

“Once you are dead you are dead”.

James Joyce e Leopold Bloom:
ovvero del macabro e del comico

Laura
Pelaschiar

Università di Trieste

*J*oyce e la Danza macabra: un accostamento inusuale e inedito, verrebbe da dire impensabile, tra un elemento artistico, ma anche sociale, morale e religioso, del tardo medioevo europeo e il rappresentante più emblematico dell'avanguardia letteraria del Modernismo occidentale. Eppure nell'*Ulisse* joyciano vi sono alcuni momenti testuali in cui la tradizione della Danza macabra (a un certo punto in “Circe” esplicitamente invocata, *U* 15.4139) risulta di grande rilevanza, inaspettatamente presente e significativa.

Prima di tutto un'osservazione, di fondamentale importanza: il primo *trait d'union* tra la tradizione della Danza macabra e il capolavoro joyciano risiede proprio nella loro comune preoccupazione centrale: il tema della morte. Molti critici leggono l'*Ulisse* anche, se non addirittura in primo luogo, come un profondo, articolato e oneroso confronto intellettuale e emotivo con il tema della morte. Non è un caso, infatti, che i due protagonisti Stephen Dedalus e Leopold Bloom vestano di nero per l'intero arco della giornata, un nero (come quello di Amleto, personaggio cui Stephen è esplicitamente collegato a più riprese) a forte valenza simbolica, essendo quello di abiti a lutto. Stephen veste a lutto per onorare la morte della madre, deceduta a causa di un cancro poco prima dell'inizio del romanzo, mentre Leopold Bloom porta l'abito nero perché il 16 giugno 1904 (“Bloomsday”, per l'appunto) verso le undici di mattina dovrà prendere parte a un funerale, quello di Paddy Dignam, conoscente passato a miglior

vita qualche giorno prima per cause non bene specificate. Si tratta di due lutti di tipo molto diverso: intimo, intenso e tormentato quello di Stephen, il cui ricordo della madre morta – e più specificamente del suo corpo morente – e il senso di colpa a esso collegato, poiché il giovane si rifiutò di inginocchiarsi al suo capezzale come richiesto esplicitamente dalla devota donna morente, forma parte del tessuto mentale e emotivo di Stephen fin dal primo capitolo del romanzo; lieve e distaccato, di carattere esteriore e formale quello di Bloom, che ha comunque i propri lutti profondi (quelli del padre morto suicida e dell'unico figlio maschio deceduto dopo pochi giorni di vita) con cui negoziare. Malgrado la diversa portata emotiva del nero esteriore e simbolico che pur li accomuna, è importante notare che Joyce – proprio come accade ai personaggi che popolano la Danza macabra e le altre forme espressive tardo-medioevali imparentate col macabro (*Trionfi della Morte*, le *Artes Moriendi*, le *Vanità*, altre ancora) – decide di far percorrere ai due protagonisti le strade di Dublino in quel soleggiato 16 giugno 1904 vestiti a lutto proprio affinché essi ricordino agli altri dublinesi che li incontrano, e ai lettori che li seguono, che la morte è sempre nell'aria e che questo è appunto un fatto da non dimenticare mai.

Il tema del confronto con la morte, dunque, percorre l'*Ulisse* (ma si potrebbe dire l'intero canone joyciano) dall'inizio alla fine. Ciò nonostante è soprattutto in "Hades", il sesto episodio del romanzo ambientato per gran parte nel cimitero di Dublino e organizzato attorno a un rito di sepoltura (quello di Paddy Dignam, appunto), che esso si sviluppa e si esprime in maniera più organica e articolata, all'interno e per mezzo dello *stream of consciousness* del protagonista, Leopold Bloom.

Anche il parallelo omerico, su cui si struttura tutta l'opera per quanto in maniera sottile e quasi invisibile, conferma la centralità del tema della morte da un lato e del confronto con i defunti dall'altro: il riferimento ("Hades") è appunto al mondo dei morti della cultura classica, e più specificamente alla discesa dell'eroe epico nell'Ade, viaggio che rappresenta la parte più perigliosa ed estrema di tutte le sue avventure, in quanto essa lo costringe a visitare e affrontare la buia e spaventosa dimora degli spiriti che un tempo, sotto forma di corpo, abitavano il mondo dell'"aldiqua", della rassicurante e banale vita quotidiana. La partecipazione di Bloom al funerale di Dignam è quindi anche una *katabasi*, o *nekyia*.

In "Hades", tuttavia, Joyce non sceglie di ispirarsi e di giocare letterariamente solo con l'undicesimo libro dell'*Odissea*, bensì, seguendo il

metodo intragenerico che caratterizza la sua scrittura, interseca anche il genere macabro (e in particolare la Danza macabra) oltre che a quello della tradizione gotica. Ciò che interessa ai fini del presente discorso è che katabasi, Danza macabra e Gotico sono modalità rappresentative con un importante comune denominatore: prevedono tutte e tre la possibilità di elaborare strategie testuali e visive attraverso cui immaginare incontri e interazioni tra vivi e morti, tra i vivi e la morte, tra viventi e la Morte. Si tratta di una opportunità che contraddice uno degli assunti culturali più radicati in Occidente, ovvero che il mondo dei vivi e quello dei morti devono essere e rimanere rigorosamente separati. Come spiega Philippe Ariès nel suo noto studio sulla morte in Occidente, nonostante la loro familiarità con la morte “gli antichi temevano la vicinanza dei morti e li tenevano in disparte. Onoravano le sepolture (...). Ma uno degli scopi dei culti funebri era quello di impedire ai defunti di *tornare* a turbare i vivi. Il mondo dei vivi doveva essere separato da quello dei morti” (62). Nella katabasi, nella Danza macabra e nel Gotico tale separazione viene invece sfidata, sospesa, dribblata, e il mondo della vita e quello della morte si incontrano, si toccano, si parlano, anche se certo da prospettive e per scopi molto diversi, come è ovvio che sia data la distanza temporale e culturale che separa queste tradizioni. Saugnieux identifica proprio in questa possibilità di dialogo tra vivi e morti la novità più importante e significativa del *Dit des trois morts e des trois vifs* (seconda metà del XIII secolo): “Mais ce qu’il ya de neuf dans le *Dit* c’est qu’un lien est établi entre les vivants et les morts et qu’un dialogue s’engage entre eux. C’est dans cette direction que la littérature macabre va s’engager. Ce sera le trait de génie du XIV^e siècle de mêler les morts aux vivants et de faire du défilé des vivants une ronde infernale, une danse macabre” (24).

“Hades”, dunque, può anche essere considerato una occasione testuale di incontro e di intreccio tra queste tre diverse, eppure per certi versi affini, modalità espressive e rappresentative.

Si è già accennato all’importanza del parallelo omerico per quanto riguarda il motivo della morte. L’uso che Joyce fa dell’*Odissea* per il suo *Ulisse* è articolato e agisce a più livelli, e non è certo questo il luogo per analizzare questo aspetto così vasto e complesso della scrittura joyciana. Ciò nonostante è importante qui ricordare che uno di questi livelli, come il critico Joe Shork ha ampiamente dimostrato nel suo *Greek and Hellenic Culture in Joyce* (1998), o piuttosto uno degli intenti e degli scopi di questa unica operazione di riscrittura omerica è quello comicizzante, poiché

personaggi, eventi e situazioni mitiche subiscono un immediato effetto di demitizzazione comica nel loro calarsi, trasformarsi e adattarsi alla prosaica realtà moderna della Dublino joyciana d'inizio secolo. A un'attenta lettura del testo si evince che il macabro, così massicciamente presente nello *stream of consciousness* bloomiano, viene sottoposto a un medesimo restyling comico, e ciò assicura – come sempre accade con le rivisitazioni sapienti della tradizione o di alcuni suoi elementi – la presenza di effetti inaspettati e destabilizzanti (e da un certo punto di vista problematizzanti) sia per quanto riguarda la tradizione rivisitata che per quanto concerne il tessuto dell'opera che la rivisita. Bloom partecipa al funerale di Paddy Dignam e Joyce ne approfitta per contemplare l'evento estremo e irrevocabile dell'esistenza, il termine ultimo e unicamente certo della condizione di ogni ente. La distanza emotiva con cui l'eroe joyciano può rapportarsi alla morte di Dignam è funzionale e indispensabile all'osservazione distaccata dei fatti della morte e alla testualizzazione di questi ultimi, dopo che essi sono stati fatti sapientemente transitare per il filtro comizzante del flusso di coscienza del protagonista. Si animano così in "Hades" movimenti di pensiero e di emozioni attorno alla morte e alle sue dimensioni i più vasti possibili, da quelle più dolorosamente spirituali a quelle più densamente materiali. Ciò fa del sesto episodio del romanzo il luogo centrale della riflessione joyciana sul tema della vita e della morte.

Il punto di contatto più evidente e significativo tra la tradizione della Danza macabra e "Hades" sta nel discorso della *materialità* della morte. Ciò cui l'iconografia del macabro si rivolge, come ricorda Saugnieux, è "au destin matériel du corps, la contemplation de la déchéance physique de l'homme après la mort" (24). Il destino materiale del corpo, dunque, la contemplazione della decadenza fisica, la fascinazione dei vivi per la dissoluzione del loro contenitore corporeo e la sua ossessiva rappresentazione come fine fisica del corpo umano: è proprio ciò che nell'episodio in questione ci viene insistentemente proposto da Bloom. Ciò non dovrebbe stupire, poiché una delle grandi operazioni culturali realizzate da Joyce nel suo capolavoro è quella di aver collocato in maniera chiara e inequivocabile il corpo al centro del testo letterario. Ogni capitolo del romanzo, secondo le indicazioni esplicitamente date dall'autore nei due famosi "schemi" del romanzo consegnati il primo all'amico Carlo Linati nel settembre del 1920, il secondo nel 1921 a Valery Larbaud e poi a Stuart Gilbert, possiede oltre che un'ora precisa e una *location* specifica per la scena un organo del corpo di riferimento. Il corpo umano, quindi, fino ad

allora escluso dai territori della letteratura nella sua materialità più totale e completa, viene da Joyce accolto e “narrato” senza esclusione di colpi né di funzioni, comprese quelle fisiologiche.

Di tutti i personaggi che affollano l’*Ulisse*, Leopold Bloom è sicuramente quello che possiede e manifesta maggior consapevolezza della dimensione corporale della vita. “An essential characteristic of Bloom” scrive Brian Arkins, “is that he is a man of the body, who begins in ‘Calypso’ by eating and ends it by excreting” (243). Non sorprende quindi che, proprio come nella tradizione macabra e in particolare nelle Danze macabre, il corpo e il suo destino dopo la morte costituiscano uno dei fulcri portanti delle riflessioni bloomiane sulla morte.

In “Hades” la fascinazione *à la danse macabre* per il cadavere e il suo destino è onnipresente. Le domande e la consapevolezza relative ai processi materiali post-mortem del corpo umano compaiono immediatamente a inizio di capitolo, non appena il flusso di coscienza di Bloom comincia a contemplare la morte con distacco sì, e tuttavia con profonda empatia umana per la mortalità e le sue contingenze. Si tratta di un interesse che sin da subito meticcia il macabro, e l’orrore con cui questo negozia, con il comico, costantemente in potenza – anche se non sempre in atto – nella mente di Bloom. Così, mentre è seduto in carrozza assieme a altri tre conoscenti in attesa che il corteo funebre si avvii verso il cimitero, egli pensa alla toilette cui è sottoposto il cadavere prima di venir infilato nella bara: “Never know who will touch you dead. Wash and shampoo. I believe they clip the nails and the hair. Keep a bit in an envelope. Grows all the same. Unclean job” (*U* 6. 20), immagina il viso e il corpo raggrinziti da nano del bambino la cui bara vede passare veloce al Rotunda Corner (*U* 6.326), si ricorda la morte di una certa Mrs Riordan e lo stato del corpo dell’anziana prima di morire, giunge alla conclusione che le donne hanno un aspetto terribile quando muoiono, e poi comincia a pensare ai “juicy bones”, e alla “raw stuff, hide, hair, horns” del bestiame macellato (*U* 6.394-7). E si inventa una versione comico-macabra del giorno del Giudizio Universale, in cui si immagina che polmoni, cuori, fegati dei defunti giacciono sparpagliati nei camposanti in attesa di venire reclamati dai legittimi proprietari, mentre allo stesso tempo dipinge con singolare attenzione cromatica le variazioni implicate nel processo di decomposizione del corpo: una tendenza molto spiccata alla “représentation matérielle des idées” (Saugnieux 30) che Bloom ha in comune con il pensiero medievale.

I daresay the soil would be quite fat with corpse-manure, bones, flesh, nails. Charnelhouses. Dreadful. Turning green and pink decomposing. Rot quick in damp earth. The lean old ones tougher. Then a kind of tallowy kind of cheesy. Then begin to get black, black treacle oozing out of them. Then dried up. Deathmoths. (*U* 6.776-780)

Vi sono i momenti in cui Bloom pensa che i prodotti ultimi della morte degli animali macellati (margarina e sapone, *U* 6.396) sono a ben pensarci roba molto utile; mentre verso la fine dell'episodio decide che un cadavere in fin dei conti non è altro che carne andata a male, e che quindi e in fin dei conti, seguendo lo stesso ragionamento, il formaggio non è altro che cadavere di latte (*U* 6.982). E la lista degli esempi potrebbe proseguire, poiché i momenti in cui macabro e comico si alternano e mescolano nell'episodio sono innumerevoli.

Hélèn e Bertrand Utzinger, in una articolata spiegazione delle analogie esistenti tra Danza macabra e *Le Mors del la Pomme* (1468), parlano de "la brutalité de la survenue de la mort; ces individus sont saisis en quelque sorte par traîtrise; le texte le dit assez clairement et l'iconographie confirme l'arrivée inopinée de la Mort, qui surgit le plus souvent par-derrrière" (95). Bloom pensa esattamente alla medesima modalità di morte, immaginando un vero e proprio dialogo, o piuttosto un monologo drammatico tra morente e Morte in cui il primo, l'unico di cui ci sono rivelate le battute, cerca di temporeggiare inventando scuse per rimandare l'inevitabile. Ma la Morte non si fa prendere in giro e il viaggio terminale deve per forza cominciare. L'effetto comico è assicurato, ed è proprio quest'ultimo a intensificare l'orrore della buia sala mortuaria, inevitabile e non posticipabile.

Must be damned unpleasant. Can't believe it at first. Mistake must be: someone else. Try the house opposite. Wait, I wanted to. I haven't yet. Then darkened death-chamber. (*U* 6. 843-46)

In "Hades" il *memento mori*, che costituisce la principale funzione culturale della Danza macabra e del macabro medievale in generale, è onnipresente e diventa esplicito quando, a funzione finita, Bloom percorre i vialetti del cimitero e, guardando le molte tombe che lo circondano, pensa al gran numero di ex mortali, ora appunto morti, lì sepolti.

How many! All there here once walked around Dublin. Faithful departed. As you are now so once were we. (*U* 6. 960-61)

Eppure a ben guardare anche questo *memento mori* è decisamente *sui generis*: poiché una volta di più Joyce sfrutta la sovversiva *forma mentis* del suo protagonista per rovesciare le tassonomie culturali fissate dalla tradizione. I morti parlano sì a Bloom, ma il loro messaggio non è tanto un “ricorda che devi morire” (avvertimento che *comparirà* nel romanzo, ma molto più tardi, e diretto a Stephen dalla fantasma della madre), quanto piuttosto un “anche noi una volta eravamo come voi siete ora”. È come se in “Hades” i defunti rimpiangessero la loro vita terrena e non avessero nessuna intenzione di adempiere al ruolo istituzionale di loro competenza. Sono i vivi a ricordare ai morti la vita passata anziché i morti ricordare ai vivi l’inevitabile fine futura. Risultato: assenza totale del *contemptu mundi* tipico del macabro, su cui sembra prevalere invece una nostalgica memoria della vita d’antan.

Uno dei tratti più interessanti della Danza macabra è la sua portata universalistica, e quindi democratica. Essa comunica l’idea di un “*défilé de toutes les conditions humaines en marche vers la mort*” (Saugnieux 22), una rappresentazione collettiva con cui Bloom è perfettamente in linea: “Funerals all over the world everywhere every minute. Shovelling them under by the cartload doublequick. Thousands every hour. Too many in the world” (U 6.514-516). La lista dei defunti che Bloom ha in mente segue il medesimo principio di rappresentazione di una Danza macabra.

Holy water that was, I expect. Shaking sleep out of it. He must be fed up with that job, shaking that thing over all the corpses they trot up. What harm if he could see what he was shaking it over. Every mortal day a fresh batch; middleaged men, old women, children, women dead in childbirth, men with beards, baldheaded businessmen, consumptive girls with little sparrows’ breasts. All the year round he prayed the same thing over them all and shook water on top of them: sleep. On Dignam now. (U 6. 621-627)

In “Hades”, a partire da Paddy Dignam (l’ubriacone) percorriamo con Bloom tutti gli strati della società. Applicando al capitolo lo schema di una delle Danze macabre più note, quella di Hans Holbein il Giovane, incontriamo la Regina Vittoria e il Principe Alberto (il Re e la Regina), il Cardinale MacCabe (il Cardinale), Sir Philip Crampton (il Medico), Smith O’Brien (il Soldato), Daniel O’Connell (il Cavaliere), Horatio Nelson (la Nave nella Tempesta), Rudy, il bambino nella bara e i piccoli uccisi da malattie varie (il Bambino), Mrs O’Riordan (La Vecchia), Thomas Childs e Virag Bloom (il Vecchio).

Leopold Bloom include il cosmo umano anche nella sua variegata provenienza geografica: i protestanti di Mount Jerome e i cattolici di Glasnevin, le vedove indù, i cimiteri della Cina e quello di Milano. C'è spazio anche per gli animali (il cane di suo padre, Athos, gli asini, le bestie che vengono portate al macello e che vede passare per strada), mentre estremamente variegata è anche la lista dei tipi di morte cui Bloom pensa: infarto, suicidio per avvelenamento, assassinio, influenza, scarlattina, tosse canina, vecchiaia, affogamento, peste, parto, infanticidio, consunzione. Certo, è assente in Bloom l'ordine gerarchico tipico delle Danze macabre tardo medievali, né sarebbe possibile aspettarselo nel protagonista di un romanzo novecentesco, che viene inventato a ben quattro secoli di distanza dalla rivoluzione epistemologica della modernità, l'evento culturale che modificò in maniera irreversibile e radicale la coscienza europea, e dell'Occidente in generale. Ma l'idea di una morte "toute-puissante" (Uttinger, 85) che raggiunge e si impone su tutto e tutti, indipendentemente da stato sociale, età, sesso, razza e religione, informa la mente di Bloom con la stessa profondità con cui struttura la cultura della Danza macabra.

"Hades", il capitolo della morte, per quanto si tratti di una "morte che ride", si conclude come il romanzo stesso, con un'intensa celebrazione della vita. L'anabasi dell'eroe, che rappresenta il fine ultimo di ogni katabasi, registra una reazione che è un'esaltazione della pienezza della vita in attesa oltre i cancelli dell'Ade (o quelli del camposanto dublinese), nel mondo dei vivi: "Plenty to see and hear and feel yet. Feel live warm beings near you" (U 6. 1003) pensa Bloom, dopo un ultimo, intenso e spaventoso pensiero di morte all'uscita dal cimitero. Anche in questa celebrazione così piena della vita, cui Bloom anela di restituirsi dopo l'esperienza del rituale funebre, riappare la presenza del corpo e del suo calore sanguigno, ora desiderato e amato dopo tanto funereo gelo. E di nuovo l'analogia con il macabro del tardo medioevo suggestivamente ritorna, poiché, come Ariès ricorda, è stato un altro grande studioso del tema della vita e della morte nella cultura occidentale, Alberto Tenenti, a intuire e proporre l'idea che l'orrore e l'ossessione per la morte nelle sue forme materiali più estreme nasconda in realtà "il segno dell'amore per la vita ('la vita piena') e dello sconvolgimento dello schema cristiano" (42).

"Sconvolgimento dello schema cristiano", dunque. Anche in questo il pensiero di Bloom sembra muoversi all'unisono con lo spirito della Danza macabra. D'altra parte Bloom non possiede un sentire cristiano,

essendo la sua vera cultura, quella cui avverte ancora con grande chiarezza di appartenere per radici e formazione, quella ebraica del padre, ebreo ungherese scappato da Szombathely e arrivato a Dublino dopo aver attraversato mezza Europa (e morto suicida anni prima). Quindi, come la Danza macabra si allontana dallo schema cristiano ed ecclesiastico classico della morte e resurrezione, così Bloom rifiuta esplicitamente l'idea di resurrezione, in cui dichiara di non credere ("The resurrection and the life. Once you are dead you are dead" U 6. 677). Il confronto con lo spettacolo della morte che in "Hades" egli affronta non può che farlo, e farci, approdare a una celebrazione della vita e della sua carnalità.

Ancora una volta è Saugnieux a spiegare molto bene il senso e il significato culturale dell'ossessione per l'aspetto materiale della morte tipico del macabro e il suo implicito messaggio pericolosamente "anti-cristiano" che esso reca. Per la prima volta il macabro esprime

"la victoire de la mort dont l'Eglise, avec saint Paul, avait toujours chanté la défaite. Copié et recopié tout au long du XIV^e siècle, le *Dit* va contribuer de façon décisive à façonner la nouvelle sensibilité à laquelle nous devons la *Danse macabre*. Les cadavres en pleine décomposition qui cont envahir la poésie et l'art du XV^e siècle prouvent que désormais, à l'intérieur de la vision chrétienne jusqu'alors attentive au seul destin de l'âme, se glisse peu à peu une vision nouvelle, qui se préoccupe du destin de corps. La mort tend à se réduire à la seule fin du corps. Fondée sur le postulats de la conception chrétienne de la vie présente et de l'Au-delà, la littérature macabre aboutira bientôt à une conception profane de la mort" (24).

Il "once you are dead you are dead" di Bloom riassume, insomma, lo stesso tipo di concetto profano della morte che la Danza macabra articola in maniera implicita. La celebrazione, l'amore e l'anelito alla vita, soprattutto della vita materiale – quella calda e pulsante del corpo, cui siamo comunque costretti nostro malgrado e che però tanto ci costa abbandonare al momento della fine – che Joyce articola alla fine del capitolo è l'inevitabile moto intellettuale ed emozionale cui lo spettacolo della morte ci induce. Leopold Bloom, come ben noto a tutti gli appassionati joyciani, oltre a essere una replica moderna dell'Odisseo omerico, è anche e soprattutto Everyman, l'uomo, ogni uomo, tutti noi. La sua reazione è quella umana, empatica e universale. E non è un caso che proprio mentre le Danze macabre conoscevano il loro trionfo artistico e successo di pubblico, o di lì a poco, la storia culturale d'Europa stesse già maturando, non diversamente da Bloom alla fine del suo viaggio nell'Ade, una nuova

visione dell'uomo, del mondo e di Dio cui verrà presto dato il nome di Umanesimo e Rinascimento e che della commovente celebrazione della vita nel senso più pieno del termine – anche in reazione al rigido *contemptu mundi* che tanta coscienza aveva orientato nel medioevo – farà uno dei suoi cardini di pensiero.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Ariès, Philippe, *Storia della morte in occidente, dal medioevo ai giorni nostri*. Milano: Mondadori, 1982.
- Arkins, Brian, “Greek and Roman themes”. *James Joyce in Context*, edited by John McCourt. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Joyce, James, *Ulysses*, the corrected text edited by Hans Walter Gabler with Wolfhard steppe and Claus Melchio. New York: Vintage Books, 1986.
- Saugnieux, Joel, *Les danses macabres de France ed d’Espagne et leurs prolongements littéraires*. Paris: Société d’Edition “Les Belles Lettres”, 1972.
- Shork, Joe, *Greek and Hellenic Culture in Joyce*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.
- Utzinger, Hélène et Bertrand, *Itinéraires des Danses macabres*. Paris: Editions J.M. Garnier, 1996.