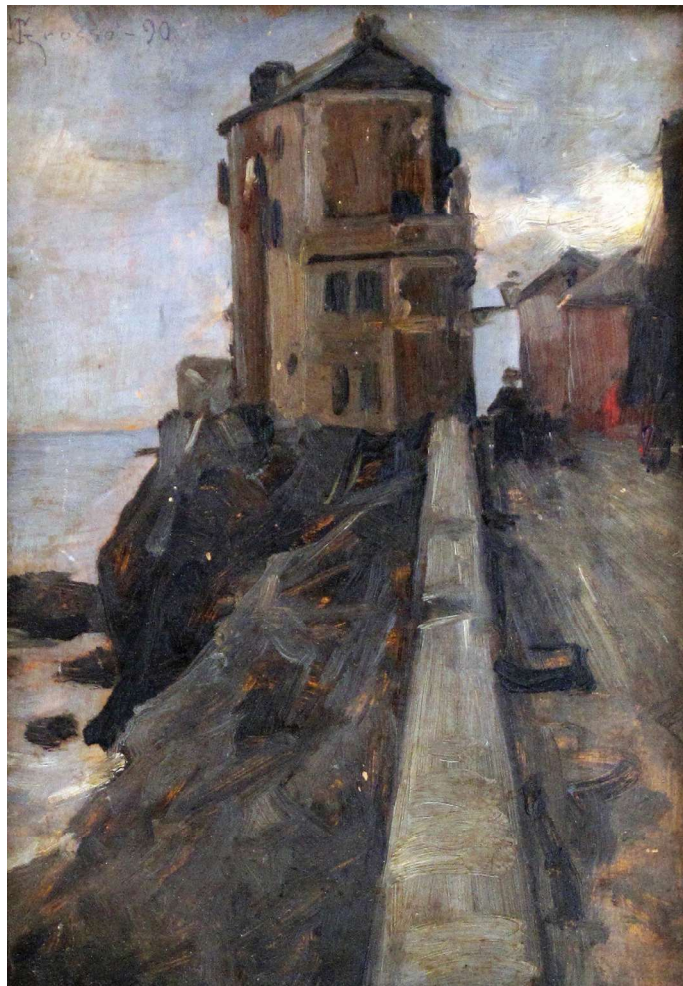


LA FUNZIONE JOYCE NEL ROMANZO ITALIANO

a cura di Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone



Ledizioni 

EUROPEAN MODERNISM STUDIES / 7

Coordinamento di Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone

Comitato Scientifico

Valentino Baldi (Stranieri di Siena)

Federico Bertoni (Bologna)

Anne-Marie Di Biasio (Institut Catholique de Paris)

Pierluigi Pellini (Siena)

Valeria Tocco (Pisa)



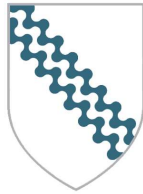
Centre for European
Modernism Studies

Collana del Centre for European Modernism Studies

A cura di Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone

La funzione Joyce nel romanzo italiano

Ledizioni 
The Innovative LEDpublishing Company



Fondazione
Camillo Caetani

Volume pubblicato in collaborazione con la Fondazione Camillo Caetani

La pubblicazione del presente volume è stata realizzata con il contributo dell'Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici.

Il presente volume è stato sottoposto a procedura di referaggio esterno in “doppio cieco” (double blind peer review) / This volume underwent a double-blind peer review process

ISBN 978-88-5526-623-9

© 2022

Ledizioni – LEDIpublishing
Via Boselli 10
20136 Milano, Italia
www.ledizioni.it

Prima edizione: marzo 2022

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

INDICE

Introduzione	7
Joyce ipermoderno e i suoi lettori in Italia <i>Giorgio Patrizi</i>	13
La prima ricezione di Joyce e il dibattito culturale italiano <i>Daniel Raffini</i>	31
La funzione Joyce nel dibattito letterario degli anni Venti <i>Michela Rossi Sebastiano</i>	51
Contro il romanzo analitico. Futurismo vs Modernismo <i>Vincenzo Pernice</i>	73
La realtà della parola. Nomi e cose in Joyce e Gadda <i>Valentino Baldi</i>	95
Mappe, percorsi e sguardi: alcuni appunti sugli spazi urbani di Joyce e Gadda <i>Giulia Perosa</i>	133
Da un bordello a una tintoria: mitologiche allucinazioni sulla linea Joyce-Gadda <i>Giovanni Genna</i>	157
<i>Ulysses</i> : la «moneta corrente» del romanzo sperimentale italiano anni Sessanta <i>Giacomo Raccis</i>	179

Il debito modernista di Vincenzo Consolo: <i>La ferita dell'aprile e Dedalus</i> <i>Margherita Martinengo</i>	203
«Una temibile tentazione»: Joyce nel dibattito sul romanzo del gruppo 63 <i>Simone Giorgio</i>	227
<i>La zérolangue du monde</i> . Osservazioni su influssi e riflessi di Joyce nel “de-romanzo” di Emilio Villa <i>Fabio Pedone</i>	251
Il cinematografo della mente. Joyce, Volponi, Sanguineti e i destini della forma-monologo <i>Gloria Scarfone</i>	273
Indice dei nomi	299

Giacomo Raccis

ULYSSES: LA «MONETA CORRENTE»
DEL ROMANZO SPERIMENTALE ITALIANO
ANNI SESSANTA

La, la la la la
Ulysses!
I'll find a new way
I'll find a new way, baby
(Franz Ferdinand, *Ulysses*)

Sebbene oggi possa sembrare paradossale, fino alla fine degli anni Cinquanta in Italia James Joyce era considerato principalmente come poeta e prosatore lirico. Come hanno ricostruito, in maniera molto dettagliata, lo studio pionieristico di Cianci e quelli più recenti di Zanotti e Sullam¹, la ricezione della sua opera nel nostro paese è stata lenta e, per quanto tempestiva, condizionata più da interessi di opportunità editoriale che di rilevanza poetica dei suoi libri². Così, nonostante alcuni brani fossero già stati tradotti in rivista o per pubblicazioni d'occasione, nonostante molti letterati avessero già avuto per le mani l'edizione francese

¹ GIOVANNI CIANCI, *La fortuna di Joyce in Italia. Saggio e bibliografia (1917-1972)*, Bari, Adriatica, 1972; SERENELLA ZANOTTI, *James Joyce Among the Italian Writers*, in *The Reception of James Joyce in Europe*, a cura di GEERT LERNOUT, WIM VAN MIERLO, vol. 2, London, Thoemmes Continuum, 2004, pp. 329-361; SARA SULLAM, *Le peripezie di Ulisse nell'Italia del secondo dopoguerra*, in «Letteratura e Letterature», 7 (2013), pp. 69-86.

² Cfr. ZANOTTI, *James Joyce Among the Italian Writers*, cit., p. 330.

del romanzo – e solo i più spericolati quella in lingua originale –, si può dire che la penetrazione di *Ulysses* (1922) inizi in Italia a partire dal dicembre 1960, data dell'uscita della traduzione integrale da parte di Giulio De Angelis per Mondadori (nella collana della Medusa, diretta da Elio Vittorini). Come ha scritto Sullam, «sulla scena italiana, il suo debutto ufficiale come romanziere coincide non a caso con il compimento della fase di “aggiornamento” alle poetiche del modernismo europeo»³.

Basterebbe questa considerazione a motivare uno studio su come il modello di *Ulysses* ha condizionato la produzione romanzesca italiana degli anni Sessanta. E il presente contributo intende esplorarne uno specifico versante, relativo ad alcuni autori che si collocano sul fronte sperimentale del campo letterario, ma senza adottare pose e poetiche della nascente nuova avanguardia. Al centro delle pagine che seguono saranno la riflessione e le opere di Raffaele La Capria, Oreste del Buono ed Emilio Tadini, scrittori accomunati dall'appartenenza alla medesima generazione (quella degli anni Venti – un dato rilevante, come si vedrà) e dalla condivisione di alcune importanti esperienze intellettuali. Essi si presentano infatti capaci, in veste di lettori e critici, di riconoscere l'originalità epistemologica e formale costituita da *Ulysses*, capostipite di una genealogia di romanzi modernisti nella cui scia loro stessi, in qualità di scrittori, provano a mettersi, assimilandone la rivoluzione strutturale e mettendola “a reazione” con il mutato contesto storico-culturale. L'indagine prenderà le mosse dalla ricostruzione di alcuni passaggi delle biografie culturali dei tre autori e dal dibattito che questi contribuiscono ad animare su alcune riviste per approdare alle pagine dei loro romanzi (*Ferito a morte* di La Capria e *Per pura ingratitudine* di del Buono, del 1961; *Le armi l'amore* di Tadini, del 1963); a motivarla è la convinzione

3 SULLAM, *Le peripezie di Ulisse*, cit., p. 70;

che il ricorso al “filtro joyciano” per leggere queste opere consenta di articolare ulteriormente i recenti studi intorno al cosiddetto romanzo neomodernista⁴, valorizzando al tempo stesso un episodio del Novecento italiano rilevante ma ancora poco conosciuto.

1. Una questione generazionale

Il 1960, si è detto, è un *turning point* per la vicenda di Joyce e *Ulysses* in Italia. Ma è un anno decisivo anche nelle sorti dei nostri tre autori, che a ragione possono essere chiamati a costituire un gruppo coerente, benché informale. Se n’era accorto Renato Barilli che, ripercorrendo a posteriori la vicenda della nuova avanguardia italiana, individuava un cosiddetto «polo Butor» composto da autori che, a suo dire, «impressero un volto di moderatismo»⁵ alla sperimentazione formale e concettuale, privilegiando la profondità filosofica dell’opera di Michel Butor rispetto agli oltranzismi un po’ ambigui di Alain Robbe-Grillet⁶. Questi autori erano proprio del Buono, La Capria e Tadini, a cui si aggiungeva Giuliano Gramigna. A giustificare la selezione era, secondo Barilli, un’affinità nelle scelte di voce, lingua, temi e strutture dei loro romanzi; più di

4 Tra i tanti contributi disponibili mi limito a richiamare uno dei più recenti: TIZIANO TORACCA, *Il neomodernismo italiano*, in *Il modernismo italiano*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA, Roma, Carocci, 2018, pp. 211-229.

5 RENATO BARILLI, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 121.

6 Sulla problematicità di questa etichetta si è espresso Andrea Chiurato, che riprendendo l’intuizione di Barilli ha elaborato la formula di «retroguardia dell’avanguardia», per definire la posizione di questi autori, smarcandoli dall’egida butoriana; cfr. ANDREA CHIURATO, *La retroguardia dell’avanguardia*, Udine-Milano, Mimesis, 2011.

questo, però, si dovrebbe considerare lo sviluppo di una poetica coerente e in qualche modo condivisa, che viene individualmente rielaborata nelle prove romanzesche e che ci permette – come si spiegherà – di riferirci a loro con l’etichetta di “narratori integrali”.

A quest’altezza del Buono (classe 1923) e Tadini (1927) lavorano a Milano, uno come giornalista e l’altro come critico d’arte; La Capria (1922), napoletano d’origine, lavora a Roma per la radio. Del Buono, molto attivo come traduttore dal francese e dall’inglese, ha già alle spalle una discreta produzione narrativa (cinque romanzi, due dei quali – *L’amore senza storie*, 1958, e *Un intero minuto*, 1959 – confluiranno in *Per pura ingratitudine*); anche La Capria si è esercitato in qualche traduzione e ha pubblicato il romanzo *Un giorno d’impazienza* nel 1952; mentre Tadini si è rivelato giovanissimo come poeta e nel 1959 ha anticipato il suo impegno romanzesco pubblicando un lungo racconto (*Paesaggio con figure*) su «Inventario», periodico di cui lo stesso del Buono è caporedattore. Come ha scritto Chiurato, i tre «traducono, si leggono, si commentano l’un l’altro. Percorsi difficilmente assimilabili finiscono così per incrociarsi»⁷. Un ruolo decisivo lo ricopre la rivista «Quaderni milanesi», fondata nel 1960 da del Buono insieme a Domenico Porzio, Roberto Ajmone e Tommaso Giglio. La rivista si presenta con piglio battagliero sulla scena del dibattito culturale e, nonostante la breve durata (quattro numeri tra il 1960 e il 1962), si distingue per la coerenza della propria proposta⁸. Qui compaiono due estratti che anticipano i romanzi di La Capria e Tadini, il quale vi pubblica anche delle poesie e un intervento critico, mentre del Buono è il vero e proprio *deus ex machina*,

7 Ivi, p. 21.

8 Cfr. GIACOMO RACCIS, «Quaderni milanesi» e la cultura degli anni Sessanta, in *L’infaticabile OdB*, a cura di GIOVANNA ROSA, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016, pp. 119-127.

che legge, seleziona, traduce, scrive. L'attenzione che la rivista pone alla letteratura straniera (Sarraute, Butor, Uwe Johnson, Malcolm Lowry) è il riflesso di una spiccata curiosità, che si era manifestata nei nostri autori molto precocemente. Si tratta di un retaggio generazionale, il prodotto di una giovinezza trascorsa a cavallo tra fascismo e guerra e di un approdo all'età adulta senza certezze, ma con una disordinata voglia di "ricostruire"⁹, che passa nel loro caso per la vorace ricerca di voci. E le voci che trovano sono quelle del grande modernismo.

Per il giovane Tadini, che alla fine del 1945 passa le proprie giornate alla biblioteca del Castello Sforzesco a sfogliare i vecchi numeri di «Solaria» e «Letteratura», le rivelazioni arrivano da Pound, Auden, Eliot, oltre a Joyce e Faulkner¹⁰. La Capria invece scopre Joyce grazie all'amico William Weaver, che nel 1944 gli regala «l'*Ulisse* in un bel volume rilegato»¹¹ e gli fa leggere anche Fitzgerald, Isherwood, Auden e Eliot, che traduce insieme all'amico Tommaso Giglio («Traducendo *Little Gidding* in mezzo a quel frastuono ci pareva di mettere un po' di ordine nelle nostre emozioni [...] di percepire quell'intersecarsi del non-tempo nel tempo cui tante volte Eliot allude nella sua poesia»)¹². Si aggiunge, nel 1947, la *Recherche* di Proust, divorata con passione. La curiosità intellettuale di del Buono, infine, è leggendaria e viene nutrita in questi anni con imprese variegata, che vanno dalle collaborazioni («Politecnico», «Candido») alle traduzioni (anche dei principali esponenti del *nouveau roman*) e alle iniziative

9 Cfr. l'inchiesta *La generazione degli anni difficili*, a cura di ETTORE A. ALBERTONI, EZIO ANTONINI, RENATO PALMIERI, Bari, Laterza, 1962.

10 Cfr. ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Emilio Tadini*, Milano, Fabbri, 1994, p. XX.

11 RAFFAELE LA CAPRIA, *Cronologia*, in ID., *Opere*, a cura di SILVIO PARRELLA, vol. I, Milano, Mondadori, 2013, p. LXIII.

12 *Ivi*, p. LXIV.

in proprio (dalla rivista «Uomo» con Porzio e Andrea Valsecchi fino ai «Quaderni milanesi»)¹³.

In questa foga di aggiornamento c'è, oltre che una sincera e raffinata sensibilità estetica, anche l'espressione di una rivendicata autonomia culturale. Nel momento in cui in Italia si fondano le basi per una rinnovata civiltà culturale, questi giovani dalle legittime ambizioni intellettuali selezionano un proprio canone che implicitamente confligge con quello suggerito dai "fratelli maggiori". In questo senso, la predilezione per Joyce (e per *Ulysses*) acquista, all'inizio degli anni Sessanta, il significato di una rivendicazione identitaria. Sul Joyce romanziere, infatti, nutrono dubbi, se non proprio ostilità, gli autori della vecchia guardia, che ne avevano apprezzato al massimo le prove liriche o la poetica delle epifanie. È il caso di Carlo Cassola¹⁴, ma soprattutto di Elio Vittorini e Cesare Pavese. Quest'ultimo, che nel 1934 aveva tradotto il *Portrait*, rifiuta di tradurre *Ulysses* e anzi negli anni Cinquanta esprime amaramente la sua incomprensione per l'intera opera dello scrittore irlandese («odio Joyce con tutte le forze dell'anima mia»)¹⁵. Vittorini, a sua volta, non aveva esitato a rubricare il romanzo all'interno di una «corrente ben vecchia, ben provata, dove certo [*Joyce*] dovrà rassegnarsi a figurare tardo e sottile epigono accanto agli onorati scanni di Dostoevsky, Zola, e, un poco, Samuele Butler»¹⁶.

13 Cfr. NICOLETTA DEL BUONO, *Testimonianza*, in ORESTE DEL BUONO, *L'antimeridiano. Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di GUIDO DAVICO BONINO, Milano, ISBN, 2010, pp. XXXI-XLV.

14 Cfr. ZANOTTI, *James Joyce Among the Italian Writers*, cit., p. 349.

15 Cfr. *Ivi*, p. 340.

16 ELIO VITTORINI, *Letteratura di psicoanalisi* (1929), in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di RAFFAELLA RODONDI, vol. I, Torino, Einaudi, 1997, pp. 114 e 115.

La posizione di Vittorini è importante, non solo per l'autorevolezza del suo giudizio, ma anche perché si esprime attraverso vari interventi nei termini di una polarizzazione tra Joyce e Proust, che costituisce per lui un modello inimitabile e il filtro attraverso cui leggere l'opera dell'irlandese. È questa la spia di un «clima proustiano»¹⁷ che domina la cultura italiana fin dagli anni Trenta e che si riverbera ancora nel dibattito dei Sessanta, tanto che gli animatori dei «Quaderni milanesi» avvertono la necessità di definire chiaramente le posizioni in campo. Così, in un articolo della primavera del 1962, Tommaso Giglio interviene in quella che definisce «una lotta tra il vecchio e il nuovo» per difendere alcuni degli episodi centrali del «rinnovamento del romanzo italiano», tra cui segnala i romanzi di del Buono, La Capria e Francesco Leonetti. Li vuole difendere dagli strali di una critica tradizionalista, quella dei Rago e dei Vittorini, che non condividono con i nuovi narratori «la necessità di concepire il lavoro letterario come edificazione di strutture, di forme» e bollano quindi queste opere come deformazioni «costruttiviste»; «su questo punto nevralgico – Giglio è categorico – non c'è mai stata, tra la generazione di Vittorini e la nostra, una vera possibilità d'intesa»¹⁸.

Naturalmente è improprio tradurre questa dialettica generazionale nei termini di una contrapposizione tra un «polo Proust» e un «polo Joyce»; tuttavia ci si può appoggiare a questa dicotomia per osservare i punti che allontanano due opposte idee di letteratura. Tadini, ad esempio, delinea esplicitamente il confronto in un saggio del 1960, *Il tempo e il cuore*¹⁹, che ci permette di cominciare a

17 ZANOTTI, *James Joyce Among the Italian Writers*, cit., p. 340.

18 TOMMASO GIGLIO, *La questione del romanzo*, in «Quaderni milanesi», 3 (1962), pp. 30, 32 e 33.

19 EMILIO TADINI, *Il tempo e il cuore*, in «Inventario», a. XV, 1-6 (1960), pp. 208-215; ora in ID., *Quando l'orologio si*

mettere a fuoco l'azione della "funzione Joyce" nei nostri narratori²⁰. A muovere l'argomentazione di Tadini è la volontà di affrontare il «problema centrale della nuova concezione del tempo nella narrativa», un tema ampiamente dibattuto in questi anni (sempre nel 1960 esce sul «verri» una *Inchiesta sulle nuove tecniche narrative* in cui ampio spazio è riservato alla trattazione del tempo) e rispetto al quale, secondo Tadini, *Ulysses* costituisce ancora un esempio mirabile, poiché mostra come l'articolazione narrativa del tempo si leghi «naturalmente ad un problema generale di concezione del personaggio». Solo comprendendo questo nesso è possibile sciogliere un diffuso equivoco critico, che vorrebbe assimilare lo scrittore irlandese a Proust in quanto coevi «scopritori di una nuova concezione del tempo narrativo». Premessa del ragionamento è che i caratteri formali di un testo non sono valori per se stessi, ma lo diventano nel momento in cui forniscono un'impalcatura alla manifestazione della vita nella sua organicità. Così, da un lato c'è l'adozione di un tempo convenzionale, quello dell'orologio, che trasforma ogni personaggio nella logica realizzazione di un destino²¹; quando invece l'orologio si ferma, si apre una nuova dimensione temporale in cui si

ferma il tempo ritorna a vivere». Scritti 1958-1970, a cura di GIACOMO RACCIS, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 65-73. Le citazioni che seguono sono tratte da questa edizione.

20 A questo punto è opportuno precisare che, a suggerire l'esclusione di Giuliano Gramigna dal novero degli autori analizzati in questo contributo, è proprio la sua maggiore affinità con Proust rispetto a Joyce. STEFANO AGOSTI ha parlato, per i suoi romanzi, di una «funzione Proust» (*Profilo di Giuliano Gramigna* [1973], in GIULIANO GRAMIGNA, *Opere e introduzione critica*, Verona, Anterem, 1991, p. 87), mentre come poeta Gramigna si dimostrerà più interessato ai calembour linguistici di *Finnegans Wake*.

21 Cfr. GIACOMO DEBENEDETTI, *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*, Milano, il Saggiatore, 1977.

svolge la “vera” vita, quella fatta di percezioni, intenzioni, attese, epifanie.

È qui che si consuma la distanza tra i due modernisti. Se Proust «ha cercato di far saltare la camicia di Nesso della cronologia convenzionale nella narrazione», lo ha fatto dilatando esclusivamente la dimensione del passato, che illumina retrospettivamente ogni cosa e può «onorare finalmente il personaggio della propria sostanzialità». Nella *Recherche* è la memoria la facoltà dominante. Al contrario, in Joyce gli elementi dell’esperienza «si liberano in tutte le loro possibilità, entrando in un mondo di rapporti *sempre* attuali», mentre la coscienza assume la forma di un «campo» in cui i segmenti di passato, presente e futuro entrano in relazione dinamica, aprendo di fronte al personaggio un intero orizzonte di esperienze.

Il campo semantico dell’*aprire* è fondamentale per la comprensione di questo ragionamento e per capire, al tempo stesso, le complesse architetture narrative elaborate nei loro romanzi da del Buono, La Capria e Tadini. *Aprire* è verbo eminentemente fenomenologico e si presta a spiegare quanto accade nel momento dell’*epoché*, la sospensione del giudizio, che presenta nuove e alternative possibilità per la realizzazione del soggetto, un momento in cui si fa percepibile l’interconnessione degli assi temporali e in cui l’esperienza si mostra nella sua complessità. È così che in *Ulysses*, secondo Tadini, alla memoria si sostituisce una «coscienza totale».

2. *Ulysses* vs. *Finnegans Wake*

In questo torno d’anni, la fenomenologia è una specie di *koiné* nella riflessione estetica; i nomi di Husserl, Sartre e Merleau-Ponty ricorrono di continuo nella discussione letteraria e basterebbe osservare la quantità di interventi che Enzo Paci firma sulle riviste più diverse – dai «Quaderni milanesi» al «verri», da «Questo e altro» a, ovviamente, «aut aut» – per capire che il richiamo a quella filosofia

non è certo un appannaggio dei narratori integrali. La fenomenologia fa da sostrato concettuale a molti interventi degli autori della nuova avanguardia, che all'inizio del decennio comincia ad articolare la propria variegata "poetica". Salterà all'occhio, ad esempio, come il verbo *aprire* campeggi al centro dell'*Opera aperta* di Umberto Eco, che per formulare il proprio concetto-cardine non può che appoggiarsi al Sartre dell'*Essere e il nulla* («Questo tipo di "apertura" è alla base stessa di ogni atto percettivo e caratterizza ogni momento della nostra esperienza conoscitiva: ogni fenomeno apparirebbe così "abitato" da una certa *potenza*, "la potenza di essere svolto in una serie di apparizioni reali o possibili"»)²².

Ma l'utilità di ricorrere a una concezione fenomenologica per comprendere gli sviluppi del nuovo romanzo italiano è oggetto di discussione anche nel convegno del Gruppo 63 che si tiene a Palermo nel 1965²³. A sostenerla è in particolar modo Barilli (insieme ad Angelo Guglielmi uno dei due *keynote speakers*, diremmo oggi), che, nel tentativo di ricondurre la visione del mondo espressa dai nuovi romanzieri alle coordinate del romanzo di inizio secolo, ricorre a un lessico di chiara matrice filosofica (riconoscendo ad esempio nel procedimento epifanico una traduzione letteraria del concetto di *epoché*)²⁴. Netto però è il rifiuto opposto da entrambi i fronti della nuova avanguardia, quello che fa capo a Sanguineti («un'attenzione di tipo fenomenologico alla realtà del romanzo, a un certo punto, è costretta a smentirsi dall'interno»)²⁵ e quello invece guidato da Alfredo Giuliani, che si spinge addirittura

22 UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, pp. 54-55. La citazione è tratta da JEAN-PAUL SARTRE, *L'essere e il nulla* (1963), Milano, Mondadori, 1958, p. 12.

23 *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, a cura di NANNI BALESTRINI, Milano, Feltrinelli, 1966.

24 *Ivi*, p. 14.

25 *Ivi*, p. 56.

a disconoscere al romanzo qualsiasi funzione conoscitiva («Un'opera letteraria agisce in quanto è una forma di contatto (linguistico) con la realtà: e la sua fruizione non si riduce alla comprensione»)²⁶. Si spiega anche così come, nel corso del dibattito, i tanti riferimenti all'opera romanzesca di Joyce si orientino prevalentemente a inserirne l'originalità espressiva nel solco di una tradizione realista che ben poco ha da insegnare allo scrittore d'avanguardia, che vuole invece smarcarsi dal "tipico" per «ricostruire ambienti e situazioni sbagliate, e far sì che in questi ambienti e in queste situazioni le figure riprendano vita soltanto per diventare dei mostri» (così Adriano Spatola)²⁷.

Non che Joyce fosse invisibile al Gruppo 63. È noto il rilievo che l'opera dello scrittore irlandese ricopre negli studi di Eco di questi anni²⁸. Nel settembre 1961, inoltre, due "novissimi" come Giuliani e Sanguineti, insieme a Juan Rodolfo Wilcock e Alberto Rossi (che aveva curato l'edizione delle *Poesie da un soldo* nel 1949), traducono per Mondadori le sue poesie²⁹. Nell'aprile precedente, poi, *Ulisse* era uscito nei «Classici contemporanei stranieri» di Mondadori, accompagnato da alcuni frammenti di *Finnegans Wake* e proprio la traduzione di questi frammenti amplifica agli occhi dei neoavanguardisti il prestigio di Joyce. Questo romanzo illeggibile incarna infatti al massimo grado l'idea di una sperimentazione che abbandona gli impacci delle strutture, dell'intreccio, le istanze borghesi di rappresentazione mimetica, a vantaggio di un'esplorazione vertiginosa delle possibilità del linguaggio³⁰. D'altra

26 *Ivi*, p. 83.

27 *Ivi*, p. 89.

28 Cfr. UMBERTO ECO, *Le poetiche di Joyce: dalla Summa al Finnegans Wake*, Milano, Bompiani, 1966.

29 JAMES JOYCE, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1961.

30 «Neo-avant-gardist writers and theorists made Joyce a revolutionary, the chief representative of a deliberately

parte, riprendendo le posizioni di Giuliani, Balestrini sostiene che nel Novecento il romanzo «non è più per niente conoscitivo», ma diventa «*un meccanismo puramente verbale*»³¹.

È su questo fronte che matura la distanza tra gli scrittori del Gruppo 63 e i narratori integrali (i quali peraltro erano stati inizialmente accolti nelle file della neoavanguardia)³². Una distanza che si potrebbe definire, ragionando ancora per contrapposizioni, nei termini di un “polo *Ulysses*” e di un “polo *Finnegans*”³³. E a porre il confronto in questi termini è, questa volta, Oreste del Buono, che nella primavera del 1961 dedica su «Quaderni milanesi» un saggio alla cosiddetta *Narrativa integrale*, tracciando i contorni di una precisa poetica. Per esser precisi, si dovrà dire che del Buono recupera l’aggettivo “integrale” da un intervento di un anno prima scritto da Tadini sempre sui «Quaderni milanesi». In quell’occasione la formula del “realismo integrale” serviva a definire un’intera genealogia di autori che, partendo da Joyce (che «ha “scoperto” un certo linguaggio narrativo della nostra epoca», «instaurando la rappresentazione di una totale integralità del reale in una completa circolazione di fatti e relazioni») e passando per

non-communicative literature»; cfr. ZANOTTI, *James Joyce Among the Italian Writers*, cit., p. 361.

31 *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 133.

32 Loro testi erano inclusi in *Gruppo 63: la nuova letteratura. 34 scrittori*, a cura di ALFREDO GIULIANI, NANNI BALESTRINI, Milano, Feltrinelli, 1964, ma vengono poi espunti da *Gruppo 63: l’antologia*, nuova edizione modificata, Torino, Testo & Immagine, 2002.

33 Luigi Weber ha articolato altrimenti questa polarizzazione, traducendo il conflitto novecentesco tra avanguardia e sperimentalismo nella contrapposizione tra «funzione Joyce» e «funzione Beckett»; cfr. LUIGI WEBER, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d’avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, il Mulino, 2007.

Faulkner, arrivava fino a Malcolm Lowry, a cui il contributo era dedicato³⁴.

E proprio da Lowry prende le mosse il saggio di del Buono, che analizza in parallelo *Sotto il vulcano*, tradotto da Giorgio Monicelli per Feltrinelli nel 1961, e *Ferito a morte* di La Capria. Il punto di partenza è ancora una volta Joyce, che con *Ulysses* ha fornito «il risoluto, definitivo esempio di un naturalismo totale»³⁵, di fatto chiudendo la parabola del «romanzo tradizionale» e ponendo le basi per un «romanzo nuovo»: su questa strada si pongono le opere di Lowry e La Capria, capaci di schivare i rischi di un'imitazione superficiale e di cogliere più in profondo la lezione joyciana. Lowry lo fa proponendo «nella storia di due uomini e una donna un'allegoria dell'umanità», che appare tuttavia contagiata da una «febbre» che rende il romanzo una «tragedia viscerale», perché mette l'uomo di fronte all'impossibilità di capire, spingendolo a una corsa «verso la distruzione». In *Ferito a morte* – di cui del Buonicostituisce la genesi attraverso passaggi della sua corrispondenza con La Capria – la sperimentazione si gioca attraverso un intreccio dei piani temporali, che consente di associare a un carotaggio sull'individuo – i suoi amori, le sue ambizioni, le sue frustrazioni – una rappresentazione di «quello che siamo, quello che ci siamo ridotti a essere o a non essere», secondo una prospettiva storica e sociale.

34 EMILIO TADINI, *Introduzione a Elefante e Colosseo di Malcolm Lowry*, in «Quaderni milanesi», 1 (1960), pp. 34-36; ora in *Quando l'orologio si ferma...*, cit., p. 75. Si dovrà precisare che l'espressione «realismo integrale» figura, nello stesso anno, anche nella relazione che Tadini scrive per il catalogo della mostra *Possibilità di relazione*, Roma, Galleria L'Attico, dal 25 maggio 1960 (Roma, Tipografia Giorgietti, 1960).

35 ORESTE DEL BUONO, *La narrativa integrale*, in «Quaderni milanesi», 2 (1961), pp. 85-102. Da queste pagine sono tratte le citazioni che seguono.

Su quale sia il Joyce a cui si ispirano questi romanzi, del Buono non ha dubbi: «Il romanzo tradizionale è bruciato nell'*Ulisse* ma il romanzo nuovo non nasce dalla *Veglia di Finnegan*, mostruoso capolavoro, come lo definisce Eliot, vicolo cieco del labirinto». In *Ulysses* Joyce «compromette osservatore e mezzo [...] suscitando una lotta appassionata che approderà e culminerà, senza vincitori né vinti, nel raggiungimento di un'unità artistica, con il naturalismo totale sconfinante in un simbolismo totale». In *Finnegans Wake* invece l'importanza del linguaggio «cresce vertiginosamente», fino a «dilagare», a prendere il sopravvento in nome di «una prevaricante mania» (un «virtuosismo assurgente a impetuoso tiranno»). Ecce la distanza tra “integrali” e “avanguardisti”, tra narratori che cercano un contatto con la vita, un rapporto non strumentale tra forma e contenuto, e sperimentatori che invece si preoccupano in prima battuta della coerenza con le teorie³⁶, che ritengono che «le forme e le strutture durano più dei significati» (così Robbe-Grillet in uno scambio con La Capria riportato nel saggio).

A spiegare questa distanza interviene, ancora una volta, un fattore generazionale. La predilezione per *Ulysses* si può motivare con l'appartenenza dei tre scrittori a quella “generazione degli anni difficili” che vide la realtà in cui si era formata sgretolarsi sotto i propri occhi e che però, all'indomani della guerra, era ancora troppo giovane e disorientata per dare una propria impronta alla ricostruzione. Giovani rimasti orfani – come altri giovani mezzo secolo prima di loro³⁷ –, che cercarono nella letteratura un terreno

36 «Non ci stupiamo allora se il grado di leggibilità delle nostre opere sperimentali è inferiore a quello che presentano opere dello stesso genere tuttavia nate in diversi contesti culturali e letterari»; ANGELO GUGLIELMI in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 37.

37 Cfr. MARIO LAVAGETTO, *Svevo nella terra degli orfani*, in *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003,

in cui ritrovare le proprie sicurezze, in cui dare rappresentazione a un mondo che, pur nella propria complessità, avesse ancora una forma riconoscibile. «Oggi non esiste una realtà oggettiva da tutti riconosciuta. La scienza e la filosofia hanno distrutto questa realtà per trasformarla in una serie di ipotesi contemporaneamente possibili e dunque contraddittorie solo in apparenza», scrive La Capria nel marzo 1964, interpellato da «Questo e altro» per un'inchiesta dal titolo *Di fronte al romanzo*³⁸. Due anni prima del Buono sottolineava come *Ulysses* fosse «la testimonianza di un'epoca senza fede ma non rassegnata a non sentire, magari a costo di barattare la forma con il contenuto»³⁹. Al contrario, la disinvoltura con cui *Finnegans Wake* mette a repentaglio l'unità tra segno e senso viene vista come sintomo di una disponibilità oltranzistica non desiderabile, prediletta invece dagli avanguardisti. I quali, d'altra parte, appartengono in prevalenza alla generazione dei Trenta (Sanguineti 1930, Eco 1932, Balestrini e Porta 1935, Spatola addirittura 1941; unica eccezione Giuliani, classe 1924)⁴⁰. Il loro rapporto con il passato, inteso come storia e come tradizione letteraria, è senz'altro più libero: cresciuti in un'Italia in macerie e da ricostruire secondo nuove premesse ideologiche e culturali, non avevano visto crollare certezze e si dimostravano così, giunti all'età

pp. 277-297.

38 RAFFAELE LA CAPRIA, *Due punti di vista*, in «Questo e altro», 6-7 (1964), p. 11. Questa ideale tavola rotonda vede confrontarsi diversi critici e autori: Angelo Romanò, Giuliano Gramigna, Giancarlo Buzzi, Luigi Baldacci (n. 4/1963) e La Capria, del Buono e Tadini (n. 6-7/1964).

39 ORESTE DEL BUONO, *La narrativa integrale*, cit., p. 86.

40 Anche per RENATO BARILLI l'elemento generazionale è dirimente nel comprendere lo slancio o le resistenze verso il nuovo negli intellettuali attivi negli anni Sessanta cfr. *La neoavanguardia italiana...*, cit., p. 27.

matura, molto più solerti nello scardinare i fondamenti della comunicazione letteraria.

3. La «moneta corrente» Joyce

Resta, a questo punto, da vedere in che modo la “funzione Joyce” intervenga a condizionare, oltre che la riflessione poetica, la scrittura romanzesca dei narratori integrali. Ci soffermeremo sulle tre opere più vicine alla soglia del 1960: *Ferito a morte*, *Per pura ingratitudine* e *Le armi l'amore*. La premessa di questa ricognizione è che nessuno di questi romanzi può essere considerato “epigonale” rispetto a *Ulysses*, anche perché non ne possiede la complessità di significati; in ciascuno di essi, inoltre, i tratti derivanti dall'opera di Joyce vengono integrati in un *set* di elementi che prevede anche scelte divergenti rispetto a quel modello. È proprio per questa via, per una rielaborazione autonoma della lezione modernista, che passa la capacità di del Buono, La Capria e Tadini di trasformare *Ulysses* in «moneta corrente» della loro scrittura.

Questa espressione proviene da *I mostri e la ragione*, il contributo con cui Tadini partecipa alla citata inchiesta *Di fronte al romanzo*, sempre nel marzo 1964, quando ormai i tre romanzi sono usciti. Il riferimento polemico alla nuova avanguardia è esplicito fin dal titolo e centrale nel discorso, che intende denunciare l'uso strumentale e manicheo che si fa dei termini “tradizione” e “avanguardia” per definire i modelli da accogliere o rigettare. L'intervento è una perorazione a favore di una conoscenza senza pregiudizi dei «titoli della “grande tradizione”»⁴¹ per coglierne «le vere conquiste», che riguardano la grammatica della narrazione e che possono contare ancora molto per gli autori

41 EMILIO TADINI, *I mostri e la ragione*, in «Questo e altro», 6-7 (1964), pp. 16-21; ora in ID., *Quando l'orologio si ferma...*, cit., p. 114-120. Da queste pagine sono tratte le citazioni che seguono.

contemporanei: «Bisogna essere capaci di convertirli in moneta corrente e farla circolare». Anche in questa circostanza l'opera di Joyce viene citata come esempio di una scrittura che «non ha deformato ma ricostruito le forme della realtà per rendere quella realtà più evidentemente e integralmente significativa». È lo «sforzo di ricostruire» che, ancora una volta, rende preferibile il modello *Ulysses*, la cui lezione passerà, nel romanzo di Tadini, attraverso la mediazione di Faulkner.

Dovendo sintetizzare al massimo il riscontro di elementi joyciani nel nostro *corpus* di romanzi, limiteremo lo studio a pochi, ma decisivi aspetti: il rapporto tra tempo della storia e tempo del racconto; l'architettura di una narrazione multiplanare; la centralità del soggetto nella costruzione di un universo narrativo che veicola una specifica visione del mondo.

Oltre a riconoscere che in queste opere «il tempo del racconto è estremamente dilatato rispetto a quello della storia»⁴², si potrebbe dire, con una minima forzatura, che tutte e tre rientrano nel novero dei cosiddetti *one-day novel*, “romanzi di un giorno”⁴³ o “romanzi circadiani”⁴⁴. Una categoria prediletta dagli autori del modernismo, in cui rientrano *Mrs. Dalloway*, *Under the Volcano* e ovviamente *Ulysses*. Il quale può essere considerato legittimamente un capostipite, perché ne rispetta precisamente l'estensione cronologica, ma soprattutto perché si presta

42 ANDREA CHIURATO, *La retroguardia dell'avanguardia*, cit., p. 211.

43 BRYONY RANDALL, *Modernism, Daily Time, and Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007; ID., *A Day's Time: The One-Day Novel and the Temporality of the Everyday*, in «New Literary History», 47.4 (Fall 2016), pp. 591-610.

44 DAVID L. HIGDON, *A First Census of the Circadian or One-Day Novel*, in «The Journal of Narrative Technique», 22, 1 (1992), pp. 57-64.

a un'indagine sul rapporto tra l'unicità del singolo giorno e la dimensione del quotidiano (la *everydayness*)⁴⁵. Da un lato l'architrave mitica del romanzo fornisce una cornice di senso alle vicende di Bloom e Dedalus, ne sottolinea in qualche modo la singolarità; dall'altro l'elusione parodica di quello stesso modello presta il fianco all'irruzione della ripetitività, dell'insignificanza degli eventi, della loro banalità. Come ha scritto Enrico Terrinoni, il romanzo di un giorno si chiude sul far della sera, ma «da questa notte profonda ci si sveglierà il mattino seguente, in uno scenario presumibilmente identico, in tutto uguale a quello del giorno prima. È un viaggio senza meta e senza scopo, il cui unico moto è quello di esistere, intento a passare, e a vedersi passare»⁴⁶.

Particolarmente sensibile a questa dimensione è *Ferito a morte*⁴⁷, che nella prima parte mette in scena «lo spazio di un mattino»⁴⁸, una mattinata in cui tre ragazzi prendono un gozzo e vanno a pescare per le coste del golfo di Napoli. Il cronotopo estivo, la distanza idillica rispetto all'universo antropizzato prestano il fianco a una riflessione sul rapporto tra Storia e Natura, in una città che – secondo il protagonista Massimo De Luca – avvilisce qualsiasi ambizione di risveglio da un atavico torpore («La vacanza è una specie di rottura con la realtà, una evasione dalla Storia, e solo la

45 RANDALL, *Modernism, A Day's Time and Everyday Life*, cit., p. 591.

46 ENRICO TERRINONI, *James Joyce e la fine del romanzo*, Roma, Carocci, 2015, p. 102.

47 Cfr. ALBERTO COMPARINI, *Per una temporalità circadiana. Tre romanzi di una giornata (1982) di Raffaele La Capria*, in «Italian Studies», 74, 3 (2019), pp. 303-316, secondo il quale, tuttavia, i romanzi di La Capria risponderebbero a uno «statuto epistemologico antimodernista», benché fenomenologico.

48 RAFFAELE LA CAPRIA, in ORESTE DEL BUONO, *La narrativa integrale*, cit., p. 97.

Storia ha senso»⁴⁹. Nel racconto i ricordi si richiamano vertiginosamente, confondendo i piani narrativi e facendo di un mattino quel mattino particolare e al tempo stesso la somma di tutte le mattine nell'arco di dieci anni; mattine che si confondono tra loro perché nulla è accaduto in quel tempo.

È il paradosso del *one-day novel*, nel quale si assiste a un'«espansione del tempo ottenuta attraverso la riduzione del tempo»⁵⁰. È ciò che del Buono e Tadini chiamavano l'*apertura* del racconto a tutte le possibilità dell'accadere e in questo senso anche *Per pura ingratitudine* – che si compone di tre pannelli (in realtà tre romanzi separati) ciascuno dei quali copre un tempo della storia ridotto a poche ore – e soprattutto *Le armi l'amore* – che può essere considerato come l'«imponente rielaborazione di un solo, unico istante della coscienza»⁵¹ del protagonista – fanno della contrazione del tempo della storia il pretesto necessario a costruire una narrazione che si articola su più livelli.

Il romanzo di Tadini si serve di una struttura estremamente rigorosa che poggia sulla costruzione di un unico e lunghissimo periodo, all'interno del quale si avvicendano tre piani narrativi, distinti dall'uso di diversi tempi verbali. In maniera controintuitiva, il futuro semplice regge la narrazione principale relativa alla spedizione di Carlo Pisacane nel Meridione nel 1857; al condizionale sono espresse tutte le proiezioni fatte dal personaggio sull'esito

49 ID., *Ferito a morte* (1961), in *Tre romanzi di una giornata*, Torino, Einaudi, 1982, p. 140.

50 ROBERT WENINGER, *Days of Our Lives: The One-Day Novel as Homage to Joyce*, in *Bloomsday 100: Essays on Ulysses*, a cura di MORRIS BEJA, ANNE FOGARTY, Gainesville, University Press of Florida, 2009, pp. 190-210 (traduzione di chi scrive).

51 GIACOMO RACCIS, *Una nuova sintassi per il mondo. L'opera letteraria di Emilio Tadini*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 52.

della spedizione (durante la quale morì); attraverso i tempi del passato, infine, si esprime la sfera del ricordo dei fatti che hanno preceduto la partenza. In questo modo il tempo della storia si concentra nell'istante che precede l'inizio dell'impresa («Come se tutto fosse già cominciato» recita l'incipit)⁵², ma contiene al proprio interno i ricordi di un'intera vita e soprattutto le ipotesi sull'avvenire, che possono talvolta porsi in concorrenza tra loro (una linea narrativa immagina il ritiro di Pisacane in Svizzera dopo la riuscita della spedizione). Attraverso una struttura narrativa molto schematica e al tempo stesso labirintica, che sovverte dall'interno le istanze tradizionali del romanzo storico⁵³, Tadini cerca di dare rappresentazione alla complessità del reale e, soprattutto, a un'esperienza del soggetto che affonda nei meandri della coscienza, della memoria e delle ambizioni.

È probabilmente a questo che Tadini pensava quando, in *Il tempo e il cuore*, parlava di una presa di coscienza «sferica» che si realizzerebbe in *Ulysses*, in particolare grazie al monologo interiore. In *Le armi l'amore* un flusso discorsivo sintatticamente complesso, che rende conto di un personaggio soverchiato dallo spirito speculativo, sostituisce quella che nel romanzo di Joyce era un'atomizzazione verbale e percettiva, mirata a restituire la condizione di una coscienza sollecitata da continui e contrastanti input: la visione che muove le due narrazioni però è la stessa.

È il personaggio che s'impone come perno della rappresentazione. Mentre nel campo neoavanguardista si

52 EMILIO TADINI, *Le armi l'amore*, Milano, Rizzoli, 1963, p. 7. La fascetta della prima edizione del romanzo riporta la frase di Eliot: «il futuro è racchiuso nel passato».

53 Cfr. GIACOMO RACCIS, *Tadini, Bianciardi, Morselli: il romanzo italiano alla prova della controstoria*, «il verri», 51 (2013), pp. 108-139.

parla di «riduzione dell'io»⁵⁴ e di personaggio trasformato in «numéro matricule»⁵⁵, i narratori integrali ribadiscono la necessità di riportare la scrittura a contatto con la vita. Una vita intesa come esperienza vissuta dal soggetto. Ed è fondamentale in questa concezione, come detto, il filtro della filosofia fenomenologica. In questi anni Paci si riferisce spesso al personaggio romanzesco come al «centro» di una rete di fenomeni e relazioni che non si esauriscono in un'immanenza univoca, ma «si prolungano in infinite direzioni nello spazio e nel tempo»⁵⁶. Ed è l'*intenzionalità* ciò che permette al soggetto di vivere il presente e di “tendere verso” un futuro liberato dai modi di vedere pre-costituiti e per questo aperto agli «orizzonti di una totalità aperta»⁵⁷.

La tecnica che rende rappresentabile questa dinamica è, in *Ulysses*, il monologo interiore, sonda che penetra nel cuore della normalità quotidiana, «formidabile strumento di approssimazione, quasi microscopico, al reale»⁵⁸, che consente di rifrangere l'immagine del *fuori* nei labirinti dell'interiorità. Su questo piano sono i romanzi di del Buono e La Capria ad avvicinarsi maggiormente al modello joyciano. In particolare, *Per pura ingratitudine* fa un uso «sistematico» di questa tecnica, anche se «la direzione del flusso di coscienza non è rovesciata all'esterno»⁵⁹. Al contrario, il ricorso alla prima persona narrante rende

54 ALFREDO GIULIANI, *Introduzione*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961, p. 21.

55 ALAIN ROBBE-GRILLET, *Sur quelques notions périmées*, in ID., *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1961, pp. 31-33.

56 ENZO PACI, *Indicazioni fenomenologiche per il romanzo*, in «Quaderni milanesi», 1 (1960), p. 131.

57 *Ibidem*.

58 WEBER, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 20.

59 CHIURATO, *La retroguardia dell'avanguardia*, cit., p. 223.

l'intimità del soggetto l'unico tribunale in grado di decretare la consistenza della realtà. Un tribunale che tuttavia esprime istanze sempre contraddittorie e trasforma il monologo in un tragicomico "dialogo interiore". Il protagonista Dino è l'archetipo del piccolo borghese inetto, ma non per questo ignaro della propria sventura. Si mette sulla scia di Leopold Bloom e Stephen Dedalus, individui amletici che scoprono che l'«essere coincide con il pensare, molto più che con l'agire»⁶⁰ e che da questo pensare traggono una comprensione che, nel caso di Dino, non riesce a tradursi in azione. Nonostante la sua indole da adultero impenitente – il primo pannello lo vede tradire la moglie con l'amica di gioventù Giulia, nel secondo giunge la delusione dopo tanti anni passati con Grazia, un'amante più giovane, il terzo infine mostra le due donne-rivali incontrarsi mentre l'io narrante le trasforma in materia romanzesca (secondo una torsione metanarrativa tipica dell'opera di del Buono) –, Dino si dimostra incapace di fare esperienza: il passato è per lui un repertorio di ricordi che si rianimano nella coscienza, illuminando il presente di un significato sfuggente, senza lasciare alcuna prospettiva al futuro. È il cambiamento quello che manca dall'orizzonte di Dino e l'accidia il suo peccato capitale. Condiviso peraltro con Carlo Pisacane e Massimo De Luca, speculatori che faticano a ribaltare il rigore con cui analizzano la complessità del mondo nella consequenzialità di un'esistenza. Colpa, forse, di Bloom e della leggerezza con cui aveva attraversato una città che si sconsigliava ad ogni passo e alla quale sembrava rimanere indifferente.

Attratti da quella esplosione di realtà, incuriositi all'idea di poterla ricondurre a una struttura, i narratori integrali vi si sono immersi, rimanendovi però invischiati. I loro protagonisti, sconfitti, rimangono a testimoniare un

⁶⁰ TERRINONI, *James Joyce e la fine del romanzo*, cit., p. 24.

azzardo che spinge un po' più in là la sfida lanciata da *Ulysses* alle tecniche del realismo romanzesco⁶¹. Una sfida che del Buono, La Capria e Tadini hanno giocato con strumenti nuovi, ereditati da una tradizione modernista che ha in Joyce il suo capofila, ma passa anche per Proust, Faulkner, Eliot o Lowry. L'esito è un romanzo sperimentale nel suo significato più pieno e meno pretestuoso, che infrange le abitudini della percezione per allargare gli orizzonti del narrabile senza tuttavia rinunciare alla ricerca del senso. Non ha saputo però generare a sua volta una tradizione ed è anche per questo, per storicizzarlo e per riconoscere i pregi e le carenze della sua evoluzione, che risulta importante ricostruire un frangente così singolare della vicenda letteraria novecentesca.

61 Cfr. JOHN McCOURT, *Ulisse di James Joyce. Guida alla lettura*, Roma, Carocci, 2021, p. 15.