patrimonio. Consideriamo tuttavia che i dialoghi registrano molteplici riferimenti all'attuale inefficienza erotica di Rowan, il quale, "perso dietro alla sua filosofia" – come osserva la moglie – diserta sistematicamente il talamo, e suscita dubbi nell'amico sul fatto di poter essere "ancora eccitabile". Se questo è vero, allora potremmo anche ipotizzare che Richard, vivendo un momento di marcata difficoltà nei confronti del sesso, ricerchi una soddisfazione erotica sostitutiva, "vicaria" per l'appunto, nell'amplesso della propria donna con l'amico più stretto, il quale verrebbe delegato a rappresentarlo con il suo fallo.

Veniamo alla seconda possibile spiegazione, di carattere totalmente diverso. Anche per questo caso, possiamo contare sulle informazioni di un a Nota, dove l'autore si pone, e ci pone, importanti interrogativi:

Il possesso fisico di Bertha da parte di Robert, ripetuto più volte, porterebbe i due uomini a un contatto quasi carnale. Lo desiderano? Unirsi, cioè, carnalmente attraverso la persona e il corpo di Bertha come altrimenti non potrebbero, senza insoddisfazione e senza degradazione, unirsi carnalmente uomo a uomo come uomo a donna? (p. 474)

L'ipotesi prospettata dall'autore chiama dunque in causa un'istanza di tipo omoerotico che legherebbe "più nel profondo" i due amici, co-agonisti del *play*. E in effetti, il dramma, nel suo divenire, rende progressivamente percepibile, per il pubblico, l'impressione che il tormento della gelosia di Richard abbia maggiormente per oggetto la persona dell'amico che non quella della compagna. Lo afferma del resto lo stesso Richard, quando, all'inizio del Secondo Atto, dichiara a Robert che il vero obiettivo del controllo esercitato sull'*affaire*

tra moglie e amico riguardava Robert, non Bertha: “Ci hai tenuto d’occhio per tutto questo tempo”? chiede Robert, e Richard prontamente, e *freddamente*, come impone la didascalia, puntualizza: “Tenevo d’occhio te” (p. 380). Anche riguardo a questo ulteriore “problema”, ci soccorre il retroscena autobiografico del testo.

La sessualità di Joyce, come testimonia il protagonista del *Dedalus*, è rimasta segnata in modo indelebile dal fatto che la sua scoperta abbia coinciso con la visione – raccapricciante per un ragazzino in fase di formazione – di alcuni compagni che “facevano porcherie” nel gabinetto della scuola. Timore del sesso e paura dell’omosessualità si sono da quel momento inseriti in simbiosi nella psiche dell’adolescente. E Joyce ha più volte confessato, prima al fratello e poi a Nora, il terrore di essere latentemente omosessuale. Un’altra delle fobie che affiorerà nell’immaginario di Bloom nel capolavoro narrativo.

La reale consistenza dell’“ignobile desiderio” di Richard potrebbe allora essere individuata in questa componente omoerotica. Le tracce testuali non sono poche al riguardo. Subito nel primo dialogo con Bertha, quando Richard le chiede i minimi particolari delle effusioni scambiate con Robert, risulta evidente il superiore interessamento al tipo e grado di eccitazione dell’amico, rispetto a quelli della moglie. Ma è soprattutto allorché il discorso verte sul *cottage*, che emerge la recondita dimensione del sentimento che lega il maestro al discepolo prediletto. Nominandolo il *nostro cottage*, di lui e di Robert, e confermandolo come tale con la moglie, “io lo chiamo nostro”, quasi sfidandola, egli sembra voler sottolineare l’importanza che quel luogo simbolico, centro virtuale del suo rapporto con Robert, riveste nella sua interiorità. Spiega che in quel *cottage* lui e l’amico hanno trascorso *insieme* notti “selvagge”, sì, notti selvagge. E appunto nell’incontro con l’amico nel *cottage*, avviene una seconda importante confessione di Richard. Il marito tradito tenta di spiegare al seduttore della moglie la particolare emozione che ha provato, vedendolo nella penosa parte del cor-

teggiatore imbarazzato e confuso, con quelle patetiche rose appassite. Invece che rabbia (peraltro segnalata dai sarcasmi feroci del Primo Atto), ha avvertito una sensazione di grande tenerezza, e ancor più di profonda unione, immediatamente concretizzatasi nel bisogno di un contatto fisico; dice di aver rivissuto in un attimo tutto il loro passato insieme, e in quel momento ha desiderato mettergli le braccia attorno al collo (p. 392). Subito dopo il discorso verterà sull'ignobile voglia di tradimento, e sulle sue indicibili motivazioni. Ed è rilevante che così come Richard non fornisce spiegazioni, Robert non le chiede, limitandosi ad un laconico, ma assai significativo, segnale di intesa: "Ti capisco" (p. 393).

Come spesso accade nella realtà umana, una latenza di omosessualità può ricollegarsi all'edipo irrisolto. Nella sua biblioteca triestina, Joyce aveva sia lo scritto di Freud più specifico a tale riguardo, e cioè la psicobiografia di Leonardo, sia il celeberrimo saggio di Ernst Jones su Amleto e Edipo. In *Esuli*, la madre di Richard, da poco defunta, viene chiamata in causa in diverse occasioni. Richard ne parla con odio, la ricorda solo come una bigotta nemica di Bertha, ci rammenta che si è rifiutato di salutarla sul letto di morte. Anche Brigid ci informa che, da quando era un bambino fino alla fuga con Bertha, Richard si confidava con la tata, non con la mamma. Bertha, nella sua tipica tendenza a semplificare, individua nell'avversione del figlio verso la madre una prova di comportamento contro natura, e forse anche un sintomo di follia; e insultandolo con l'appellativo di "woman-killer", *ammazzadonne*, dimostra di temere che il rigetto della figura materna significhi rifiuto della donna *tout court*, e quindi attesi una insita incapacità del marito ad amare figure femminili, ivi compresa lei stessa. Certo è che gli atteggiamenti 'sadici' di Rowan verso Bertha e verso Beatrice alimentano il sospetto di un edipo ancora attivo. E certo è che Rowan, tornando dalla spiaggia nel primo mattino del secondo giorno, in uno stato preoccupante di allucinazioni, quando confida a Beatrice di essere perseguitato da voci femminili, confonde in un

vortice pronominale tutte e tre le donne importanti della sua vita, madre, moglie e amica: “L’isola è piena di voci. Anche la sua che diceva ‘altrimenti non potrei vederla’. E la voce di lei” (p. 430). Ma quale “lei”? La compagna o la genitrice? In una Nota, l’autore commenta accuratamente la misoginia di Richard:

Richard non deve sembrare un campione dei diritti delle donne. A volte il suo linguaggio deve essere più vicino a quello di Schopenhauer contro le donne, e, a volte, deve mostrare un disprezzo profondo per il sesso di gamba corta e di crine lungo. (p. 471)

Si può ricordare, a tale proposito, una definizione, certo scherzosamente provocatoria, ma tutto sommato abbastanza suggestiva di una psiche almeno contorta, che Joyce consegnò ad un amico: “La donna è quell’animale che mangia una volta al giorno, defeca una volta alla settimana, e mestrua una volta al mese”. Ci vorrebbe un gigantesco punto esclamativo!

Che quello dell’attrazione omoerotica sia uno dei problemi più produttivi del “problem play” joyciano, ce lo fa comprendere anche l’istanza testuale per la quale la dimensione omosessuale si estende ad includere Bertha e Beatrice. L’omosessualità femminile viene esplicitamente nominata e argomentata in una lunga Nota riflessiva, in cui si sovrappongono e si confondono la Bertha del dramma e la Nora della vita. L’autore riflette su di un episodio dell’adolescenza della compagna (tanto la sua quanto quella di Richard), allorché subi il trauma dell’allontanamento dall’amica intima, Emily, una fanciulla di capelli e occhi scuri, proprio come Beatrice. E scrive:

La nota di rimpianto è sempre presente, e trova espressione alla fine nelle lacrime che le colmano gli occhi quando vede partire la sua amica. Una partenza. Un’amica, la sua stessa giovinezza che se ne va. Un pallido barlume di lesbismo irradia questa mente. (p. 473)

Annota di seguito che le due amiche “non hanno innamorati, e sono vagamente attratte l’una all’altra” (p. 473). Per questa

attrazione lesbica verso la fanciulla dagli occhi neri, Nora-Bertha non prova vergogna:

Non ha rimorsi, perché sa cosa può dare, quando legge il desiderio in occhi scuri. Non ne hanno forse bisogno dal momento che lo desiderano e lo chiedono? Rifiutarlo, e glielo dice il cuore, sarebbe uccidere con maggior crudeltà e insensibilità coloro che i flutti o una malattia o il trascorrere degli anni allontaneranno dalla sua vita verso la distanza, una morte precoce e quell'esaurimento della personalità che è la morte in vita. (p. 473)

Questa Nota d'autore ci spiega che cosa accade tra le due agoniste femminili nel finale del *play*. In maniera assai caratteristica, l'unico *dénouement* della *pièce* appare significato nella risoluzione del rancore reciproco tra Bertha e Beatrice. L'una rinuncia alla gelosia verso l'ascendente intellettuale della fanciulla sul marito, mentre l'altra recede dall'invidia verso la bella e sensuale rivale. Tra le due donne si stabilisce un rapporto di ammirazione reciproca, che nella carnale Bertha assume presto quel "barlume di lesbismo" di cui parla la Nota. Con le mani strette a quelle dell'"amica", Bertha la guarda intensamente negli occhi, apprezzandone le lunghe ciglia; poi, con voce tenera, esprime un autentico entusiasmo per il loro colore e lucentezza; infine, come impone la didascalìa, l'abbraccia dolcemente e la bacia. Il rumore dei passi della governante che si avvicina fanno sciogliere l'abbraccio, ma Bertha riprende le mani di Beatrice dopo l'uscita di Brigid, e commenta: "Com'è strano che ci parliamo così ora. Ma io l'ho sempre voluto. E tu?" (p. 434). Beatrice, passiva e consenziente, risponde di sì, e tuttavia, quando l'erotica Bertha accentua la pressione della mano, la timida "ragazza che non sa darsi" gliela toglie bruscamente, e scappa via.

E dunque, possiamo concludere che il tema della motivazione omoerotica risulta della massima rilevanza nell'azione di *Esuli*. E possiamo osservare come, nel rigoroso e sistematico schema formale del testo, proprio la scena 'lesbica' tra Bertha e Beatrice, corrispondendo alla scena tra Richard e

Robert nel *cottage*, dia significato all'attrazione omosessuale maschile. Rivelando altresì la centralità drammatica e teatrale di Bertha, il cui *corpo* si dimostra, ancora una volta, la 'scena' (in senso psicoanalitico) sulla quale vengono agiti gli incontri e le separazioni tra gli altri personaggi.

## VI IL METADRAMMA

In molte lettere e svariate interviste, Joyce ha parlato di *Esuli* come di un “dramma nudo” (*naked play*). La definizione, tanto suggestiva quanto – di nuovo! – problematica, invita a congetture. Del resto, fa parte del fascino particolare di questo testo drammatico, il fatto che il suo stesso autore dichiarasse spesso di “non sapere di che cosa trattasse, e tanto meno di come andasse a finire”, sfidando lettori, spettatori e critici a entrare anche loro nel perfido gioco a gatto e topo. *Esuli*, accusato per buona parte della sua prima vita, di *non* essere un testo teatrale, è invece un magico, caleidoscopico ingranaggio di sfaccettature relative a una grande, profonda consapevolezza del drammaturgo di stare, per l'appunto, scrivendo e *facendo* un dramma. Dramma “nudo”, perché smantellato delle ridondanti sovrastrutture tematico-stilistiche del tipico dramma borghese e verista. Nudo, perché è proprio *dramma*, nel senso originario che l'azione *diviene*, si snoda e si complica sempre di più, senza tuttavia mai pretendere di inoltrare soluzioni definitive, e perciò consolatorie verso il pubblico. Nudo, infine, perché denuda impietosamente le anime degli agonisti. Nonché – e questo mi preme ora privilegiare – perché mette a nudo le strategie sceniche del più raffinato funzionamento della comunicazione teatrale. Joyce, da sempre innamorato dell'arte drammatica, non poteva, una volta cimentandosi con la medesima, non dare il meglio di sé, mettendo in gioco tutta la sua cultura e la sua capacità affabulatoria.

La peculiare consapevolezza metateatrale di questa *pièce*, la troviamo depositata, rispettivamente, nell'uso sapiente delle *didascalie*, particolarmente attente alla dimensione scenica nel trattamento delle *pause* e dei *silenzi*; nell'impiego strategico, come abbiamo in parte già visto, delle *note*, che sono esplicative sul piano tematico, ma al contempo prescrittive sul piano registico e recitativo; nella manipolazione davvero pionieristica (rispetto sì a Beckett e Pinter, ma anche, perché no, a Michael Frayn) della collisione tra reale e immaginario, veicolata dallo scontro tra ciò che accade in scena e ciò che *potrebbe* accadere fuori scena, tramite astuti ricorsi a rumori prodotti all'esterno della prospettiva visiva del pubblico.

E partirei subito dall'esame proprio di questo ultimo aspetto della dimensione metateatrale di *Esuli*, in quanto più strettamente legato al livello tematico, nonché alla sua tipica consistenza di "dramma di problemi".

### *Il fuoriscena*

Due Note alludono al doppio binario su cui scorre l'informazione che ci viene data rispetto al divenire del dramma: uno reale, uno ipotetico; uno visibile, l'altro invisibile; uno *visto*, uno *immaginato*. Appunta Joyce:

Durante il secondo atto quando Beatrice non è in scena, la sua figura deve apparire al pubblico attraverso i pensieri o le parole degli altri. Questo non è per niente facile. (p. 476)

Poco facile soprattutto, si direbbe, se è tramite non le forme del linguaggio, ma i meccanismi della mente! Comunque, aggiunge:

Sarebbe forse opportuno dare delle indicazioni a parte sulle azioni dei quattro personaggi principali durante la notte, anche di quelli le cui azioni non saranno rivelate al pubblico sulla scena, come nel caso di Beatrice e Richard. (p. 477)

L'autore ha evidentemente presente la struttura del Secondo Atto, ma vedremo che il problema si estende anche al Primo. Ed è oggettivamente verificabile sul testo che i personaggi coinvolti sono Richard e Beatrice. Che cosa avviene, e che cosa può avvenire, nel corso dell'azione che si svolge nel *cottage*? Ricorderemo che Robert attende l'arrivo di Bertha; che invece sopraggiunge per primo, inaspettato, Richard; che si determina una lunga e fondamentale confessione tra i due uomini, la quale si conclude con l'invito di Richard all'amico a "liberare se stesso". La battuta conclusiva è accompagnata dal rumore fuori scena di colpi battuti sulla porta d'ingresso, interpretati come l'arrivo di Bertha. Emozionatissimo, Robert prega l'amico di accoglierla lui, e si nasconde nel portico che dà sul giardino, sul lato opposto del palcoscenico. Entra Bertha, c'è un breve, freddo colloquio che si conclude nuovamente con un invito di Richard alla moglie di sentirsi libera, e quindi (didascalia) Richard esce da un'apertura collocata sulla destra del palcoscenico, verso la porta che dà sulla strada. Bertha chiama; rientra bagnato e infreddolito Robert. Comincia la scena della seduzione, che si concluderà in una secca sospensione, con il sipario che cala sulle insistenze di Robert.

L'accuratezza delle didascalie costruisce però gradatamente la possibilità che Richard *non se ne sia andato*, ma che, dopo essere uscito sulla destra, abbia finto di lasciare la casa, rimanendo ad osservare la stanza dall'esterno. In effetti, nessuna didascalia registra il rumore della porta d'ingresso che si chiude. Un forte indizio consiste nel fatto che nella stanza, per tre volte, si crea un riscontro di vento che fa vacillare la fiamma della lampada posta sul tavolo in mezzo. Il fenomeno, descritto in didascalia e osservato dai personaggi, crea in Bertha una sensazione esponenziale di timore: si guarda intorno, come se si sentisse osservata; e la terza volta, proprio quando Robert sta muovendo l'attacco definitivo, si spaventa ancor più in quanto avverte un rumore fuori scena. Dice più di una volta Bertha, "Ascolta!"; e Robert, rassicurante: "Niente. Nessuno. Siamo soli" (p. 417). E quando invece spetta a

Robert invitarla ad un ascolto esterno, Bertha reagisce *in allarme* (come vuole la didascalia), "cosa?"; benché il seduttore le proponga solo di sentire il rumore della pioggia (p. 416). Bertha, che conosce i profondi contorcimenti psicologici del suo compagno, ne teme senza dubbio la gelosia, ma intuisce anche che egli voglia infliggersi la tortura, e insieme il piacere, di assistere al tradimento. Se così fosse, ovvero se Rowan è rimasto nel *cottage*, significherebbe che *solo Richard* (ma non il pubblico) potrebbe *sapere* che cosa è accaduto durante la "sacra notte d'amore" al *cottage*. E tuttavia, anche in questo caso, Richard non potrebbe comunque "sapere", data l'impossibilità che lo denota sempre, dal Primo al Terzo Atto, di distinguere tra *sapere* e *credere*.

L'interscambio tra reale e possibilmente reale, che il drammaturgo sembra voler mantenere attivo, sia tra i personaggi, sia tra gli spettatori e lettori, viene anche alimentato da ipotesi metafisiche che possono venire proiettate sul testo, e che nel futuro autore del *Circe* non sono affatto da scartarsi. Il tremolio della fiamma della lampada, se messo in rapporto con l'ironico saluto di Richard all'amico nel Primo Atto, "ci rivedremo a Filippi" (p. 360), può far pensare *anche* ad una presenza non fisica, ma *fantasmatica*, di Rowan nel *cottage*. Ricorderemo tutti il finale del *Giulio Cesare* shakespeariano, laddove Bruto (un altro 'traditore!'), alla vigilia della battaglia, riceve nella sua tenda la visita del fantasma di Cesare (che gli aveva appunto pronosticato, "ci rivedremo a Filippi"), che viene annunciata in scena dall'affievolirsi della luce della candela. Ora, una figura qual è quella di Richard Rowan, sempre sospesa tra verità e finzione immaginaria, *può*, forse, venire significata metaforicamente da una presenza fantasmatica. Procedimento, del resto, ampiamente sfruttato da Joyce a proposito di Bloom in vari episodi di *Ulisse*, e magnificato ad oltranza nell'episodio che ha per teatro il bordello di Bella/Circe. Potrebbe essere suggestiva la constatazione che anche il villino di Robert è una casa di piacere, e che tale casa era appartenuta anche a Richard; perché si sa, i fantasmi invadano i luoghi già da loro posseduti!

Sempre in ambito fantasmatico, un'altra ipotesi potrebbe riguardare Beatrice, pure lei, come Richard, indicata nella Nota d'autore quale presenza nel *cottage* di un personaggio che non parla, non è visibile al pubblico, e tuttavia *agisce*. Esattamente come farebbe lo spettro di Richard, più che agire, l'evocazione spirituale di Beatrice osserverebbe la scena tra Robert e Bertha, spinta dalla gelosia verso l'ex fidanzato e verso la moglie del suo attuale oggetto di pensieri.

Rendiamoci conto che stiamo un po' giocando; ma in Joyce nulla è mai da escludere, perché nessun dettaglio è mai insignificante; e siamo o no in una trappola per topi, alla ricerca di esche, magari traditrici? E allora, entriamo pure nella trappola/Beatrice, per riflettere che il suo nome dantesco è un plausibile invito a collegare la sua figura *in absentia* al colore suggestivamente *rosa* del paralume che copre la lampada: sappiamo tutti come la Beatrice dantesca venga connotata da una luce rosea! Ipotesi realistiche, di una presenza di Beatrice nel *cottage*, sono invece assai meno credibili. Non avendo perturbazioni mentali come Rowan, essendo invece una ragazza concreta e pragmatica, sarebbe di difficile interpretazione l'esclamazione sottovoce con cui, il mattino seguente, reagisce allo sconvolgimento di Bertha per l'annunciata partenza di Robert: "Ma allora è vero!" (p. 430). E cioè, allora Bertha è davvero innamorata di Robert! Ma se Beatrice avesse assistito in persona alla "sacra notte d'amore", l'esclamazione non avrebbe senso: o Bertha si è concessa a Robert, oppure si è negata. E Beatrice avrebbe *visto* l'una cosa o l'altra. E per la sua mente razionale, non potrebbe esistere sospensione tra sapere e credere.

L'ipotesi tutta realistica che Rowan sia fisicamente presente nel villino, per guardare, da vero *voyeur*, che cosa combinano moglie e amante, trova conferma in un segmento del Primo Atto, in cui i rumori fuori scena segnalati dalle didascalie determinano il sospetto, nei personaggi e nel pubblico, che Rowan sia stato spettatore *anche* del pressante corteggiamento di Robert e della relativa condiscendenza di Bertha.

Richard, dopo essere passato dal salotto in giardino, e da lì fuori casa, per non incontrare Robert, può essere invece rientrato dal cancello per poter guardare, attraverso la vetrata del giardino, dentro il salotto, dove Bertha si lascia vezzeggiare e baciare. È una esclamazione della stessa Bertha a segnalare un rumore fuoriscena; al primo tentativo di abbraccio, la donna sussulta e balza in piedi, dicendo a Robert: “Non hai sentito il cancello del giardino?” (p. 345), presumibilmente spaventata che Richard sia rientrato nascondendosi tra una pianta e l'altra. Durante il colloquio con Robert, *dopo* la scena del corteggiamento, ma *prima* dell'interrogatorio di Bertha su cosa ha fatto con il suo spasimante, Richard attacca con dura ironia l'amico, quando lo vede baciare la pietra raccolta da Bertha sul mare, spiegando che la bacia perché è bella: “Baci tutto quello che per te è bello?” (p. 355), implicando un trasparente riferimento ai numerosi baci di cui può essere stato spettatore. E si apprezzi che proprio durante questo colloquio, appena posteriore all'idillio, Richard parla di tradimento del discepolo verso il maestro, per poi salutarlo con la sibillina frase “ci rivedremo a Filippi”. È perciò almeno probabile che Richard sappia già dell'appuntamento al *cottage*, anche se poi ne esige la confessione dalla moglie.

Se dunque, come ci invita a fare l'autore nella Nota, esiste un'azione fuoriscena agita da Rowan, e ricostruibile attraverso segnali acustici, tale azione invisibile serve egregiamente a rifinire la modellizzazione psicologica del personaggio. Che non solo è un perverso sadomasochista, ma anche un meschino *voyeur* dei comportamenti sessuali della moglie con il migliore amico. Che non pago di avere visto, si fa poi raccontare ogni cosa nei minimi dettagli, per ricavarne ulteriore tormento e piacere. Che, sessualmente impotente, tenta di possedere – come ipotizzava l'autore – una Bertha adultera tramite il fallo dell'amico.

*Le didascalie*

Se, come sostiene un vero specialista del settore, “il senso delle didascalie consiste nelle circostanze materiali della produzione scenica quali sono previste dall’autore” (Issacharoff 1989, 17), allora siamo legittimati a prendere le didascalie di *Esuli* come campioni modellizzanti di un uso della didascalia a tutto campo, intesa tanto per il regista quanto per il lettore. Le attente, dettagliate e spesso lunghe didascalie del nostro dramma, sembrano attraversare tutta la tipologia formale e funzionale individuata dal teorico teatrale franco-americano. Le didascalie di Joyce sono molto “leggibili”, in certi casi veri pezzi di bravura stilistica, plausibile peraltro in un narratore nato. Ma pur gratificando *anche* il lettore del testo, non sono mai svincolate dalle esigenze referenziali della messa in scena, ad uso del regista, dell’attore e dello spettatore. Svolgono sempre funzione *nominativa*, e cioè forniscono sempre informazioni precise e dettagliate sull’identità del personaggio che descrivono: nome, costituzione fisica, età, fisionomica, abbigliamento. Svolgono inoltre funzione *locativa*, riferendo con estrema accuratezza sulla conformazione dello spazio scenico entro cui avvengono i dialoghi, ma anche svolgono una funzione *scenografica*, imponendo configurazioni topografiche e oggetti scenici, fonti di luce o di rumore, sia in scena sia fuoriscena. Basta leggere le didascalie introduttive ai singoli tre atti, per rendersi conto della meticolosità quasi maniacale con cui il Joyce/regista istruisce i realizzatori della messa in scena, al contempo aiutando i lettori del testo a visualizzare *in absentia* un palcoscenico mentale. Le funzioni *visive* non riguardano solo lo spazio, essendo indirizzate anche direttamente alla *performance* degli attori, avvertiti minuziosamente sulla gestualità, la mimica, gli spostamenti sul palcoscenico. Non meno generose risultano le indicazioni riguardo a quella che Issacharoff chiama funzione *melodica*, ovvero i modi in cui il drammaturgo vuole che vengano pronunciate le battute, ricorrendo a una rigogliosa serie di aggettivi e avverbi: *dolce/*

*dolcemente; rabbioso/rabbiosamente; triste/tristemente, allegro/allegramente...* e così via. E infine, le didascalie joyciane assolvono al compito *metatestuale* di chiosare e illustrare la resa performativa intesa dall'autore nel suo complesso. Subordinate quantitativamente al dialogo, che lascia campo libero ai personaggi e agli attori, le didascalie di Joyce riservano tuttavia ampie opportunità, alla voce autoriale, di inserirsi nel discorso drammatico, interagendo con le voci degli agonisti.

A proposito di questo ultimo aspetto, appare di particolare fascino drammaturgico il sottilissimo gioco delle *pause* e dei *silenzi*, gestito appunto dall'autore nelle didascalie, che fa di *Esuli* un metamodello per la drammaturgia posteriore, come ebbe a riconoscere lo stesso Beckett. Pause e silenzi servono anzitutto a sottolineare le ambiguità tematiche e le incongruenze problematiche di questo anticatartico *play*. Le varie difficoltà, per lettori e spettatori, di decifrare i misteri della *fabula*, vengono infatti alimentate da reticenze linguistiche, che sottraggono informazioni; proprio i silenzi di Bertha e Richard, per esempio, impediscono di conoscere che cosa sia realmente accaduto nel Secondo Atto. Inoltre, i lunghi e numerosi segmenti statici sottopongono ad una estenuante manipolazione il ritmo dell'azione. Azione che si rende perciò discontinua, frammentaria, procedente per flussi e riflussi, protenzioni e ritenzioni, sempre sul punto di toccare un *climax*, e sempre interrotta all'acme della tensione, bloccata o interdetta da un imprevedibile vuoto. La massima concentrazione di pause e silenzi la si riscontra nel Terzo Atto, costituendone una marca stilistica propria. Basteranno pochi esempi rappresentativi: Bertha che guarda tristemente oltre la finestra; Bertha che contempla lo studio vuoto di Richard; Bertha che osserva Richard, silenzioso, che legge il giornale; Bertha e Beatrice che si scrutano a vicenda; il silenzio finale di Bertha, che invece di rispondere agli inquietanti interrogativi di Richard, gli prende la mano, accarezzandola a lungo... Si potrebbe continuare, data la mole di campioni testuali, in un dramma già di per sé esteso. Ma sarà più utile riflettere su

come le didascalie non soltanto impongono lunghe serie di pause d'azione e silenzi linguistici, ma addirittura forniscano istruzioni precise riguardo al *tipo* di sospensione diegetica e discorsiva che deve attuarsi sulla scena: *un breve silenzio, un lungo silenzio, una breve pausa, una lunga pausa...* Possiamo prendere a campione una didascalia del Terzo Atto, che vede coinvolti i tre principali agonisti. Richard, molto scosso, fra-stornato, quasi distrutto dopo la faticosa, misteriosa notte, ha appena ringraziato Robert per l'articolo in suo favore scritto dopo... dopo che, quantomeno, si sono accomiatati nel *cottage*. Il giornalista ha replicato con quelle ambigue parole che ricorderemo: sono sempre stato tuo amico, *ora come allora*. Segue a questo punto la voce dell'autore:

Richard si siede su una sedia e nasconde il viso tra le mani. Bertha e Robert si guardano in silenzio. Poi lei esce con calma da destra. Robert va verso Richard e rimane accanto a lui, con una mano sullo schienale di una sedia, guardandolo. C'è un lungo silenzio. Si sente il richiamo di una pescivendola che passa per strada. (p. 440)

Un ulteriore aspetto della comunicazione teatrale che l'autore tiene costantemente presente nelle didascalie (e su cui riflette anche nelle Note) riguarda il sistema *sensoriale*. Le didascalie fanno grande attenzione ai *colori*, di abiti, tappezzerie, oggetti scenografici, che hanno spesso valenza simbolica e paradigmatica, connettendosi sia allo statuto psicologico dei personaggi, sia all'organizzazione tematica. Basterà ricordare l'azzurro acquatico e floreale di Bertha, icona del suo vitalismo naturalistico, oppure il verde sbiadito del salotto di casa Rowan, indice della solita Irlanda joyciana, stantia e sfibrata, che ha costretto l'artista all'esilio. Anche il senso dell'*udito* viene fortemente registrato nelle didascalie: suoni sia in scena sia fuori scena vengono sempre minutamente segnalati. Né mancano indicazioni di sensazioni *tattili*: Bertha che deve sminuzzare i petali delle rose, o accarezzare il velluto della giacca da sera di Robert, oppure pulire con la saliva la bocca

di Archie; Robert che allieva il mal di testa posandosi sulla fronte e sugli occhi il ciottolo marino; anche l'intellettualistico Richard fa il gesto ricorrente di sfregarsi le mani, quando è particolarmente a disagio. Sono anche presenti istruzioni che riguardano il senso dell'*olfatto*, per esempio il profumo che Robert spruzza nel salotto del villino in attesa di Bertha; e addirittura il senso del *gusto*, nel commento al brindisi di Richard e Robert nel Primo Atto. Questa molteplice consapevolezza sensoriale viene definita in una Nota "sensualità persistente e delicata" (p. 472).

### *Le Note*

Queste Note, di cui abbiamo tanto parlato quale supporto marginale del testo, hanno finalmente diritto ad una trattazione propria ed esclusiva. Ricordiamoci intanto che furono stese dall'autore del dramma mentre concepiva il dramma stesso: sono dunque un sostegno personale, prima che rivolto alla regia, alla produzione, e al pubblico. Ciò risulta importante, perché il fatto di essere autodirette chiama in causa il livello tematico, e conseguentemente, in questo caso, la base autobiografica della scrittura; mentre, essendo anche eterodirette, invita eventuali registi e attori a scelte performative e comportamenti scenici. In tal senso, le annotazioni di Joyce al proprio testo drammatico annunciano una prassi che diverrà molto diffusa nel teatro del Novecento, quella cioè di accompagnare al testo scritto di un dramma una serie più o meno lunga di appunti autoriali, concernenti non tanto il tema quanto la produzione; e quindi dimostrano una volta di più il valore di anticipazione modellizzante di *Esuli*.

Le Note a *Esuli*, come abbiamo in larga parte già verificato, riflettono la costante preoccupazione del drammaturgo per tutte le modalità di esecuzione scenica del proprio testo: istruzioni di regia soprattutto, ma anche di recitazione, dizione, gestualità, mimica facciale; insomma, per tutti i registri

teatrali linguistici, non linguistici, o paralinguistici. Inoltre, costituendo una parte integrante del testo nel suo insieme, agiscono anche come chiarificazione e approfondimento del livello tematico. E appunto questo essere simultaneamente dentro e fuori del testo, le rende simultaneamente disposte sia verso la produzione sia verso la lettura. Consideriamo, per esempio, questa annotazione su Bertha, che investe tanto l'aspetto performativo, quanto la configurazione tematica:

L'attrice deve rendere lo stato di Bertha, quando viene abbandonata spiritualmente da Richard, con un'espressione che suggerisce l'ipnosi. Lo stato di lei è come quello di Gesù nell'orto degli ulivi. È l'anima di una donna, lasciata nuda e sola, che arriva a comprendere la sua natura. Deve anche sembrare come spinta al limite estremo della sua immunità dallo svolgimento dell'azione e deve persino mostrare una punta di risentimento per l'uomo che non tenderà una mano per salvarla. Attraverso queste esperienze, infonderà nella rinascita della propria indole lo stupore della sua anima per la propria solitudine e bellezza, concepita e destinata a dissolversi in eterno tra le nubi della mortalità. (pp. 464-465)

Mi piace osservare, a proposito dell'aspetto performativo, e in particolare dello stato di "ipnosi" suggerito all'attrice, che Joyce aveva probabilmente in testa i suoi modelli preferiti di attrici contemporanee, la Duse o le sorelle Grammatica, che aveva modo di applaudire spesso a Trieste.

Vediamo un altro esempio del connubio tra istruzioni pragmatiche e riflessioni teoretiche:

Robert è convinto della non esistenza, della irrealtà di quei fatti spirituali che esistono e sono reali per Richard, l'azione del dramma dovrebbe tuttavia convincere Robert che la difesa mistica della moglie, da parte di Richard, esiste ed è reale. Se questa difesa è reale come potrebbero non esserlo i fatti su cui essa si basa? (p. 466)

O ancora queste annotazioni su Beatrice:

Sarà difficile destare l'interesse per Beatrice nel pubblico, formato da uomini come Robert che vorrebbero essere come Richard, in ogni caso difficile in Bertha. Una nota patetica può essere accennata quando estrae dalla borsetta gli occhiali per leggere. Qualunque cosa dicano i critici, tutti questi personaggi – compresa Bertha – soffrono durante l'azione. (p. 464)

A giudicare dalle Note, parrebbe che il drammaturgo sia particolarmente esigente con l'attore che impersona Robert:

Il sadismo del carattere di Robert – il suo desiderio di infliggere crudeltà come parte necessaria del piacere sensuale – è solo apparente o per lo più si manifesta nei rapporti con le donne da cui è costantemente attratto, perché costantemente aggressivo. Verso gli uomini, però, è mite e umile di cuore. (p. 475)

Vien da chiedersi come farà il povero attore a farsi sentire "aggressivo", mentre pronuncia davanti a Bertha una delle sue tipiche galanterie, oppure quando saluta allegramente la cugina! Nulla da eccepire invece sulla richiesta di essere dolce e umile con i personaggi maschili: sia con Richard sia con Archie, Robert pronuncia solo battute improntate a gentilezza o sottomissione. Ben più gravoso, per l'attore, sembra l'impegno psicologico:

Nell'ultimo atto (o nel secondo) Robert può anche suggerire di aver saputo, dall'inizio, che Richard conosceva il suo comportamento e si sapesse a sua volta osservato, ma di aver persistito perché aveva dovuto farlo e perché aveva voluto vedere fino a che punto sarebbe arrivata la silenziosa tolleranza di Richard. (pp. 474-475)

Davvero un compito tutt'altro che facile, se solo pensiamo che tutto ciò non può essere semplicemente *detto* (non trovandosi scritto nel testo) ma indicato, segnalato, alluso; ovvero comunicato al pubblico tramite registri paralinguistici e non linguistici: accento, cadenza, timbro vocale, atteggiamenti del volto, gesti, movimenti aggiuntivi rispetto a quelli indicati nelle didascalie.

Emerge chiaramente dalle Note che tutte le simpatie di Joyce sono per Bertha/Nora. Perciò richiede all'attrice di far risaltare sul palcoscenico tutta la sua femminilità ancestrale e il suo terrestre vitalismo: "Lei è la terra, scura, informe, madre, resa bella dalla notte di luna, oscuramente conscia dei suoi istinti" (p. 468). Desidera che venga sottolineata, soprattutto nel confronto finale, tinto di lesbismo, con Beatrice, tutta la sua sana e vigorosa avvenenza: "Nell'ambiguità dei due personaggi femminili, Bertha ha il vantaggio della bellezza" (p. 473). Impone che l'attrice faccia risaltare la forza del suo amore materno – "l'amore di Bertha per il figlio deve essere espresso con altrettanta forza e semplicità e prima possibile nel terzo atto" – contrapposto alla delusione matrimoniale: "naturalmente dovrà essere accentuato dalla condizione di tristezza in cui lei si trova" (p. 477). Ma attenzione comunque – avverte l'autore i suoi attori – ad evitare la tentazione, più che plausibile nella rappresentazione di un tale coacervo di sentimenti e passioni, di cadere nel sentimentale o nel patetico: "la tenerezza di linguaggio e di stato d'animo, nel caso di Richard non persuade e nel caso degli altri due è equivoco" (p. 476). L'istruzione non vale evidentemente per il quarto membro, ovvero la gelida, cerebrale, protestante Beatrice!

La quale Beatrice, invece, viene chiamata in causa a proposito del rilevante problema, istituito nelle Note (e che abbiamo già discusso), laddove l'autore richiede agli attori il gravoso impegno di far avvertire al pubblico in sala la 'presenza' di un personaggio assente fisicamente, ma attualizzato nella loro mente:

Durante il secondo atto, quando Beatrice non è in scena, la sua immagine deve apparire al pubblico attraverso i pensieri e le parole degli altri. Questo non è per niente facile. (p. 476)

Rendendosi ben conto della difficoltà di attuazione di un simile procedimento, il drammaturgo/regista tenta di alleviarne il peso agli attori: "non è necessario legarli alle espressioni in

nota” (p. 476). Che cosa avesse in mente, sul piano dell’esecuzione teatrale, è difficile a dirsi. Forse pensava ad una soluzione di ritagli scenici, con l’azione reale svolta per esempio sul proscenio, o su di un lato del palcoscenico, e quella mentale, immaginaria, svolta sul retroscena o su l’altro lato del palcoscenico. Oppure potrebbe aver ideato una soluzione di tipo filmico (Joyce era entusiasta del nuovo mezzo spettacolare, ed aveva anche realizzato un progetto, fallimentare peraltro, di gestione di un cinema), ad alternanza rapida di scene, con cambio degli agonisti, prima i personaggi reali, poi quelli fantasmatici, e viceversa. È comunque ipotizzabile che stesse considerando una forma di dramma a livelli simultanei, ovvero una forma drammaturgica che disattendesse la *progression d’effet* lineare e consecutiva, tipica del dramma borghese, per perseguire invece quell’effetto di straniamento, di sorpresa, di rottura dello schema di base, che diverrà caratteristico del teatro a noi contemporaneo.

Alle Note si può poi fare ricorso per interpretare le implicazioni mitiche del testo. Anche *Esuli*, infatti, non sfugge alla regola joyciana dell’utilizzazione simbolica dei miti per ispessire il significato delle opere. E anche *Esuli* non disattende la norma joyciana di convocare in prima istanza il Mito *par excellence* della nostra cultura occidentale, ovvero il mito cristiano. Abbiamo già detto come Richard venga gradatamente connotato come un parodistico *Dio*, strambo creatore delle sue creature: anzitutto l’illetterata e ingenua Bertha, ma anche il focoso discepolo Robert, e la diligente allieva Beatrice. Vorrei ora aggiungere che, secondo il modello istituito nel *Dedalus*, Richard, come Stephen, è una figura cristologia, votata per sua natura, e poi per sua scelta, al “martirio”, al sacrificio, all’assunzione di responsabilità morali nei confronti di un’umanità delusa ed emarginata. Le sofferenze intime di Rowan hanno forse la stessa immotivazione e irragionevolezza del dono gratuito di sé al mondo del Cristo. E tuttavia, nelle Note, il ruolo cristologico, dall’ideatore e virtuale produttore dell’opera teatrale, viene assegnato non a Richard, bensì

a Bertha. Lei, la natura e la passione, deve subire il pegno e l'impegno della sofferenza: "Lo stato di lei è come quello di Gesù nell'orto degli ulivi" (pp. 464-5). Ma è soprattutto attivo nel testo il tema cristiano della *Caduta*, veicolato attraverso sottesi richiami al *Paradiso perduto* di Milton. Bertha, nella sua straordinaria capacità intuitiva, descrive la situazione contorta tra lei, il marito e lo spasimante, con un significativo commento: tutto questo è il peggio dell'opera di un diavolo. E quando ancora Bertha, come l'ancestrale Eva, va ad incontrare l'amante, sappiamo che Robert, nella parte di Satana, va ad attenderla "nel giardino". Non solo. Dopo la scena della seduzione del Secondo Atto, e la possibile 'caduta' di Bertha nell'interstizio tra il Secondo e il Terzo Atto, Rowan, nell'ultima sezione del dramma, ci informa di essere ossessionato da voci di "demoni". Dopo di che si stende sul divano, ovvia metafora teatrale di 'Caduta'.

Ma il più interessante elemento di congiunzione tra testi sacri, Milton, e *Esuli*, è (come hanno efficacemente dimostrato, in modi diversi, Kenner 1962 e Cixous 1976) l'insistenza di Richard sulla "libertà" che lui crede di consegnare alla compagna. Una libertà di 'cadere', come i lettori del *Dedalus* sapranno subito riconoscere. Uno dei fondamentali 'problemi' di quel complesso "problem play" che è il nostro *Esuli*, deriva dal paradosso del libero arbitrio e della capacità decisionale. Richard non è un vero Dio, non ne possiede la statutaria onniscienza. E perciò cerca, *umanamente*, di affermare la propria libertà, al contempo concedendo a Bertha (almeno a parole) la propria auto affermazione. Ma allora se Bertha, secondo il paradigma miltoniano della Caduta, è davvero libera di scegliere, ne consegue che Richard non ha alcuna garanzia della fedeltà della moglie. Se è vero che senza libertà non c'è amore, è altrettanto (penosamente) vero che con la libertà non può esservi conoscenza dell'indirizzo del sentimento.

Un'ulteriore dimensione mitica richiamata esplicitamente nelle Note, quale meccanismo funzionale del dramma, è costituita dai grandi temi della letteratura altomedievale, saghe

nordiche e leggende romanze, rivisitati, rielaborati e immortalati per la modernità, dalla drammaturgia musicale di Richard Wagner. Leggiamo questa annotazione:

Se Robert veramente prepara la strada per il progresso di Richard e se lo augura, mentre cerca al tempo stesso segretamente di combattere questo progetto, distruggendo in un sol colpo la fiducia di Richard in se stesso, questa posizione è simile a quella di Wotan che, desiderando la nascita e la crescita di Sigfrido, aspira alla distruzione di se stesso. Ogni passo in avanti dell'umanità attraverso Richard corrisponde a un passo indietro del tipo di umanità rappresentato da Robert. (p. 469)

Tali osservazioni configurano una chiave d'accesso ai legami che esistono tra la trama di *Esuli* e i soggetti delle due ultime parti della tetralogia wagneriana, ovvero il *Sigfrido* e *Il crepuscolo degli dei*. Nella terza parte accade che Wotan, il dio supremo disceso in terra (sotto le spoglie di un viandante), è turbato dal presagio e un'ambigua profezia della prossima fine degli dei, e si convince della necessità di lasciare il proprio retaggio alla stirpe eroica di Sigfrido e Brunilde, cui forse sarà dato di attuare sulla terra quell'ideale di saggezza e giustizia che egli ha vanamente perseguito; tuttavia, per conservare le prerogative proprie e degli altri dei, non esita a contrastare l'avanzamento di Sigfrido verso il colle delle Valchirie. Questa doppiezza di comportamento getta luce sull'atteggiamento di Robert nei confronti di Richard, quale emerge dall'articolo di fondo che scrive la notte dopo il confronto nel *cottage*. Pezzo giornalistico apparentemente di sostegno, in realtà confuso da molte, troppe, ambiguità, che gettano sospetti sulla reale natura del suo più volte vantato supporto all'amico/rivale. Il legame di *Esuli* con la quarta parte della tetralogia nibelungica, viene invece definito da un elemento tematico più esteso. I fratelli Ghibicunghi, Gunther e Gutruna, mediante un filtro che provoca oblio, fanno sì che Sigfrido si innamori di Gutruna, dimenticando Brunilde, e accettando di sequestrare la sposa fedele per consegnarla a Gunther, in cambio della

sorella. Richard, anche lui con la mente ottenebrata dalle sue ossessioni paranoiche, sembrerebbe disposto ad abbandonare Bertha, passando la sua donna nelle braccia dell'amico, e prendere al posto di lei Beatrice, cugina e quindi 'quasi sorella' di Robert.

Teniamo anche presente che, all'inizio del Secondo Atto, mentre Robert è in attesa di Bertha nel *cottage*, la didascalia ci informa che è seduto al pianoforte, e "suona piano su toni bassi le prime battute della canzone di Wolfram dall'ultimo atto del *Tannhäuser*" (p. 377). Anche questa citazione di un'altra celebre opera di Wagner, ha una valenza strutturale assai interessante. Ricorderemo infatti come Wolfram von Eschenbach sia rivale di Enrico di Tannhäuser nell'amore per Elisabetta, e dunque risulta possibile coniugare il personaggio di Robert alla figura di Wolfram, che tenta di conquistare la donna mentre l'eroe è in pellegrinaggio penitenziale, e canta la sua appassionata romanza mentre l'amata sta pregando per il suo innamorato. Non è forse mera coincidenza che Tannhäuser sia in pellegrinaggio a Roma, identico luogo dell'esilio di Richard; il quale, peraltro, condivide il nome di battesimo di Wagner. Anche in questa opera, dunque, Joyce aveva trovato un ulteriore modello di relazioni amorose, utile per la costruzione del suo dramma. E appare una voluta ironia il fatto che Robert esegua un brano di un inno all'amore squisitamente spirituale, proprio quando si sta preparando per un possesso carnale!

Ancora Wagner viene convocato in una Nota, che riguarda un possibile parallelo tra *Esuli* e il *Tristano*, a proposito – assai significativo – del tema dell'esilio:

Esuli – anche perché alla fine uno dei due, o Robert o Richard, deve andare in esilio. Forse la nuova Irlanda non può contenerli entrambi. Andrà via Robert. Ma lo seguiranno i pensieri di lei, come quelli di Isotta, sua sorella per amore, seguiranno Tristano? (p. 474)

Un nuovo triangolo amoroso, dunque, viene imposto all'attenzione del lettore del testo drammatico. Robert come Tristano,

Richard come re Marco, e Bertha come Isotta. La suggestione è notevole. Tristano, musico, così come musicista viene rappresentato Robert, conquista Isotta a favore dello zio Marco: figura paterna, educatrice, istruttiva, facilmente coniugabile al “maestro” Rowan; anche Robert conferma più volte, nei dialoghi, di avere facilitato gli incontri e il reciproco innamoramento di Richard e Bertha. Tristano, come Robert, metterà in gioco una triplice interdizione contro la conquista di Isotta/Bertha: lo stato di coppia di Marco (Richard) e Isotta (Bertha); la sua lealtà quale “vassallo”, ovvero “discepolo”, di Marco/Richard; l'affetto filiale verso il medesimo. Quando Tristano e Isotta sono colti *in flagrante delicto* (come Robert e Bertha nel villino), re Marco, che pure è tanto intelligente e buono, non capisce, ed espelle Tristano dal regno, lo rende insomma *esule*; Isotta vorrebbe seguirlo nell'esilio, se non fosse per il delittuoso duello che provocherà la morte dell'eroe, e la conseguente morte per dolore dell'eroina. Considerando come, nella versione originale del mito, il luogo dell'esilio sia un'isola, potremmo porci una domanda: ha forse questa premonizione Richard, quando, di ritorno dalla spiaggia al mattino del secondo giorno, in totale stato allucinatorio, dice, come il Calibano di Shakespeare, che l'“isola è piena di voci”?

La straordinaria ricchezza informativa delle Note, ai fini della comprensione di un dramma tanto complicato, emerge infine nei momenti in cui l'autore scende in campo per riflettere direttamente su quello che è l'arciproblema del testo, ossia la consumazione o meno dell'adulterio, senza peraltro offrire interpretazioni che non siano ipotesi, o interrogativi, o congetture. In una lunga riflessione, a proposito del Secondo Atto, l'autore prende in considerazione l'eventualità che Bertha si conceda a Robert *non totalmente*, ma con atti erotici parziali. Solo alla mente di un gesuita come Joyce poteva affacciarsi questa meticolosa distinzione! Che tuttavia, forse, ci comunica qualcosa di rilevante. Inizialmente si interroga sulla possibilità che il rifiuto di Bertha sia il timore di un concepimento adulterino, oppure il residuo di paure verginali:

Bertha è riluttante a concedere l'ospitalità del proprio ventre al seme di Robert. Perciò le piacerebbe di più un figlio di lui avuto da un'altra donna che uno avuto da lei. È vero? Per lui il problema di concepire un figlio o meno è inesistente. La riluttanza di lei a cedere, anche una volta esclusa la possibilità del concepimento, è la medesima o ne è la sopravvivenza? Oppure è la sopravvivenza (puramente fisica) delle paure di una vergine? (p. 475)

È per cercare una risposta a queste domande, ma con nuove domande, che Joyce mette la veste, e assume il linguaggio, del confessore gesuita, sofisticato e anche un po' *voyeur*:

Certamente il suo istinto può distinguere tra concessioni diverse, e per lei la concessione suprema è ciò che i padri della chiesa chiamano "emissio seminis inter vas naturale". Per quanto riguarda il compimento dell'atto in altro modo esternamente, per frizione, o in bocca, il problema deve essere ulteriormente approfondito. Permetterebbe lei alla propria concupiscenza di spingerla a ricevere l'emissione del seme di lui in un'altra cavità del corpo dove, una volta emesso, non vi potessero agire le forze della sua carne segreta? (p. 475)

Vogliamo prendere sul serio questa pseudo informazione?

Un'altra Nota, che non per caso è la prima in assoluto stessa dall'autore, a dimostrazione di quanto proprio *questo problema* gli occupi i pensieri durante la scrittura del dramma, permette ipotesi meno fisiologiche, di significato più profondo, che rasentano la dimensione metafisica e religiosa. E che giustificano l'esclamazione di Robert a Richard, che "la chiesa ha perso in te un teologo" (p. 358):

L'anima come il corpo può avere una sua verginità. Il concederla, per una donna, e il prenderla, per un uomo, è l'atto d'amore. L'amore (inteso come il desiderio dell'altrui bene) è infatti un fenomeno così innaturale che raramente si può ripetere, essendo l'anima incapace di ritornare vergine e non avendo energia necessaria a uscire di nuovo da sé per gettarsi nell'oceano dell'anima altrui. È la coscienza repressa di questa incapacità e di

questo difetto di energia spirituale che spiega la paralisi mentale di Bertha. (p. 463)

Allora le cose starebbero in maniera ben diversa. Bertha può anche concedersi sessualmente a Robert – siano atti completi o parziali –, ma potrà dargli solo il suo corpo, non la sua *anima*, che è stata deflorata una volta per tutte, *quella prima volta che non si ripete più*, da Richard. E allora sarebbe giusta la confessione di Robert a Richard di aver fallito, perché Bertha è solamente e totalmente sua. Bertha, cui l'autore attribuisce la capacità di “distinguere tra concessioni diverse”, è certo in grado di conoscere la differenza esistente tra il concedersi come carne e sangue, e il concedersi come spirito. Per questo, dinanzi all'impotenza cognitiva del marito, si sente “spiritualmente abbandonata”. Se Richard non riesce a comprendere che *l'anima* di Bertha gli appartiene, in maniera esclusiva e definitiva, è come se quell'anima fosse tradita, uccisa: “Un ammazzadonne! Ecco che cosa sei” (p. 436).

Opposta all'ottundimento mentale del troppo intellettualistico Richard, che procede per rigidi schemi deduttivi e stabili categorie logiche – *non potrò mai sapere la verità, perché non ho dati concreti da cui estrapolare certezze* – si colloca l'intuizione percettiva del naturalistico Robert. In seguito al colloquio finale con Bertha, lui sembra capire la distinzione tra corpo e anima argomentata nella Nota, e sa che Bertha non potrà mai appartenergli in spirito, lo spirito donato a Richard. Perciò sarà lui a partire; andrà lui questa volta in esilio, perché ha compreso la vera natura del suo fallimento. Anche se non è da escludere che sarà seguito dai pensieri della sua Bertha/Isotta!

Insomma, alla fin fine, neanche le Note aiutano a risolvere i “problemi” del dramma. L'intero testo, nel suo insieme, rimane criptico, recalcitrante ad offrire spiegazioni. L'autore lascia deliberamene il suo pubblico di spettatori e lettori a competere con gli stessi interrogativi di cui ha invaso i suoi personaggi. Ma proprio qui, nelle lacune, nelle reticenze, nelle

domande senza risposta, risiede in larga misura la sua conturbante seduzione. *Esuli* affascina proprio perché inquieta. Non rassicura, ma sfida. Non consegna catarsi, ma aggiunge agone ad agone. E l'ultimo agone è quello del lettore o dello spettatore *con se stessi*: soggiogati, anche se turbati, più dai silenzi che dalle parole.





Nora (con la nonna) al tempo dell'incontro con Joyce



Nora attrice, nella *Cavalcata al mare* di Synge,  
per gli "English Players"



Joyce trentenne, a Trieste



Ritratto di Nora del pittore triestino Tullio Silvestri



Joyce nella sua biblioteca di Trieste



Roberto Prezioso



Amalia Popper



Annie Schleimer (seconda da sinistra)



Stanislaus Joyce



Joyce e Giorgio

## BIBLIOGRAFIA

### *Fonti primarie (opere di Joyce di riferimento)*

*Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, Milano, Frassinelli, 1966.

*Esuli*, in *Poesie e prose*, a cura di Franca Ruggieri, Milano, Mondadori, "I meridiani", 1992.

*Lettere*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1974.

*Poesie e prose*, a cura di Franca Ruggieri, Milano, Mondadori, "I meridiani", 1992.

*Ulisse*, Milano, Mondadori, 1960.

### *Fonti secondarie*

M. Beja, D. Norris (ed. by), *James Joyce in the Hibernian Metropolis. Essays*, Columbus, Ohio State University Press, 1996.

D.A. Ben-Merre, M. Murphy (ed. by), *James Joyce and His Contemporaries*, New York-Westport-London, Greenwood Press, 1989.

C. van Boheemen (ed. by), *Joyce, Modernity, and Its Mediation*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989.

J.F. Byrne, *Silent Years. An Autobiography with Memoirs of James Joyce and Our Ireland*, New York, Farrar, Straus & Young, 1953.

H. Cixous, *The Exile of James Joyce*, London, John Calder, 1976.

C. Corti, *Prospettive joyciane*, Ravenna, Longo, 1984.

D. Cotter, *James Joyce and the Perverse Ideal*, New York-London, Routledge, 2003.

R.S. Crivelli, *Itinerari triestini: James Joyce*, Trieste, MGS Press, 1996, 2002.

- R.H. Deming (ed. by), *James Joyce. The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970, vol. I (1902-1927).
- M. Eide, *Ethical Joyce*, Cambridge, CUP, 2002.
- R. Ellmann, *James Joyce*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- M.P. Gillespie, E.B. Stoker, *James Joyce's Trieste Library. A Catalogue*, Austin, Harry Ransom Humanities Center, 1986.
- H. Gorman, *James Joyce. A Definitive Biography*, London, Bodley Head, 1949.
- M. Issacharoff, *Discourse as Performance*, Stanford, SUP, 1989.
- S. Henke, *James Joyce and the Politics of Desire*, New York-London, Routledge, 1990.
- S. Henke, E. Unkeless (ed. by), *Women in Joyce*, Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press, 1982.
- A. Kennedy, *Dramatic Dialogue. The Duologue of Personal Encounter*, Cambridge, CUP, 1983.
- H. Kenner, *Dublin's Joyce*, Boston, Beacon Press, 1962.
- C. MacCabe (ed. by), *James Joyce. New Perspectives* Bloomington, Indiana University Press, 1982.
- J. MacNicholas, *James Joyce's 'Exiles'. A Textual Companion*, New York-London, Garland Publishing, 1979.
- B. Maddox, *Nora. Biografia di Nora Joyce*, Milano, Mondadori, 1989.
- J. McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, Milano, Mondadori, 2004.
- M. Magalaner, R.M. Kain, *Joyce. The Man, the Work, the Reputation*, London, John Calder, 1956.
- W. Potts, *Joyce and the Two Irelands*, Austin, University of Texas Press, 2000.
- A. Power, *Conversazioni con Joyce*, Roma, Editori Riuniti, 1980.
- C.M. Yonge, *A Book of Golden Deeds*, London, Macmillan, 1988.