



Pissarello, Giulia (1980) *Joyce antifemminista?* Pisa, ETS. 26 p.
(Quaderni ETS, 10. Quaderni di letteratura anglo-americana, 3).

<http://eprints.uniss.it/4459/>

GIULIA PISSARELLO

**JOYCE
ANTIFEMMINISTA ?**

ETS



Quaderni ETS

1. Furio Marino, *Sicurezza sociale e bisogni collettivi* [Sez.: Diritto del lavoro e della sicurezza sociale. Direttore: Fabio Mazziotti]
2. Virgilio Mura, *La critica democratica della democrazia. Sulla filosofia politica di Pigliaru e su alcune tendenze della scienza politica contemporanea* [Sez.: Filosofia]
3. Francesco Gozzi, *La cosmogonia della "Waste Land"* [Sez.: Letteratura anglo-americana. Direttore: Francesco Gozzi]
4. Giulia Pissarello, *L'esca e la fuga. La fenomenologia dell'alienazione nei racconti di Alan Sillitoe* [Sez.: Letteratura anglo-americana. Direttore: Francesco Gozzi]
5. Franca Farnocchia, *L'industria della birra nella Repubblica d'Irlanda* [Sez.: Cultura italo-irlandese. Prefazione di Domenico Corradini]
6. Giulia Pissarello, *Note sulla biblioteca Jacksoniana* [Sez.: Storia]
7. Antony L. Johnson, *D.H. Lawrence narratore. Saggio di un'interpretazione* [Sez.: Letteratura inglese]
8. Algerina Neri, *Viaggiatori americani a Livorno nella prima metà dell'Ottocento* [Sez.: Storia]
9. Filippo Costa, *Idee per una fenomenologia della metafisica* [Sez.: Filosofia]

Quaderni ETS

10

QUADERNI DI LETTERATURA
ANGLO-AMERICANA

diretti da Francesco Gozzi

1. Francesco Gozzi,
La cosmogonia della "Waste Land"
2. Giulia Pissarello,
*L'esca e la fuga. La fenomenologia dell'alienazione
nei racconti di Alan Sillitoe*
3. Giulia Pissarello,
Joyce antifemminista?
4. Maria Grazia Mattei,
*Da Thanatos a Eros. "The Man who Died" di D.H.
Lawrence*
5. Arthur Whellens,
Anthony Burgess and the Enderby Trilogy

Giulia Pissarello
JOYCE ANTIFEMMINISTA?

ETS

Per le citazioni dalle opere di J. Joyce contenute in *The Essential James Joyce*, a cura di H. Levin, Harmondsworth 1972, ho usato le seguenti abbreviazioni:

- HO* = *The Holy Office* (1904)
- CM* = *Chamber Music* (1907)
- GB* = *Gas from a Burner* (1912)
- D* = *Dubliners* (1914)
- AP* = *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916)
- E* = *Exiles* (1918)
- PP* = *Pomes Penyeach* (1927)

Per *Ulysses* (1922), Harmondsworth 1972, l'abbreviazione usata è *U*; per *Finnegans Wake* (1939), London 1975, è *FW*; per *Stephen Hero* (1944), London 1969, è *SH*

Per valutare la posizione di Joyce nei confronti della donna risulta opportuno, dato il fondamentale autobiografismo delle sue opere, prendere le mosse da una comparazione tra *Stephen Hero* e il *Portrait*, i romanzi che più fedelmente riflettono la sua formazione interiore. Tale comparazione si rivela utile soprattutto per comprendere gli atteggiamenti più esplicitamente antifemministi di Joyce, anche se nel *Portrait* il ruolo della figura femminile è marginale, almeno rispetto alle opere della maturità, nelle quali si assiste alla crescente glorificazione del femminile, sebbene ciò non comporti la rinuncia all'idea della donna come essere intellettualmente inferiore: basti pensare alla figura di Molly in *Ulysses* e alle sue proiezioni (Milly, Martha, Gerty, Miss Douce, Mrs. Purefoy, Mrs. Breen, Bella Cohen), oppure a ciò che la donna stessa rappresenta in *Finnegans Wake*, dove Mrs. Earwicker, o Anna Livia Plurabelle, diviene Eva, La Vergine Maria, Pandora, la moglie di Noé, la luna, il fiume ecc.. Qui dunque l'archetipo del femminile presenta punti di contatto con ciò che Jung definisce *anima* e gli antropologi chiamano la «Grande Madre», la Madre Terra, il principio creativo e vitale: «Anna was, Livia is, Plurabelle's to be»¹.

Come era inevitabile, infatti, nelle opere della maturità Joyce rende omaggio alle qualità che col tempo

1. *FW*, p. 215: «Anna era, Livia è, Plurabelle sarà». Per quel che concerne gli archetipi del femminile in Joyce, tra le interpretazioni più interessanti, anche se talora un po' azzardate, si segnalano quelle proposte da W.Y. Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce* (1959) London 1970. p. 121, p. 127. pp. 233-4.

riconobbe quale prerogativa appunto della donna matura: la tenerezza materna, l'esperta sensualità e l'istintiva comprensione dell'uomo e della vita, una dote quest'ultima che dimostrarono di possedere le due donne più importanti della sua esistenza, la madre May e la moglie Nora. Nella donna perciò l'artista-Joyce sarà portato a riconoscere una creatura libera e liberatrice, nonostante l'inferiorità intellettuale che continuerà ad attribuirle: Molly, ad esempio, oltre che l'incarnazione della *Gea Tellus* è anche una donna *terre-à-terre*, come lo erano Molly e Nora nella realtà, eppure ciò non le impedisce di essere una figura molto più accattivante di quelle scaturite dall'acre antifemminismo delle opere giovanili (*Stephen Hero*, *Chamber Music*, *Dubliners*, *A Portrait*, *Exiles*) e di alcune liriche di *Pomes Penyeach*. In effetti, l'idea della positività della donna in quanto *natura* destinata a completare l'*intelletto* (l'uomo), emerge solo di rado e marginalmente nel primo Joyce, in cui le figure femminili risultano per lo più riconducibili ad un modello di donna acculturata, ma fundamentalmente banale e conformista (Emma Clery e Mrs. Riordan ne costituiscono gli esempi più vistosi²), capace soltanto di suscitare disprezzo e diffidenza. Si potrebbe dire che mentre l'artista giovane individua nella donna un ostacolo, l'artista maturo, via via che le sue teorie estetiche assumono un carattere sempre più decisamente anti-intellettualistico, la reintegra nel ruolo archetipico di musa ispiratrice, di vitale nutrimento della fantasia creatrice a dispetto — o meglio a motivo — della sua natura terrestre³ o *terre-à-terre*, quasi prospettando la

2. Si ricorda che Mrs. Riordan non è solo il cognome della bigotta governante di Stephen nel *Portrait*, ma anche quello di una vecchia signora, altrettanto bigotta e conformista, menzionata da Molly Bloom nel XVIII episodio di *Ulysses*.

3. A questo proposito F. Gozzi scrive: «Oltre che dai suoi pensieri e dalle sue occupazioni, la 'terrestrità' di Molly Bloom è suggerita dal fatto che nel romanzo ella si presenta sempre in posizione orizzontale, cioè perfettamente aderente alla crosta terrestre» (*La poesia di James Joyce*, Bari 1974, p. 11, n. 6).

dialettica schellinghiana natura/spirito nei termini di un'interazione donna/uomo. Non per nulla, sia l'artista «giovane» Stephen, sia il maturo «Everyman» Bloom, ci appaiono, negli ultimi tre capitoli di *Ulysses*, quasi come satelliti gravitanti attorno al pianeta terra: Molly.

Opposta, sotto molti aspetti, è la prospettiva in cui viene collocata la donna nei due *Bildungsroman* giovanili, sebbene proprio in sembianze femminili si presenti nel *Portrait* la grande epifania estetica del protagonista, così che anche qui, in un certo senso la donna è già musa ispiratrice, come confermano i sia pur vani conati creativi esemplificati dalla *Villanelle* nell'ultimo capitolo del romanzo. A parte questa epifania, preannunciata dagli ardori di cui l'artista adolescente aveva investito la figura di un'immaginaria Mercedes, per lo più la donna appare qui strettamente associata al «labirinto» o, per ricorrere ad un'allotropia proposta dal romanzo stesso, a «nets [...] of nationality, language, religion»⁴ da cui Stephen Dedalus sente di dover fuggire per realizzarsi come artista. È per sottolineare questo insopprimibile desiderio di libertà che la *wading girl* assume sembianze di donna-uccello («[...] a strange and beautiful seabird [...] Her bosom was as a bird's, soft and slight, slight, and soft as the breast of some darkplumaged dove»)⁵. Solo con tali caratteristiche «aeree», ossia spirituali, la donna può essere infatti la compagna del Dedalo (o Icaro) che sta tentando di uscire dal labirinto; caratteristiche che Stephen trova appunto in una creatura ideale, in contrasto con le creature femminili reali da lui incontrate, che invece sembrano far di tutto per impedirgli il volo e per trascinarlo, metaforicamente, a

4. *AP*, p. 211: «vincoli [...] di nazionalità, lingua e religione». L'artista Stephen, *Daedalus* in *Stephen Hero* e *Dedalus* nel *Portrait* e in *Ulysses*, è prigioniero, come il suo eponimo, di un labirinto che egli stesso si è metaforicamente costruito.

5. *Ivi*, p. 186: «[...] un uccello marino strano e bellissimo [...]. Il suo petto era come quello di un uccello, morbido e delicato, delicato e morbido come quello di una colomba dalle piume scure».

terra. Che la donna rappresenti un'insidia cui, per attuare la propria educazione estetica, l'artista deve sfuggire, è pure indirettamente suggerito da un mutamento di impostazione avvenuto nel passaggio da *Stephen Hero* al *Portrait*, tanto importante quanto scarsamente considerato dalla critica, ossia dal drastico ridimensionamento – potremmo quasi dire dalla sparizione – di una figura femminile nella stesura definitiva del romanzo. Emma Clery, personaggio presentato con dovizia di particolari in *Stephen Hero*, viene infatti ridotta alle dimensioni di due iniziali, E-C-, nel *Portrait*. Questo «mistero» si spiega appunto alla luce dell'esigenza, emersa nella seconda versione, di privilegiare le esperienze dell'artista su quelle dell'uomo, esigenza da cui scaturì la soppressione dell'unico vero episodio sentimentale della giovinezza di Stephen.

Tra *Stephen Hero* e il *Portrait* (1916) si presume intercorrano circa dieci-dodici anni sebbene non si conosca la datazione precisa del primo, uscito postumo nel 1944 e frutto della rielaborazione ed espansione⁶ di un racconto autobiografico dal titolo *A Portrait of the Artist*. Mentre la prima stesura è una tipica biografia romanzata che, come avviene di regola in opere del genere, dedica largo spazio all'educazione sentimentale dell'«eroe», nel *Portrait* le vicende di Stephen sono presentate in modo più oggettivo, impersonale e so-

6. Il manoscritto inizialmente doveva infatti constare di oltre novecento pagine ma le prime 518 non sono mai state ritrovate e si dice che siano state bruciate dallo stesso Joyce. Ciò che è rimasto, 383 pagine, più o meno dal capitolo XV al XXVI, può quindi considerarsi un frammento, non privo peraltro di una sua unità, in cui sono descritti soltanto due anni della vita di Stephen a partire dall'ingresso all'Università fino alla sua emancipazione: esso corrisponde alle ultime 80 pagine circa del *Portrait*. Il manoscritto è adesso di proprietà della Harvard College Library. Esistono inoltre altre poche pagine, una volta appartenute a Stanislaus Joyce, acquistate nel 1950 da J. Slocum e pubblicate nel 1956 da T. Spencer; quest'ultimo avrebbe però aggiunto il nuovo materiale dopo il testo già pubblicato nel 1944, invece di farlo precedere come sembra fosse nelle intenzioni di Joyce. Cfr. «Foreword to the Revised Edition», in *SH*, p. 9.

prattutto con un'ironia che è sintomatica di una cesata identificazione tra Joyce ed il suo protagonista: nel titolo della seconda versione infatti non ci sono «eroi» e al posto di una figura con una precisa identità, Stephen, abbiamo il paradigmatico «Artist». Di questa perdita di identità partecipa anche la figura femminile che, come si è detto, si riduce ad un'anonima E-C- ed, analogamente, in questo caso la variante è il risultato di un allontanamento dal personaggio non però dell'autore bensì del protagonista, che dal proprio ascetismo di «priest of eternal imagination»⁷ trae una spiccata tendenza alla misoginia. Non si tratta di fobia del sesso – dal quale Stephen sembra comunque estraniarsi del tutto dopo l'episodio della «caduta» adolescente con la prostituta – quanto del rifiuto di più temibili insidie di cui la donna può farsi portatrice, riassumibili in quella del conformismo: è proprio a causa della «distressing pertness and middle-class affectations»⁸ di Emma che Stephen, pur attratto dal «warm ample body»⁹ di lei, rinuncia alla donna, sentendo minacciata la propria integrità di intellettuale e di artista, che lo colloca inevitabilmente contro la maggioranza conformista. Egli non si lascia quindi ingannare dalle astuzie di Emma che «civettava con la cultura» come con la propria femminilità. Questo è almeno quanto pensa Stephen stesso, condividendo in pieno l'atteggiamento di sfiducia sempre mostrato da Joyce nei confronti delle intellettuali. Oltre che dalle sacrosante esigenze dell'artista, la misoginia di Stephen palesa un antifemminismo abbastanza rozzo che emerge chiaramente dal passo di *Stephen Hero* in cui egli, discutendo con un amico, si dichiara contrario all'idea della donna «soldato, poliziotto, pompiere [...] dottore e avvocato» e addirittura irrispettoso verso le «donne-sacerdo-

7. *AP*, p. 226: «sacerdote della fantasia eterna».

8. *SH*, p. 72: «deprimente petulanza e affettazione borghese».

9. *Ibid.*: «prosperoso corpo caldo».

ti) («Do you think they would make good confessors? »)¹⁰. Egli si mostra sempre apertamente scettico verso le «teorie» di McCann, convinto assertore dell'emancipazione femminile, per il quale «women should be afforded the same opportunities as were afforded to the so-called superior sex»¹¹. La posizione maschista che il giovane Dedalo assume non sfuggerà infatti ad Emma che, durante una chiacchierata a proposito del matrimonio di McCann, gli dice brusca: «I hear you are quite a *woman-hater* [...] I am sure you're a *woman-hater*¹² (corsivo mio) e poi non coglie, o preferisce non farlo, l'ironica condiscendenza dell'atteggiamento di Stephen riguardo all'emancipazione femminile:

- «Are you a believer in the emancipation of women too?» she asked.
- «To be sure!» said Stephen.
- «Well, I'm glad to hear you say that, at any rate. I didn't think you were in favour of women»¹³.

Entrambe le motivazioni, quelle del giovane asceta e quelle dell'irlandese maschista, si mescolano poi nella proposta che egli fa ad Emma in luogo dell'offerta matrimoniale che lei desidererebbe: «to live one night together [...] and never to see each other again»¹⁴. Il matrimonio, infatti, è per il protagonista – come del resto per lo stesso Joyce, almeno in quegli anni – l'inaccettabile frutto di una mentalità ipocrita e mediocre. Esiste comunque anche un'altra ragione di ordine ideologico-culturale che spinge Stephen a rifiuta-

10. Ivi, p. 54: «Credi che sarebbero dei bravi confessori?».

11. *Ibid.*: «alle donne dovrebbero essere concesse le stesse opportunità del cosiddetto sesso forte».

12. Ivi, p. 158: «Sento che sei davvero un misogino [...]. Sono sicura che tu sia un misogino».

13. *Ibid.*: «Credi anche all'emancipazione femminile?» gli chiese. «Ma certo!» disse Stephen. «Sono felice di sentirtelo dire, comunque. Non credevo che tu fossi a favore delle donne».

14. Ivi, p. 203: «passare una notte insieme [...] e non rivedersi mai più».

re l'idea del matrimonio in generale ed in particolare con Emma, cui d'altra parte aveva pensato e della quale aveva discusso a lungo con l'amico Lynch. Emma è una accesa nazionalista¹⁵ (firma con il nome irlandese, frequenta corsi di danza irlandese, studia il gaelico, ama le canzoni irlandesi, fa sì che Stephen si unisca alla Lega Gaelica, ecc.) e quindi appartiene proprio a quel movimento, il Celtic Revival, contro cui Stephen (come Joyce) si batte strenuamente in nome di una cultura di respiro europeo, anzi universale che egli attinge sia al Medioevo tomista di Dante sia ai fermenti più vitali della letteratura contemporanea, dai simbolisti, ai naturalisti, a D'Annunzio, Ibsen, Hauptmann, e via dicendo. Ai suoi occhi, Emma rappresenta al tempo stesso l'espressione di un atteggiamento snobistico, nella sua preoccupazione di essere *à la page*, e conformistico, in quanto connivente con quello della maggioranza ottusa e repressiva dalla quale egli, artista «Christ-like», si sente perseguitato e martirizzato.

L'azione di disturbo sulla formazione dell'artista esercitata dalla figura femminile in *Stephen Hero* fornisce la spiegazione della compressione di questa nel *Portrait*. Qui non si ha più il comportamento impertinente, seppure spontaneo ed ingenuo, del tutto plausibile in un ventenne (corse precipitose dietro alla ragazza, scoppi di risa, ecc.), ma soltanto composti accenni ad una certa E-C- e sorrisi. Lei non prende più parte direttamente all'azione e compare solo di riflesso nei pensieri di Stephen. Rimane un unico episodio nel secondo capitolo del libro – episodio che compare anche in seguito come ricordo – in cui la donna manifesta lo stesso atteggiamento provocante e civettuolo di *Stephen Hero*, quando non esita a stringersi al protagonista, per alcuni attimi, sul gradino di un

15. L'astio di Joyce nei riguardi della donna nazionalista e bigotta si manifesta in misura anche maggiore in «The Dead», ultimo racconto di *Dubliners*, e nel *Portrait* in cui vengono attaccate con violenza rispettivamente Miss Ivors e Mrs. Riordan, due figure che possono essere considerate proiezioni della Emma Clery di *Stephen Hero*.

tram. È un episodio non privo di importanza sia perché conferma l'identificazione di E-C- con la Miss Clery di *Stephen Hero*, sia per l'uso metaforico del gradino più basso che la figura femminile occupa nella seconda versione (nella prima si trovava in quello superiore), a riprova del declassamento da lei subito. Ed ecco in ordine cronologico i due passi in questione:

One rainy night when the streets were too bad for walking she took the Rathmines tram at the Pillar [...] she held down her hand to him from the step, [...] *that episode* of their childhood seemed to magnetise the minds of both at the same instant. The change of circumstances had reversed their positions *giving her the upper hand*¹⁶ (corsivo mio).

It was the last tram [...] *he on the upper step and she on the lower*. She came up to his step many times and went down to hers again between their phrases and once or twice stood close beside him for some moments on the upper step, forgetting to go down, and then went down¹⁷ (corsivo mio).

«That episode» sembrerebbe essere proprio quello più volte ricordato nel *Portrait* dato che, oltre all'età dei protagonisti, vi sono altre coincidenze, quali l'ora tarda e appunto l'inversa collocazione reciproca dell'uomo e della donna. La sfiducia di fondo nei confronti della figura femminile è deducibile dal fatto che, nonostante i reiterati tentativi della donna, l'artista non le permette di salire al suo «gradino» e la relega più in basso. L'altalena della protagonista in questo episodio rappresenta metaforicamente i mutevoli atteggiamenti nei confronti del femminile di Joyce il

16. *SH*, p. 72: «Una notte piovosa quando le strade erano troppo in brutte condizioni per andare a piedi lei prese il Rathmines tram al Pillar [...] gli porgeva la mano dall'alto del gradino [...] quell'episodio della loro infanzia sembrava magnetizzare la mente di entrambi contemporaneamente. Il mutamento di circostanze aveva invertito le loro posizioni dando a lei il gradino superiore».

17. *AP*, p. 103: «Era l'ultimo tram [...] lui sul gradino superiore lei su quello inferiore. Lei salì sul suo gradino molte volte e ridiscendeva nelle pause della conversazione e una o due volte gli rimase vicina, per qualche istante sul gradino superiore, dimenticandosi di scendere e poi scese».

quale, in effetti, anche nel periodo giovanile non sempre vede nella donna un veicolo del conformismo piccolo-borghese o un'insidia al proprio ascetismo artistico; anzi la sua posizione al riguardo può essere più correttamente definita come un continuo oscillare tra due opposte tendenze: quella alla dissacrazione e quella alla sacralizzazione. Particolarmente vistose nell'artista adolescente che, a volte, sublima le sue figure femminili in Madonne o Beatrici immacolate (come suggerisce, ad esempio, l'aggettivo «white» riferito alla Eileen del *Portrait* e alla Mangan's sister del racconto «Araby» in *Dubliners*) e invece, a volte, le svilisce a puri oggetti di attrazione sensuale¹⁸, tali oscillazioni si presentano dunque anche nell'artista giovane, per quanto in complesso la tendenza prevalente in questa fase sia quella di smitizzarle. La citata epifania estetica del *Portrait* in cui la donna si presenta come incarnazione della bellezza o «a rose and ardent light»¹⁹ e agisce come forza sublimatrice *centrifuga* resta un episodio isolato. Per lo più infatti la donna nel romanzo si presenta associata non alla luce abbagliante della visione, ma alle tenebre e si identifica con una forza *centripeta*; ciò accade soprattutto quando viene vista come un archetipo della «womanhood of her country»²⁰ e in quanto tale diventa una forza che attrae l'artista verso l'oscurità, la profondità: «a batlike soul waking to the consciousness of itself in darkness»²¹. In questo caso la donna diviene

18. Ivi, p. 129: «a huge doll sat with her legs apart» cioè «una enorme bambola seduta a gambe larghe» rappresenta l'immagine che Stephen ha della prostituta.

19. Ivi, p. 223: «un'ardente e rosea luce». Il Tindall nota che analoga funzione sublimante sembra possedere Molly Bloom definita da Joyce la Rosa di Castiglia ed allegoricamente identificabile con Maria in virtù sia dei «cerchi concentrici» della sua lampada, che sembrano corrispondere alla visione finale di Dante, sia del nome Marion e sia del fatto che il suo compleanno cade proprio l'8 settembre (*op. cit.*, p. 225).

20. *AP*, p. 226: «femminilità del suo paese».

21. Ivi, p. 195 e p. 226: «un'anima da pipistrello che si sveglia alla coscienza di sé nelle tenebre». L'immagine del pipistrello in relazione alla donna compare anche in riferimento alla figura di Gerty in *Ulysses* e in *Finnegans Wake* nell'episodio delle lavandaie. In *Chamber Music*, nel-

emblema della materialità più greve e rappresenta la terra come elemento di disgregazione, come sede della morte piuttosto che della vita nascente. In tale veste ella si presenta esplicitamente nelle note apposte ad *Exiles* dove, sotto le iniziali di Nora Barnacle, Joyce scrive:

She is the earth, dark, formless, mother, made beautiful by the moonlit night, darkly conscious of her instincts [...]. She weeps, over Ragoon, too, over him whom her love has killed, the dark boy whom, *as the earth, she embraces in death and disintegration*²² (corsivo mio).

Analogamente in quella sorta di ballata che è «She Weeps over Ragoon» nei *Pomes Penyeach*, una donna chiama a sé l'amante in un chiaro di luna grigio e piovosso:

Rain on Ragoon falls softly, softly falling,
Where my dark lover lies.
Sad is his voice that calls me, sadly calling,
At grey moonrise.

Love, hear thou
How soft, how sad his voice is ever calling,
Ever unanswered, and the dark rain falling,
Then as now.

Dark too our hearts, O love, shall lie and cold
As his sad heart has lain
Under the moongrey nettles, the black mould
And muttering rain²³.

la XXXI lirica, il pipistrello sembra più che altro una notazione paesaggistica. A questo proposito, Gozzi (*op. cit.*, pp. 121-2) non esclude un eventuale valore emblematico per cui anche in questo caso la donna sarebbe una «creatura essenzialmente terrestre e notturna, che si apre, si svela, si desta alla vita nelle tenebre».

22. R. Ellmann, *James Joyce*, New York 1965, p. 335: «È la terra, scura, informe, madre, resa bella dalla luce lunare, oscuramente conscia dei suoi istinti [...]. Anche lei piange su Ragoon, su colui che il suo amore ha ucciso, il ragazzo bruno che, come la terra, lei abbraccia nella morte e nella disgregazione».

23. *PP*, p. 342: «La pioggia su Ragoon cade dolcemente, dolcemente cadendo. / dove il mio scuro innamorato giace./ Triste è la sua voce che mi chiama, tristemente chiamando / al grigio sorgere della luna.// Amore

In se stessa, dunque, la donna sembra identificarsi con la terra, la natura, la materia bruta o quasi, e a ben vedere è solo quando l'artista la investe delle proprie energie ideali che ella può sublimarsi in creatura superiore. Solo nella mente di Stephen, infatti, Emma stessa riesce a trasformarsi in incarnazione del femminile:

The spirits of the tame sodalists, unsullied and undeserving, he would petrify amid a ring of Jesuits in the circle of foolish and grotesque virginites and ascend above them and their baffled icons to where *his Emma, with no detail of her earthly form or vesture abated*, invoked him from a Mohammadan paradise²⁴ (corsivo mio).

Su un piano diverso il contrasto tra la donna e l'artista si configura anche come opposizione di due punti di vista tra i quali è ancora quello maschile ad essere chiaramente privilegiato. Uno dei temi che catalizzano questo contrasto è la religione, vissuta dalla donna con una mescolanza di bigottismo, superstizione ipocrita ed anche di fede ingenua che riescono del tutto incompatibili con l'attitudine alla speculazione teologica e col bisogno di coerenza e rigore di Stephen: «The general attitude of women towards religion puzzled and often maddened Stephen. His nature was incapable of achieving such an attitude of insincerity or stupidity»²⁵. Questo atteggiamento verso la religione riflette quello più generale verso la vita. Nei con-

ascolta / come dolce, come triste la sua voce sempre chiama / sempre inascoltata, allora come ora. // Scuri anche i nostri cuori, o amore, giaceranno e freddi, / come il suo triste cuore giacque sotto le ortiche grige di luce, la terra nera / la pioggia mormorante».

24. *SH*, p. 164: «Avrebbe pietrificato le anime dei confratelli servili, immacolati e immeritevoli, entro una corona di Gesuiti nel cerchio delle verginità sciocche e grottesche e sarebbe asceso sopra di loro e le loro icone sconfitte fino a dove la sua Emma, nella pienezza delle forme e vesti terrene, lo invocava da un paradiso maomettano».

25. *SH*, p. 215: «L'atteggiamento generale delle donne verso la religione sconcertava e spesso esasperava Stephen. La sua natura era incapace di raggiungere un simile atteggiamento di insincerità e stupidità».

fronti del mondo della cultura l'opposizione si pone invece in termini riconducibili alla dialettica classicismo/romanticismo, dove il secondo termine è inteso in senso deteriore, ossia come sinonimo di indulgenza ad ogni tipo di mistificazione sentimentale, di fantasticherie nebulose o morbosamente malinconiche in contrasto con la gioia di vivere, la lucidità e il realismo maschile; un contrasto tanto profondo da creare un insanabile antagonismo tra i sessi, una frattura netta come quella visualizzata in un passo di *Stephen Hero* in cui, quasi ad evidenziare la loro distanza anche intellettuale, gli uomini e le donne ci appaiono, non certo per caso, ai lati opposti di un tavolo:

The young women were all sitting at one end of the table and the young men at the other end with the result that one end of the table was very lively and the other end very serious²⁶.

In forma ancora più radicale questa opposizione si ritrova in alcune poesie giovanili che fanno pensare ad un nesso tra la protagonista femminile di alcune liriche (la XII e la XXVI) e il personaggio di Emma Clery, sia in *Stephen Hero* sia nel *Portrait*; ipotesi questa suffragata dal fatto che, secondo Ellmann, il modello per entrambe le figure fu una certa Mary Sheehy, per la quale Joyce provò (proprio come per la Emma dei romanzi) sia attrazione fisica che disprezzo intellettuale. Proprio perché non rappresentò per lo scrittore una vera passione Mary Sheehy può considerarsi, in *Chamber Music*, l'ispiratrice principale, seppure inadeguata, di queste liriche nate essenzialmente come esercitazioni letterarie²⁷. Nella XII si ha la contrapposizione tra

26. Ivi, p. 163: «Le ragazze erano tutte sedute ad un capo del tavolo e i giovanotti all'altro con il risultato che un capo del tavolo era molto vivace e l'altro molto serio». In precedenza, riferendosi a Emma, Stephen aveva osservato: «She treated femininely everything that young men are supposed to regard as serious». Cioè: «lei trattava da donna tutto ciò che i giovanotti si suppone considerino serio» (*SH*, pp. 71-2).

27. Gozzi (*op. cit.*, p. 30, n. 13) individua ed elenca altri motivi a sostegno sia del fatto che molte sembrano essere le poesie scritte per Mary Sheehy sia della sua funzione di modello vuoi per i romanzi vuoi per *Chamber Music*: «[...] anzitutto il fatto [...] che i componimenti sono per la maggior parte anteriori all'incontro con Nora; e poi certi elementi interni della raccolta: ad esempio, la caratterizzazione della fanciulla in alcune poesie, l'insistenza sulla sua ritrosia virginale e sul suo sentimentale».

le malinconie sentimentali della donna (oggettivate dal volto lacrimoso che lei crede di vedere nella luna, là dove la gaia sensualità dell'uomo individua invece un rubicondo «cappuccino da commedia») ed anche tra la sfera del sogno, della *rêverie* romantica e il rude scetticismo maschile: «Believe me rather that am wise / In disregard of the divine»²⁸. Lo stesso motivo si ritrova poi nella XXVI, in cui viene parodiata l'impressionabilità femminile nell'immagine della «conchiglia della notte» e nei timori da essa suscitati nella giovane («O timorous»), che si ritrae quindi, anche qui, dal rapporto d'amore. Questa mescolanza di sentimentalismo, di mistificazioni pseudopoetiche, di superstizione e di ipocrita ritrosia ed evasività caratterizza per Joyce non solo la *forma mentis* femminile, ma un intero versante della cultura dal Settecento in poi. E sebbene la distinzione tipologica tra «letteratura» femminile e «letteratura» maschile non venga da lui posta in modo esplicito, essa risulta abbastanza chiaramente ricavabile dalla sua opera. Si vedano, per esempio, i seguenti versi di *The Holy Office*, dove le fanciulle «timide e nervose» che il poeta si propone di distogliere dai loro «dreamy dreams» (sognanti sogni) e di iniziare alla vita reale adombrano gli esponenti del Celtic Revival, ossia di un movimento di ascendenza romantica.

To sister mummers one and all
 I act as vicar-general
 And for each maiden, shy and nervous,
 I do a similar kind of service.
 For I detect without surprise
 That shadowy beauty in her eyes,
 The 'dare not' of sweet maidenhood
 That answers my corruptive 'would'²⁹.

cune poesie, l'insistenza sulla sua ritrosia verginale e sul suo sentimentalismo ingenuamente dozzinale (cfr. liriche XXVI e XXVII) che sono in sostanza anche i connotati caratteristici della Emma Clery dei romanzi. Naturalmente la stilizzazione psicologica della figura femminile rende arbitrario ogni tentativo di identificarla con questo o quel personaggio reale».

28. *CM*, p. 333: «Credi a me, piuttosto, che sono saggio / nel non curarmi del divino».

29. *HO*, p. 347: Per la traduzione italiana di questi versi si fa riferi-

Che la *forma mentis* femminile nella cultura coincide con la mancanza di chiarezza e di franchezza è dimostrato pure in *Stephen Hero*, dall'episodio in cui Emma respinge sdegnosamente l'offerta di una «notte d'amore» da parte di Stephen, del quale ci viene subito riferito che «he wished to avenge himself on Irish women who, he says, are the cause of all the moral suicide in the island»³⁰. Emerge così ancora una volta il divario tra l'artista che aspira alla libertà e la fondamentale malizia, occultata sotto il manto del moralismo perbenistico, di donne il cui scopo ultimo è sempre quello di trovare «a man and a little house to live in»³¹. Che questo sia il vero motivo della frattura tra Stephen-Joyce e la donna (le donne) si può comprendere dal fatto che gli accenni alla mentalità piccolo-borghese delle irlandesi rimangono marcati anche nel *Portrait*, dove compare il già citato episodio amoroso, e dal fatto che tali accenni emergono soprattutto nel diario, cioè nella parte più dichiaratamente autobiografica del romanzo:

March 23rd. Have not seen her since that night. Unwell? *Sits at the fire perhaps with mamma's shawl on her shoulders.* [...]

April 2nd. Saw her dirinking tea eating cakes in Johnston's, Mooney and O' Brien's. [...]

April 15th. Met her today pointblank in Grafton Street. [...] Talked rapidly of myself and my plans. In the midst of it

mento alla versione di E. Sanguineti, *Poesie di James Joyce*, Milano 1967, p. 140: «Sorelle maschere, in universale, / sono per voi vicario generale; / ma per la pulzella che è nervosa / faccio un servizio affine, se è ritrosa. / Perché io scopro con naturalezza / nelle sue luci un'ombrosa bellezza: / «non oso»: è dolce pulzellaggio, è onore / che a me risponde, e al «vorrei» costruttore». La contrapposizione tra la maschia immagine che lo scrittore aveva dato di sé all'inizio del componimento viene ora contrapposta, rileva Gozzi (*op. cit.*, p. 187), a quella della «Celtic Revival» come fanciulla tanto ritrosa in pubblico quanto vogliosa in privato.

30. *SH*, p. 205: «desiderava vendicarsi delle donne irlandesi che, egli dice, sono la causa del suicidio morale dell'isola».

31. *Ivi*, p. 184: «un uomo ed una casetta per viverci».

unluckily I made a sudden gesture of a revolutionary nature. [...] *People began to look at us.* [...] *She shook hands a moment after [...]*³² (eccetto che nella datazione, il corsivo è mio).

Il sintomatico e premeditato gesto di Stephen, cui egli fa riferimento anche in *Stephen Hero*, qui assume proprio il senso in cui lo ha inteso E-C-, cioè quello di un rifiuto delle convenzioni: «I would like to go out into Grafton St some day and make gestures in the middle of the street. [...] I will live a free and noble life. [...] It is too troublesome for me to adopt the manners of these slaves. I refuse to be terrorised into stupidity»³³. Come *test*, egli impone alla donna piccolo-borghese «un gesto di natura rivoluzionaria» e lei lo rifiuta – al contrario di Nora che accettò sempre ciò che era al di fuori della norma – obbligando Stephen alla scelta della solitudine («O, give it up, old chap! Sleep it off!»)³⁴.

Se in questi termini negativi si presenta la figura dell'amante e della moglie potenziale, non meno negative sono nella narrativa joyciana le madri, siano esse vittime o despoti. Inflexibile nel condannare le genitrici autoritarie e possessive a causa degli ostacoli che pongono agli «artisti» (l'esempio più lampante è senza dubbio costituito dal racconto «A Mother», in *Dubliners*), Joyce non approva neppure la situazione opposta, quella delle vittime incapaci di ribellarsi; è proprio per questo che si può parlare di antifemmin-

32. *AP*, pp. 248-52: «23 marzo. Da quella notte non l'ho più vista. Malata? Siede accanto al fuoco forse con lo scialle della mamma sulle spalle [...]».

«2 aprile. Vista prendere il tè e mangiare dolci da Johnston, Mooney e O' Brien [...]».

«15 aprile. Incontrata inaspettatamente oggi in Grafton Street. [...] Parlato in fretta di me e dei miei progetti. Sfortunatamente nel mezzo del discorso ho fatto un improvviso gesto rivoluzionario [...] la gente ha incominciato a guardarci [...]. Un momento dopo mi ha dato la mano».

33. *SH*, p. 189: «Mi piacerebbe andarmene per Grafton Street uno di questi giorni a fare gesti in mezzo alla strada [...] voglio vivere una vita libera e nobile [...] È troppo penoso per me adottare il modo di fare di questi schiavi. Rifiuto di farmi terrorizzare fino all'abbruttimento».

34. *AP*, p. 252: «Oh! rinunciaci vecchio mio! Dormici sopra!».

simo relativo di Joyce. Ma anche nei confronti della vittima l'atteggiamento è contraddittorio poiché, pur non propugnando l'idea della donna confinata ad un ruolo inferiore nella società o nella famiglia, egli in fondo la trova abbastanza confacente alle sue personali esigenze artistiche. D'altra parte pure in questo tipo di madre remissiva – come fu May Joyce – egli avverte una sorda, tenace spinta al conformismo e quindi, anch'essa, analogamente al tipo opposto, diviene simbolo dell'Irlanda; la madrepatria sfruttata e tiranneggiata dagli inglesi e al tempo stesso «the old sow that eats her farrow»³⁵. Per un inevitabile processo di trasposizione analogica, inoltre, l'atteggiamento verso la madrepatria si trasferisce a quello verso la madrelingua («Irish is not my language. [...] I'm sick of my own country, sick of it!»³⁶, farà esclamare Joyce a Gabriel, in «The Dead», cioè al personaggio di intellettuale irlandese in cui per molti aspetti egli si identifica) e verso la Madre Chiesa, «a symbol behind which are massed twenty centuries of authority and veneration»³⁷ a cui egli rifiuta di sottostare. Non diversamente si configura il rapporto con la madre carnale, che fu sempre caratterizzato da odio-amore proprio perché, sottolinea Ellmann, ella era parte integrante di un mondo a cui egli intendeva rinunciare. L'incrinatura del legame con lei, ormai netta al tempo dell'allontanamento del «giovane artista» dalla Chiesa, dalla famiglia e dall'Irlanda, tocca il suo *climax* teatrale nel rifiuto di Joyce di confessarsi, comunicarsi e poi di inginocchiarsi di fronte al capezzale di May Joyce morente, un rifiuto che costituisce la drammatizzazione di quel luciferino «non serviam» presente,

35. Ivi, p. 212: «la vecchia scrofa che divorava i suoi figli».

36. *D.*, p. 488: «l'irlandese non è la mia lingua [...]. Sono stufo della mia patria, stufo davvero!».

37. *AP*, p. 244: «un simbolo dietro il quale premono venti secoli di autorità e venerazione». Non è forse casuale ritrovare la stessa immagine nella poesia «The Second Coming» di W.B. Yeats: «venti secoli di un sonno di pietra». Cfr. W.B. Yeats, *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Milano 1974, p. 191.

ancor prima che nel *Portrait* e in *Ulysses*³⁸, anche in *Stephen Hero*, dove la madre di Stephen viene esplicitamente «accusata» di voler conformare il figlio: «He [Stephen] was much annoyed that his mother should try to wheedle him into conformity. [...]»³⁹.

Sua madre, comunque, anche se Joyce se ne rese conto soltanto dopo la sua morte («I understood that I was looking on the face of a victim and I cursed the system which had made her a victim»), era non solo vittima del sistema ma anche della famiglia che, appunto nella lettera a Nora del 29 agosto 1904, egli definisce «a middle-class affair»⁴⁰; è proprio dalle parole di Joyce uomo che si può meglio comprendere il senso di colpa dei suoi personaggi verso la madre. Il rapporto madre-figlio è basato su un legame tanto contraddittorio quanto indissolubile, ed è forse per questo che quasi tutte le sue opere, sia in prosa che in versi, presentano evidenti e ricorrenti accenni alla figura della madre associati talora a elementi positivi (il calore umano, la protezione, l'affetto, ecc.) talvolta negativi (i vincoli di ordine religioso, sociale e familiare). L'importanza del legame con la figura materna – solo nel ruolo di madre la donna assurge a simbolo della fertilità e della vita – assume una rilevanza particolare per l'artista Stephen-Joyce che cerca di fuggire l'infecundità di Dublino; nel *Portrait* Stephen interpreta la creazione e la gestazione artistica in modo simile alla creazione materiale: «O! In the virgin womb of the imagination the word was made flesh»⁴¹, mentre in *Ulysses* Joyce si serve del parallelo con lo sviluppo embrionale come metafora per definire la postcreazione: «In woman's womb word is made flesh

38. Ivi, p. 247; *U*, p. 517.

39. *SH*, p. 137: «Era molto seccato che sua madre tentasse di indurlo al conformismo».

40. *Letters of James Joyce*, London 1966, vol. III, p. 48: «Ho capito che stavo guardando la faccia di una vittima e ho maledetto il sistema che l'aveva resa vittima»; «una faccenda borghese».

41. *AP*, p. 223: «Oh! Nel vergine grembo della fantasia la parola è fatta carne».

but in the spirit of the maker all flesh that passes becomes the word that shall not pass away. This is the postcreation»⁴². A riprova dell'importanza che Joyce attribuisce alla madre e a ciò che ella rappresenta si può citare la VI lirica di *Chamber Music* in cui viene esplicitata l'idea del grembo femminile come rifugio:

I would in that sweet bosom be
 (O sweet it is and fair it is!)
 Where no rude wind might visit me.
 Because of sad austerities
 I would in that sweet bosom be.

I would be ever in that heart
 (O soft I knock and soft entreat her)
 Where only peace might be my part.
 Austerities were all the sweeter
 So I were ever in that heart⁴³.

Il rimpianto per «quel dolce seno» ed il senso di colpa per non averlo saputo apprezzare fa sì che Joyce colpevolizzi, non tanto le figure materne – fanno eccezione le madri protagoniste di «The Boarding House» e di «A Mother» in *Dubliners*, che si rivelano non solo conformiste ma soprattutto autoritarie e calcolatrici – quanto i personaggi maschili con i quali egli si identifica. Tra gli esempi più chiari si possono citare le accuse che Bertha rivolge al marito Richard (scrittore con cui Joyce ha alcuni punti in comune) in *Exiles* e le fantastiche di Stephen nell'episodio di Circe in *Ulysses*, dove è ossessionato dalla visione della madre morta:

42. *U*, p. 388: «Nel grembo di donna la parola diviene carne ma nello spirito del creatore tutta la carne che muore diviene la parola che non morirà mai. Questa è la post-creazione».

43. *CM*, p. 330: «Vorrei essere in quel dolce seno / (Oh quanto dolce e bello!)/dove nessun aspro vento possa assalirmi./Per via delle tristi austerità / vorrei essere in quel dolce seno. // Vorrei essere sempre in quel cuore/(Oh, lievemente busso e lievemente la prego)/dove soltanto mi potrei placare./Le austerità sarebbero più dolci/se per sempre fossi in quel cuore /».

[...] you [Richard] made your dead mother unhappy and killed her. Woman-killer! That is your name⁴⁴.

THE MOTHER (With the subtle smile of death's madness) I was once the beautiful May Goulding. I am dead [...].

STEPHEN: (Choking with fright, remorse and horror) They said I killed you, mother [...] Cancer did it, not I. Destiny⁴⁵.

Perseguitato dal rimorso come uomo (non a caso infatti la madre di Joyce si chiamava May e morì di cancro come la madre di Stephen in *Ulysses*), lo scrittore Joyce diventa misogino forse anche nel tentativo di trasferire sulla donna una parte della propria colpa. Talvolta, come si è osservato, questa figura perde le caratteristiche di angelo del focolare e diventa crudele e ossessiva incarnazione dell'Irlanda stessa, di quella «scrofa che divora i suoi figli» o che comunque non li comprende. Richard, infatti, accusa la madre di averlo costretto all'esilio: «She drove me away. On account of her I lived years in exile and poverty, too, or near it. [...] I waited, too, not for her death but for some understanding of me, her own son, her own flesh and blood; that never came»⁴⁶. Del resto tutte le donne di *Exiles*, Brigid, la madre di Richard, Beatrice, Bertha, sono riconducibili all'archetipo femminile e, al tempo stesso, sono allegorie dell'Irlanda in quanto oggettivano tutti quei vincoli (la madrepatria, la madrelingua e la Madre Chiesa) cui l'artista deve sfuggire per realizzarsi⁴⁷.

La sovrapposizione della madre con l'Irlanda, il

44. *E*, p. 319: «[...] tu [Richard] hai reso infelice tua madre e l'hai uccisa. Assassino quello è il tuo nome». Si ricorda che la medesima parola «woman-killer» fu usata da Joyce anche in seguito nelle già ricordate note a quest'opera e in opposizione a «man-killer».

45. *U*, p. 516: «LA MADRE (con il penetrante sorriso della pazzia della morte). Un tempo ero la bella May Goulding. Sono morta [...]. STEPHEN (soffocato da terrore, rimorso e orrore). Dicono che ti abbia ucciso io, mamma [...] È stato il cancro, non io. Il destino».

46. *E*, p. 261: «Mi ha scacciato. Per colpa sua sono vissuto anni in esilio e anche in miseria, o quasi [...]. Ho pure atteso non la sua morte ma un po' di comprensione verso di me, suo figlio, carne della sua carne, sangue del suo sangue; e non è mai arrivata».

47. Cfr. Tindall, *op. cit.*, p. 121.

«suolo amato che i suoi scrittori e artisti ha sempre scacciato», emerge anche dalla produzione satirica, ad esempio, da *Gas from a Burner* del 1912 (da cui appunto proviene la citazione), in cui si evidenzia il rapporto di odio-amore di Joyce, non solo nei confronti della madre o dell'amante, ma di tutto il femminile⁴⁸; queste ambivalenze psicologiche si riflettono in contraddizioni ideologiche, ossia in un'oscillazione tra misoginia e culto del femminile, in cui confluiscono l'esperienza della religione e della sessualità, vissute entrambe in modo assai intenso e tormentato. Il mito della Vergine consolatrice continuerà sempre a suggestionarlo incarnandosi in molte altre figure femminili dotate appunto del potere di consolare o far da «madre» ai propri figli anche quando non sono tali in senso carnale: si veda, ad esempio, la Maria del racconto «Clay» di *Dubliners* definita «a veritable peace-maker!»⁴⁹, una figura disegnata con una tenera ironia che ne fa un po' un'eccezione nella galleria di personaggi quasi invariabilmente meschini o sgradevoli che la raccolta presenta. Certo, comunque, l'ironia non è mai disgiunta dai ritratti joyciani di «vergine» e in qualche caso si fa addirittura perfida, come nel caso di Gerty McDowell, la «Nausicaa» di *Ulysses* il cui monologo, un catalogo dei più frusti luoghi comuni sentimentali e delle più spudorate ipocrisie femminili, offre il destro per un'altra feroce parodia del «romanticismo» irlandese; anche qui, tuttavia, la denigrazione si accompagna, sia pure ambigualmente, all'idoleggiamento: in contrappunto alle leziosaggini di Gerty, infatti, nella vicina chiesa risuonano le litanie alla Madonna. Parodistico, a volte, ma in complesso tutt'altro che sprezzante è invece l'atteggiamento di Joyce nei confronti di Molly Bloom oppure di Anna Livia Plurabel-

48. Cfr. F.R. Paci, *Vita e opere di James Joyce*, Bari 1968, p. 132.

49. *D.*, p. 419: «un vero e proprio paciere». A proposito degli atteggiamenti materni in figure che incarnano i caratteri dell'archetipo opposto, quello della Vergine, si veda, G. Pissarello, *Le 'sorelle' in Dubliners*, in «Studi di filologia e letteratura», I (1977), pp. 133-40.

le, figure che trascendono la dimensione di personaggi per assumere ad incarnazione del femminile e addirittura della natura e della vita stessa. In un modo o nell'altro, insomma, sia che la mitizzi nella Beata Vergine, o in una Beatrice o nella *Gea Tellus*, Joyce può avere una visione positiva della donna quando riesce in qualche misura a sublimarla, a farle dimenticare quei comportamenti sociali che, come si è visto, sono i principali responsabili del suo pungente antifemminismo: non a caso l'unica donna alla quale egli riuscì a legarsi era, in un suo modo, «nature», spregiudicata e anticonformista. Ma vi erano anche altri motivi per cui Nora rappresentava per lo scrittore l'unica compagna possibile: Nora era anche la donna in cui egli riusciva a vedere separate ambivalenze e contraddizioni, in quanto moglie, amante, compagna di vita e madre ad un tempo. Proprio grazie a questa sua prerogativa, Nora rese uomo Joyce, nel senso che gli consentì di liberarsi della *forma mentis* adolescenziale, tipicamente maschile, in base alla quale la donna si dissocia nelle due immagini contrapposte della prostituta e della Vergine Madre. Superato nella vita, questo quadro adolescente lascia tracce profonde nella produzione che precede *Ulysses*, dove le figure femminili tendono a disporsi a questi due estremi, oppure a configurarsi quali antinomiche sovrapposizioni di essi. Ne è un chiaro esempio la scaltra e ingenua Polly, la «little perverse madonna» che, complice la madre, riesce ad «incastare» il pensionante alloggiato nella «boarding house» da cui prende il titolo il racconto e che è in effetti abbastanza simile a una «bawdy house», un bordello, gestito dalla madre stessa.

Dopo l'unione con Nora e certamente in conseguenza della vita in comune con lei, Joyce perviene gradatamente a una nuova e — possiamo dirlo — più aperta e matura concezione della donna, perfino nella sua veste di tentatrice, proprio perché in lei vede sempre in qualche modo l'archetipo di Eva, croce e delizia di Adamo, causa di tutti i guai e di tutte le beati-

tudini dell'uomo⁵⁰. Del resto che l'inganno femminile sia da ricondursi alla tentazione archetipica viene talvolta suggerito dallo stesso Joyce che fa uso dell'«apple tree», del melo, simbolo appunto della tentazione, nella VII lirica di *Chamber Music* e all'inizio del racconto «Araby» in *Dubliners*. Va comunque ricordato che Eva⁵¹ è anche la progenitrice comune e quindi, proprio come la donna della concezione joyciana, è al centro della vita ed è vita lei stessa, «life-giving», secondo l'etimo ebraico del nome Eva.

Proprio quando perviene alla maturazione sia come artista che come uomo, Joyce riesce a superare l'antifemminismo giovanile, e non è certo senza significato che mentre tracce di esso emergono ancora nell'illetterata, amorale, sfrenata Molly, esse siano quasi del tutto assenti nell'ultima grande creatura femminile dello scrittore, l'Anna Livia di *Finnegans Wake*, la donna nella quale Joyce, ormai in lotta contro la malattia e la morte, incarna le dolci seduzioni della vita.

50. H. Stone. «Araby and the Writings of James Joyce», in *Dubliners*, New York 1969, p. 353, scrive: «All women, for Joyce, are Eves: they tempt and they betray». Cioè: «tutte le donne per Joyce sono come Eva, tentano ed ingannano».

51. Infine è da notare la «stenografia» simbolica di Joyce, il quale non certo casualmente, usa per la quasi totalità delle sue figure femminili, nomi la cui iniziale rimanda appunto ad Eva e ad altri due grandi archetipi del femminile, Maria e Beatrice. E come Emma, Eileen, Eveline, Eliza, Emily. M. come Marion o Molly, Mangan's sister, Milly, Martha, May, Mary Jane, Maria. B. come Bertha, Beatrice, Brigid, Bella.

Finito di stampare nel settembre 1980
dall'ETS Pisa
piazza Torricelli 4

10. Giulia Pissarello, *Joyce antifemminista?*
[Sez.: Letteratura anglo-americana. Direttore: Francesco Gozzi]
11. Attilio Nuti, *I negozi ad efficacia collegata e le affittanze collettive* [Sez.: Scienze giuridiche]
12. Maria Grazia Mattei, *Da Thanatos a Eros. "The Man who Died" di D.H. Lawrence*
[Sez.: Letteratura anglo-americana. Direttore: Francesco Gozzi]
13. Arthur Whellens, *Anthony Burgess and the Enderby Trilogy* [Sez.: Letteratura anglo-americana. Direttore: Francesco Gozzi]

Per richieste rivolgersi all'ETS, piazza Torricelli 4, 56100 Pisa, tel. (050)29544, c.c.p. 12157566

Questo saggio ha per oggetto la posizione di Joyce nei confronti del femminile, di cui vengono rilevate le contraddizioni, particolarmente in rapporto ai romanzi autobiografici giovanili, e le motivazioni connesse al rifiuto del conformismo borghese e alle esigenze di emancipazione dalla famiglia, dalla religione e dall'Irlanda.

Giulia Pissarello (Livorno: 1950) è ricercatrice di lingua e letteratura inglese nell'Università di Pisa. Ha pubblicato saggi su P.B. Shelley, J. Joyce, A. Sillitoe, H. Allen.

