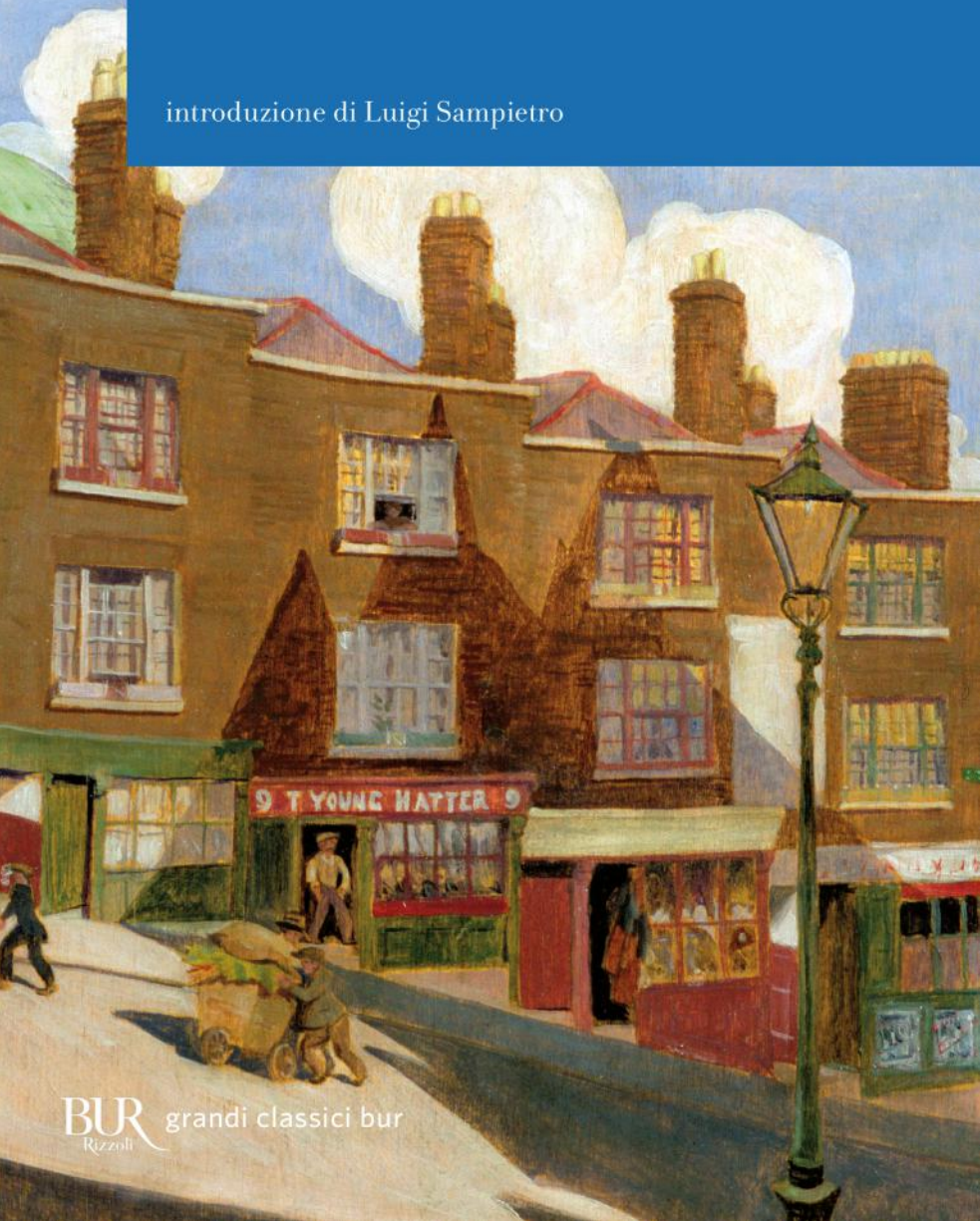


James Joyce

GENTE DI DUBLINO

introduzione di Luigi Sampietro



GENTE DI DUBLINO

.....

James Joyce

Introduzione di Luigi Sampietro

Traduzione di Margherita Ghirardi Minoja

grandi classici

BUR
rizzoli

Proprietà letteraria riservata
© 1961, 1980, 1989 RCS Rizzoli Libri S.p.A., Milano
© 2012 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-05970-1

Titolo originale dell'opera:
Dubliners

Prima edizione BUR 1980
Prima edizione BUR Grandi classici maggio 2012

Per conoscere il mondo BUR visita il sito www.bur.eu

INTRODUZIONE

Luigi Sampietro

Sul primo numero della raffinata rivista d'arte e letteratura «Verve» (1937) – sulla quale sarebbe apparso qualche mese dopo anche un frammento rielaborato del *Work in Progress* di James Joyce –, André Malraux pubblicò un articolo che confutava la leggenda, tramandata dal Vasari, secondo la quale Cimabue sarebbe stato colto da un moto di ammirazione vedendo il pastorello Giotto che disegnava una pecora. Per Malraux, non poteva essere l'oggetto dipinto – la pecora – a instillare in Giotto il desiderio di creare, cioè di ritrarlo; bensì, al contrario, il dipinto di quell'oggetto. E questo perché ciò che stimola in un giovane la vocazione dell'artista è il fatto che in un dato momento gli capita di vedere un'opera d'arte che lo avvince – nel caso di Giotto, probabilmente una tavola dello stesso Cimabue – e non certo l'oggetto che questa rappresenta.

Joyce era, nel 1938, uno scrittore famoso e da quindici anni alle prese con le convoluzioni verbali e i diversi rifacimenti di quel *Finnegans Wake* la cui pubblicazione (1939) sarebbe diventata il punto d'arrivo di tutti gli esperimenti dell'avanguardia. Ma la domanda che il lettore si pone nel momento in cui comincia a leggere il suo primo libro in prosa, *Gente di Dublino* (1914), non riguarda tanto l'ultimo Joyce, che non si può affrontare se non scortati da ferratissimi esegeti, bensì, molto più semplicemente, e andando a ritroso, chi possa mai essere stato il suo Cimabue.

La risposta è una sola, documentata e inequivocabile. Quando Joyce comincia a scrivere, il modo di guardare le persone e le cose che gli interessa è quello che riscontra nei drammi di

Erik Ibsen. Si mette persino a studiare il danese e gli manda, nel 1901, una lettera di auguri per il suo compleanno, proclamandosi «uno della giovane generazione» per cui lui, Ibsen, «non aveva parlato invano». Peraltro sappiamo da Richard Ellman, l'autore di una magistrale biografia, che fu Ibsen a scrivere per primo, quando aveva saputo del saggio che il giovanissimo Joyce gli aveva dedicato su «The Fortnightly Review» (1900). Secondo Ellman, la lettera di Ibsen fu un'investitura. Una sorta di *benison* – cioè benedizione – per una carriera che lo avrebbe portato molto lontano. «Prima della lettera, Joyce era un irlandese» scrive Ellman «dopo la lettera divenne un cittadino dell'Europa.» E per cominciare, da appassionato di teatro qual era, investì il compenso ricevuto da quella che in Inghilterra era allora la più importante pubblicazione periodica e si imbarcò per andare a Londra ad ascoltare Eleonora Duse che recitava D'Annunzio.

Al volgere del secolo, Ibsen era riconosciuto in tutta Europa come lo scrittore più importante che ci fosse in circolazione. Ma questo lo sapevano e lo dicevano gli addetti ai lavori. La gente dabbene – i bravi borghesi abituati perlopiù ad andare a teatro per divertirsi – giudicava sconveniente che si mettessero in piazza certi temi che avrebbero dovuto rimanere celati tra i muri di casa o all'interno della coscienza di ciascuno. Ed era invece proprio su questo – sulla poco poetica realtà che sta dietro la facciata seria e sorvegliata di una famiglia, o che la apparente compostezza di un viso di donna nasconde – che Ibsen, con precisione analitica, voleva che si aprissero gli occhi.

Al giovane Joyce, che secondo il fratello Stanislaus era dotato di «uno straordinario coraggio morale», di una precoce e sicura vocazione artistica, nonché di una eccentrica irruenza anarchica, non sembrò vero di prendere spunto dalla cattiva reputazione di Ibsen per presentarsi al mondo come «un nemico del popolo». Tra il giudizio di George Bernard Shaw, che dei drammi di Ibsen ammirava «l'utilità sociale», e l'ostilità di Yeats, che ne deplorava «la pallida mestizia verbale», Joyce fu l'irlandese che scelse una strada tutta sua, anche se appa-

rentemente simile a quella che Aurélien Lugné-Poë, nei suoi allestimenti al Nouveau-Théâtre di Parigi, aveva intrapreso, controcorrente, alla fine degli anni Novanta.

Nei drammi di Ibsen, Joyce colse l'aspetto simbolico e quel «bisogno di verità e libertà», nonché la «riaffermazione dell'interesse dell'uomo» (e della donna!) la cui rappresentazione avrebbe di lì a poco perseguito nei propri racconti. Quel che gli interessava non era tanto il naturalismo, le scene di vita vissuta – i casi spiccioli – quanto quel che nel suo saggio aveva definito come «naked drama»: la capacità di dare risalto a una grande verità o a una domanda decisiva dal punto di vista morale, ovvero a un conflitto la cui portata va oltre ciò che è visibile sulla scena. Ed è questo il motivo per cui in *Gente di Dublino* l'aneddoto – la rotondità aneddotica dell'avvenimento – conta meno del modo in cui le parole, le immagini e gli episodi si riflettono gli uni sulle altre e sono concatenati, le prime come in una poesia e gli ultimi – gli episodi, cioè le sequenze – come in un romanzo. E, invero, se *Gente di Dublino* un romanzo propriamente non è, come tale è stato quasi sempre trattato.

La ragione sta in parte nel fatto che Joyce, dopo questi, non ebbe a scrivere altri racconti e non è quindi mai accaduto che fossero selezionati per far parte di un'antologia. Persino *The Essential James Joyce* (a cura di Harry Levin, 1948) contiene una scelta di brani dall'*Ulisse*, ma riporta tutt'interi sia *Dedalus* (ovvero *A Portrait of the Artist As a Young Man*) sia, appunto, *Gente di Dublino*. Un libro che è stato visto spesso come un corpo indivisibile, con la conseguenza che, in un secolo di critica – su Joyce si è scritto quanto basta per riempire una biblioteca –, solo negli ultimi tempi ci si è ricordati che si potrebbe tornare a leggerlo nel modo in cui è stato letto prima della Guerra mondiale.

Gente di Dublino è il lavoro di un geniale ventenne, pubblicato con dieci anni di ritardo per motivi editoriali, che le opere successive di Joyce hanno costretto a giudicare non per quello che è in sé ma come un preannuncio. Cosa che potrebbe anche dirsi corretta, se il complesso metodo esegetico utile per radiografare ciò che sta dietro e dentro l'*Ulisse* non fosse invece

talora d'impaccio nella lettura di un libro di grande spessore ma non criptico, qual è di fatto *Gente di Dublino*.

La raccolta ha un tema dominante, la paralisi spirituale della città, e l'intento dichiarato, sia pure fuori testo, è di costringere i suoi abitanti a vedersi «come in uno specchio». A questo scopo Joyce si avvale di una strategia narrativa che consiste nell'isolare e sottolineare, in ciascun racconto, uno o più momenti capaci di mettere il lettore, per dirla con Montale, «nel mezzo di una verità». Anticlericale dichiarato, ma tuttora e per sempre intriso di quell'educazione scolastica ricevuta dai gesuiti che gli fornisce l'armatura mentale su cui costruirà di lì a poco la propria teoria estetica, Joyce prende a prestito dal greco del Nuovo Testamento la parola *epiphaneia* – «apparizione della luce nell'oscurità» –, dandole un valore del tutto laico e anzi addirittura applicandola a personaggi ed eventi normalmente insignificanti.

In una lettera del 1904 all'amico di lunga data Constantine Curran (che talora chiama provocatoriamente «Cautious Con»), si serve anche del termine «epicleti» – dal greco *epiclesis* o «invocazione» – per comunicargli che sta scrivendo una serie di sketch sulla città di Dublino con l'intento di coglierne lo spirito, a somiglianza del momento in cui il vino e il pane si *trasmutano* (e non si transustanziano!) durante la messa. Il fatto che la parola *epiclesis* abbia una vaga connotazione eretica, perché l'Invocazione dopo l'Istituzione appartiene alla liturgia delle Chiese ortodosse ma non a quella della Chiesa di Roma, è un ulteriore indizio della «voglia di litigare» di un giovane pieno di talento – e di sé! – qual era Joyce a poco più di vent'anni.

È però, questo, anche un modo nuovo di fare letteratura. Non tanto per la scelta dei soggetti – gli umili, gli ultimi o, peggio ancora, i mediocri – quanto per il significato che la nozione stessa di rivelazione viene ad assumere. Nel momento dell'epifania, infatti, la luce non rivela la natura divina dell'oggetto su cui si posa (*Mt* 2, 1-14; *2Tm* 1, 10) bensì la sua inconsistenza spirituale. Come se – per dirla nel linguaggio dei nostri giorni – un riflettore accompagnato da potenti microfoni mettesse a nudo la pochezza di quanto lo zoom di una telecamera sta

inquadrando. Coticché la cometa dei Magi sulla città di Dublino, se mai fosse apparsa, avrebbe dovuto essere presa come un'indicazione per andare dalla parte opposta. Per andare via. E quello dell'esule – nella mente, ancor prima che nella realtà – fu infatti per Joyce il destino di tutta una vita.

Un esempio di come Joyce metta in pratica questo suo procedimento narrativo, prima ancora di teorizzarlo, lo possiamo vedere nell'ultimo racconto, *I morti*:

Il vetturino fece schioccare la frusta, e la carrozza si avviò con gran fracasso per il lungofiume tra un coro di risate e di saluti.

Gabriel non era uscito sulla porta con gli altri. Se ne stava in una zona buia dell'anticamera, gli occhi rivolti alle scale. C'era una donna lassù, in cima alla prima rampa, in ombra anche lei. Non riusciva a vederne il viso, ma vedeva le strisce verticali rosa salmone e mattone, che l'ombra faceva sembrare bianche e nere. Era sua moglie: si appoggiava alla balaustra e ascoltava qualcosa. Fu sorpreso di quella immobilità e a sua volta tese l'orecchio in ascolto. Ma poté udire ben poco oltre il rumore delle risate e della discussione sulla porta: alcuni accordi del pianoforte e poche note d'una voce d'uomo che cantava.

Indugiò ancora nella penombra dell'anticamera, cercando di afferrare il motivo della canzone e guardando sua moglie. C'era grazia e mistero nel suo atteggiamento, come se fosse simbolo di qualcosa. Si domandò di che cosa potesse mai essere simbolo una donna in piedi sulle scale nell'ombra, in ascolto di una musica lontana. Se fosse stato un pittore l'avrebbe ritratta in quell'atteggiamento: il cappello di feltro turchino avrebbe dato risalto ai suoi capelli color del bronzo sullo sfondo buio, e le strisce scure della sua gonna avrebbero fatto spiccare quelle chiare. *Musica lontana* avrebbe intitolato il quadro, se fosse stato pittore.

Si tratta di un momento magico. Ma quella «rivelazione», che si completa qualche pagina più avanti nella stanza dell'albergo in cui la donna rientra insieme al marito, è anche la scoperta di un'atroce verità.

La canzone che la donna – Gretta – ascoltava rapita, «con le guance arrossate e gli occhi che le brillavano», racconta la storia di una ragazza di Aughrin che riaccende in lei il ricordo di un amore giovanile finito in tragedia. E Aughrin – *Eachdruim an áir* (Aughrin della strage) – è una località nella contea di Galway in cui l'esercito di Guglielmo III d'Orange sconfisse

i cattolici di Giacomo II Stuart nel 1691. L'allusione aggiunge avvilitamento alla costernazione del marito, quando costui comprende di non essere mai stato importante nella vita di lei. Di non essere che un'ombra. L'ombra di se stesso e l'ombra di quel morto giovinetto che dorme per sempre ed è custodito nelle profondità della mente della moglie:

L'aria nella stanza gli faceva sentir freddo alle spalle. Si lasciò scivolare con cautela sotto il lenzuolo e si coricò accanto alla moglie. A uno a uno sarebbero diventati tutti delle ombre. Meglio passare a miglior vita baldanzosamente, nel pieno fulgore di qualche passione, piuttosto che appassire e spegnersi lentamente di vecchiaia. Pensava come colei che gli giaceva accanto avesse per tanti anni custodito gelosamente nel cuore l'immagine degli occhi del suo innamorato, quando le aveva detto che non desiderava vivere. Lacrime generose riempirono gli occhi di Gabriel. Lui non lo aveva mai provato per nessuna donna, ma sapeva che un sentimento simile doveva essere amore. Le lacrime gli salirono più copiose agli occhi, e, nella parziale oscurità, immaginò di vedere la sagoma di un giovinetto in piedi sotto un albero gocciolante. Altre figure gli erano accanto. La sua anima si era avvicinata a quella regione dove dimora l'immensa schiera dei morti. Era conscio della loro esistenza aerea e incorporea, ma non poteva afferrarla. La sua stessa identità svaniva in un grigio mondo impalpabile: lo stesso solido mondo in cui questi morti avevano operato e vissuto, si dissolveva e svaniva.

Un leggero picchiare sui vetri lo fece voltare verso la finestra. Aveva ripreso a nevicare. Osservò assonnato i fiocchi, argentei e scuri, cadere obliquamente contro il lampione. Era tempo per lui di mettersi in viaggio verso occidente. Sì, i giornali avevano ragione: nevicava in tutta l'Irlanda. La neve cadeva su ogni punto dell'oscura pianura centrale, sulle colline senza alberi, cadeva lenta sulla palude di Allen e, più a ovest, sulle onde scure e tumultuose dello Shannon. Cadeva anche sopra ogni punto del solitario cimitero sulla collina dove era sepolto Michael Furey. Si ammicchiava fitta sulle croci contorte e sulle lapidi, sulle punte del cancelletto, sui roveti spogli. La sua anima svanì lentamente nel sonno, mentre ascoltava la neve cader lieve su tutto l'universo, come la discesa della loro ultima fine, su tutti i vivi e su tutti i morti.

Nato il 2 febbraio 1882 e primo di dieci tra fratelli e sorelle, James Augustine Aloysius Joyce, all'epoca – cioè nel 1891 –, è ancora un bambino. Ma le recenti traversie della famiglia promuovono dentro di lui l'impressione di un mondo in decaden-

za, e l'immagine che restituisce nei racconti è quella di una città – vista attraverso gli occhi della piccola e media borghesia – che è asfittica, provinciale, intontita dall'alcol e afflitta da mortificanti piccinerie e ristrettezze. La colpa, scriverà lo stesso Joyce di lì a qualche anno, è degli inglesi e ancor di più della Chiesa cattolica, che da sempre soffoca l'anima dell'Irlanda.

Smarrita la fede, non solo in senso tecnico – religioso – ma in senso lato, cioè riferita alla convivenza con i propri compatriotti, Joyce traccia quello che lui stesso, in una lettera all'editore Grant Richards, definisce come «un capitolo della storia morale della città». Ma Joyce non è un moralista. E nemmeno crede alla rinascita politica del Paese. Dopo la morte di Charles Stewart Parnell (1846-1891), «il re senza corona» che stava spingendo l'Irlanda a uscire dalla condizione di colonia, le speranze delle famiglie borghesi cattoliche che erano in attesa di affiancarsi, se non subentrare, alla élite degli irlandesi protestanti, vengono del tutto a cadere. E proprio nell'anno in cui Parnell, «tradito» dai colleghi dell'Irish Parliamentary Party, soccombe a uno scandalo, anche il declino economico dei Joyce inizia il proprio corso. L'inettitudine del padre, uomo intelligente e vivace ma poco abile dal punto di vista pratico, costringe la famiglia a un susseguirsi di traslochi in abitazioni sempre meno prestigiose. Prima al di qua della Liffey, e poi nella zona nord della città, al di là del ponte: oltre l'invisibile confine che, allora come oggi, segna la differenza tra la gente per bene e quella di cui non si può essere sicuri che lo sia.

Quando concepisce *Gente di Dublino* – che scriverà poi in Italia – Joyce è un giovane imbevuto di cultura francese – da Baudelaire a Rimbaud – ed è, a suo modo, un dandy; o, comunque, un individualista anarchico con simpatie di tipo socialista e internazionalista, poco portato verso quel folklore e quel passato mitico che avevano infiammato invece l'immaginazione di Lady Gregory, di W.B. Yeats e degli accoliti dell'Irish Literary Theatre. Risvegliatosi «dall'incubo della storia», Joyce vede in quel mondo di fantasmi e illusioni, sul quale indugiano i revivalisti, nient'altro che «una prigionia della mente», piena di stereo-