

Antonio Bibbò
Università di Genova

Coralità modernista:
multilinearità e resistenza alle coincidenze

Abstract

Coincidences are less represented in modernist network and multi-linear narratives than in traditional multi-plot novels. Not only do their storylines rarely overlap and generally tend to hang loose, but also their characters tend to change greatly and unexpectedly during the course of the narration, so as to emphasize a definite lack of direction in the stories. They do not *coincide* with themselves, so to speak. Nonetheless, modernist authors of multi-linear novels acknowledge the existence of numerous meaningless coincidences as a characteristic of city life, and sometimes a way to develop their characters' incoherent portraits rather than their stories. Drawing from both high- and low-brow examples belonging to different literary traditions, I will argue that coincidences in modernist novels do not disappear, but rather undergo a process of re-functionalization; they confirm the modernist tendency to character-driven narratives and also play a crucial role in providing unity to fragmentary and disconnected narratives.

1. *Un inizio*: Joseph Andrews

Nel terzo capitolo della seconda parte di *Joseph Andrews* (1742) il reverendo Abraham Adams si trova in una locanda ad aspettare Joseph e ascolta per caso uno scambio di battute fra due *horsemen*:

One of these immediately asked the other, "If he had seen a more comical adventure a great while?" Upon which the other said, "He doubted whether, by law, the landlord could justify detaining the horse for his corn and hay." But the former answered, "Undoubtedly he can; it is an adjudged case, and I have known it tried."

Adams, who, though he was, as the reader may suspect, a little inclined to forgetfulness, never wanted more than a hint to remind him, overhearing their discourse, immediately suggested to himself that this was his own horse, and that he had forgot to pay for him, which, upon inquiry, he was certified of by the gentlemen; who added, that the horse was likely to have more rest than food, unless he was paid for¹.

Il breve racconto intercettato dal vecchio parroco in questa particolare situazione ci dice molto di più della semplice “tendenza a dimenticare” di Adams o dello spiacevole inconveniente in cui è incorso Joseph Andrews. Siamo di fronte a una vera e propria dichiarazione di poetica in filigrana in cui assume una certa importanza il ruolo del reverendo Adams come “lettore” intradiegetico al quale viene somministrata una storia da parte di due sconosciuti. Abraham Adams è infatti per fortuna anche un lettore attento, nonostante la proverbiale smemorataggine. La sua “memoria da pesce rosso” non gli impedisce di riconoscere una storia familiare e di interagire subito con l’autore della stessa (gli *horsesmen*, nel caso specifico) per chiedere una conferma che gli verrà prontamente fornita, tranquillizzandolo sull’affidabilità del mondo che gli è dato di conoscere. Adams è anche un lettore molto fortunato, oltre che attento, perché può entrare in contatto col suo narratore più velocemente di quanto possa farlo un lettore di blog nell’epoca di internet. Ogni suo dubbio potrà essere chiarito semplicemente ponendo la domanda giusta e la peripezia sarà vissuta e risolta con successo, fino al salvataggio, fortunatamente solo temporaneo, del giovane amico Joseph; il fatto che poi Fielding riporti l’episodio senza alcun clamore contribuisce a connotarlo come un evento più che normale e giustificato. La casa romanzesca in cui ci invita Fielding è molto accogliente e spaziosa, e gli occupanti sembrano conoscersi tutti. Se una cameriera sente parlare di una signora in lutto saprà immediatamente che si tratta

¹ Henry Fielding, *Joseph Andrews with Shamela and Related Writings*, New York, Norton, 1987, p. 96.

della neo-vedova (allegra) Lady Booby, così come il giovane lacchè sorprendentemente bello non potrà che essere Joseph. Adams è cosciente di tutto ciò quando “legge” nella maniera più economica possibile la storia dei due stallieri. Nel piccolo universo del romanzo un «landlord [...] detaining a horse»², nonostante la genericità dell’articolo indeterminativo, non può che essere il suo e l’amico in difficoltà, pure.

Come chiariscono bene gli studi sia di Hilary Dannenberg³, sia di Marie Laure Ryan⁴, prima dell’Ottocento non era molto sviluppata la resistenza dei lettori nei confronti delle coincidenze smaccate e delle trame troppo ben congegnate. È soprattutto nel diciannovesimo secolo che una certa resistenza al *plot* comincia a serpeggiare negli ambienti letterari. La stessa Dannenberg ricorda che:

in the interactive history of coincidence and counterfactuality, the nineteenth century is the site of a struggle between forces of narrative convergence and divergence. There is an underlying sense that the convergent pressures on plot to depict harmonious conclusions and happy marriages are inimical to social realism and a realistic depiction of the position of women, since they follow the plot agendas of comedy and romance.⁵

Si sviluppano perciò numerose riflessioni d’autore sulle convenzioni letterarie e sulle trame ben ordinate. Momenti cruciali di questo processo, trasversale alle poetiche più o meno realiste, sono rintracciabili

² *Ibid.*

³ Hilary P. Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2008.

⁴ Marie-Laure Ryan, *Cheap Plot Tricks, Plot Holes, and Narrative Design*, “Narrative”, Vol. 17, No. 1, January 2009, pp. 56-75.

⁵ Hilary P. Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality* cit., p. 16. Le coincidenze, come questo numero monografico in parte dimostra, non perdono diritto di cittadinanza letteraria con l’Ottocento, ma di certo saranno guardate con sempre crescente sospetto e la loro funzione all’interno del romanzo sarà oggetto di un progressivo mutamento.

nell'opera di molti romanzieri, Henry James e Guy de Maupassant tra gli altri. Secondo il primo, perché il romanzo fosse davvero artistico, esso non avrebbe dovuto imitare la vita nella sua assenza di direzione, ma selezionare gli elementi in modo da fornire un quadro il più possibile ordinato⁶; anche il secondo, nella famosa prefazione a *Pierre et Jean* (1887) intitolata significativamente "Le roman", si mostra sensibile al problema delle convenzioni dell'intreccio e al mito del realismo letterario, propendendo per una soluzione tutto sommato tradizionale, all'insegna del motto pseudo-ovidiano *ars est celare artem*:

Le nombre des gens qui meurent chaque jour par accident est considérable sur la terre. Mais pouvons-nous faire tomber une tuile sur la tête d'un personnage principal, ou le jeter sous les roues d'une voiture, au milieu d'un récit, sous prétexte qu'il faut faire la part de l'accident?

La vie encore laisse tout au même plan, précipite les faits ou les traîne indéfiniment. [...] Le romancier, au contraire, qui prétend nous donner une image exacte de la vie, doit éviter avec soin tout enchaînement d'événements qui paraîtrait exceptionnel⁷.

Una delle differenze tra lo storico e il narratore, sostiene Marie-Laure Ryan, è proprio la difficoltà per quest'ultimo di giustificare situazioni poco verosimili, il concatenarsi di avvenimenti eccezionali che fanno sospettare che il narratore stia usando quelli che la stessa Ryan chiama «trucchetti»⁸. Maupassant mette in evidenza un problema simile: non

⁶ Per una chiara disamina della questione che prende in considerazione anche la posizione intermedia dell'opera di John Dos Passos, si veda almeno Sergio Perosa, *Vie della narrativa americana*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 203-235.

⁷ Guy de Maupassant, *Romans*, edizione a cura di Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1987, p. 708.

⁸ «[I]f the events that we regard as CPTs [Cheap Plot Tricks] happened in real life, they would be interesting enough to form the point of a story, but they fail to convince in a fiction because it is just too easy for the author to make them up. [...] We want our stories to be true to life, in the sense that they should record the efforts of humans to adjust to the genuine randomness of destiny, but we also want

sono solo gli avvenimenti sorprendenti e inverosimili a mettere in difficoltà il narratore e a richiedere al lettore uno sforzo ulteriore di sospensione dell'incredulità, ma anche quelli estremamente comuni, gli avvenimenti che accadono «ogni giorno».

E saranno proprio questi a dominare le poetiche moderniste. Nel modernismo si apre, infatti, il tribunale delle coincidenze e le trame ben ordinate sono l'obiettivo principale dell'accusa. Ci sono pochi esempi di ribellione alla tirannia della trama più chiari di quelli contenuti nelle opere di André Gide, dichiarazioni di poetica incardinate all'interno dei romanzi: la trama è una moneta falsa e il suo reato maggiore è quello di aver ormai soppiantato la moneta vera.⁹ Nel modernismo, la foga rivoluzionaria e iconoclasta della narrativa (e non solo) finisce per rivolgersi con comprensibile veemenza contro le convenzioni narrative più sclerotizzate o che venivano viste come emblematiche della narrativa del passato.¹⁰ In ambito anglofono, è soprattutto Virginia Woolf a dare voce critica a questa necessità, quando riassume molte di queste preoccupazioni in alcuni saggi scritti negli anni Dieci e Venti, in cui si scaglia contro i personaggi troppo *integri* e le menzogne e la prevedibilità delle trame.¹¹

Si tratta di liberare il romanzo dal *lavoro sporco* dei romanzieri e quella contro la trama è forse la ribellione più frequentemente annun-

them to display the purposefulness of narrative form, which denies randomness.» Marie-Laure Ryan, *Cheap Plot Tricks, Plot Holes, and Narrative Design* cit., p. 72.

⁹ Il riferimento è in particolare al romanzo più esplicitamente metaletterario di Gide, *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925.

¹⁰ Il rinnovamento delle forme e delle modalità compositive sul quale gli autori del modernismo basavano la propria opera è chiaramente solo un aspetto della loro poetica. Nel *cluster* poetico modernista si fondono almeno due istanze diverse e apparentemente inconciliabili: quella futurista della tabula rasa e quella eliotiana del rinnovamento della tradizione.

¹¹ Mi riferisco in particolare a “Modern Fiction” (1919), “Mr Bennett and Mrs Brown” (1923) e “The Narrow Bridge of Art” (1927) (Virginia Woolf, *The Essays of Virginia Woolf*, 5 voll., a cura di Anne Olivier Bell e Andrew McNeillie, London, Hogarth Press, 1987).

ciata da parte dei romanzieri modernisti. Se il desiderio di trama è infatti una delle legittime aspettative del lettore¹², il tentativo di questi romanzieri è di sostituirvi altre modalità compositive: qui ci concentreremo soprattutto sull'attenzione alla sempre più complessa psicologia del personaggio svincolata dalla sua funzione nell'intreccio. Se la vita mette tutto sullo stesso piano, infatti, e non ordina gli elementi narrativi come fa la narrativa tradizionale, allora la via del realismo non sarà necessariamente quella scelta da Maupassant ma (anche) questa: proporre narrazioni in cui la gerarchia degli eventi sia passata attraverso la coscienza sempre mutevole dei personaggi e perciò messa in discussione. Le coincidenze romanzesche, dal canto loro, diventano l'emblema dell'opera *disonesta* di organizzazione tendenziosa e teleologica di storie in cui i personaggi sono più *agenti* che *individui* (seppur fatti di parole).

Questo significa che il modernismo cancella del tutto la trama e le coincidenze? Ovviamente una risposta assolutamente affermativa non è possibile; meglio provare a indicare tendenze, dominanti, non regole precise: la loro esplorazione ci potrà dire qualcosa dei principi compositivi di un'opera (o di un genere), ma non fornirà una perfetta ricetta da ripetere all'infinito, altrimenti tra letteratura e arte culinaria non ci sarebbero troppe differenze. In questo saggio si cercherà piuttosto di esplorare come in alcuni romanzi urbani modernisti la moltiplicazione delle trame e dei personaggi porti a una corrispettiva apertura (o meglio: a uno sgretolamento) della struttura romanzesca, volta a mettere sullo stesso piano gli eventi della realtà rappresentata e a limitare la loro organizzazione in una trama teleologicamente orientata. Questo corrisponde in molti casi a un forte depotenziamento delle coincidenze, a una limitazione del loro valore funzionale, nonostante il loro valore euristico non venga eliminato del tutto dalla paletta del romanziere. Attraverso alcuni esempi di romanzi degli anni Venti e Trenta, di James

¹² Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.

Joyce, John Dos Passos e Vicki Baum, proverò a individuare alcune linee di tendenza che possano contribuire a un'esplorazione dell'argomento, così come a rispondere a una domanda: lo scarso valore funzionale delle coincidenze – il loro cioè non essere legate allo sviluppo di una trama orientata verso la fine – corrisponde a una diminuzione del loro valore nel determinare altri aspetti centrali del romanzo modernista come l'identità del personaggio?¹³

2. *Alcune coincidenze in Ulysses*

Ulysses (1922) di James Joyce ha una trama davvero esile. Non molto succede il 16 giugno del 1904: un giovane intellettuale spiantato, Stephen Dedalus, decide di lasciare il proprio lavoro e la casa in cui abita con un amico; una donna, Molly Bloom, commette l'ennesimo adulterio; suo marito, Leopold Bloom, cammina per la città tutto il giorno, cercando di non pensare a ciò che accadrà nel suo letto intorno alle quattro. Incontrerà il giovane intellettuale e lo aiuterà a superare una sbornia e una sconcertante esperienza in un bordello cittadino. I due si saluteranno poi a notte fonda a casa di Bloom, dove Leopold proverà a stabilire con Stephen un rapporto padre-figlio nonostante lo scarso interesse mostrato dal giovane. Poco dopo, la moglie comincerà a pensare al passato e alla giornata appena trascorsa prima di addormentarsi.

¹³ Un problema simile è stato già affrontato da Romano Luperini qualche anno fa (*L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007), in relazione al tema letterario dell'incontro, che Luperini lega alla struttura stessa delle narrazioni. Il valore degli incontri, il loro essere o meno essenziali allo sviluppo della trama e a quello dei personaggi è l'asse portante dello studio di Luperini, che è attraversato dal discorso sulle coincidenze e sul caso. Questo saggio, pur concentrandosi sul tema delle coincidenze piuttosto che su quello dell'incontro, prende spunto dall'*Incontro e il caso* e si propone come un'aggiunta alle considerazioni lì espresse, con un approccio più morfologico e limitato a un periodo (il modernismo), e a un genere (il romanzo collettivo e corale). In relazione al tema dell'incontro sembra opportuno segnalare anche l'edizione 2002 della scuola estiva di letteratura comparata "Synapsis" (Pontignano, Siena), i cui atti possono essere letti in Orsetta Innocenti (a cura di), *Incontri. Atti della Scuola Europea di Studi Comparati*, Le Monnier, Firenze, 2004.

L'intero romanzo è soprattutto un'esplorazione delle relazioni tra diversi abitanti di Dublino, e in particolare delle coscienze di questi tre personaggi e di un numero piuttosto ampio di comprimari. Una trama del genere sembra poter fare a meno delle coincidenze, perché non essendoci possibili svolte narrative, queste non risponderebbero ad alcuna necessità romanzesca. In un romanzo urbano come *Ulysses*, invece, quasi ogni capitolo presenta *possibili* snodi narrativi, numerosi incontri mancati. Visto il gran numero di possibili esempi, l'analisi si concentrerà solo su alcuni casi, presi in particolare dai capitoli più corali del romanzo.

Nell'episodio del Giornale, il settimo, Bloom cerca di piazzare un annuncio pubblicitario, mentre Stephen prova a far pubblicare un articolo sull'afra epizootica per conto del direttore della sua scuola, Mr Deasy. I due rischiano di incontrarsi, ma si tratta di una delle molte coincidenze destinate a non avere conseguenze nel romanzo. Andrà notato, però, che non si tratta di un tradizionale meccanismo per aumentare la tensione e la suspense romanzesca, poiché il lettore non è in attesa di alcuna conclusione, di alcun incontro tra i personaggi. La stessa cosa accadrà qualche ora dopo in biblioteca, mentre i due si incontreranno finalmente solo nell'episodio dell'Ospedale e di lì concluderanno la giornata assieme. Fin da queste prime battute è chiaro quanto il romanzo evidenzi il carattere casuale delle coincidenze e degli incontri cittadini, così come il loro essere spesso inessenziali. Bloom è affascinato da Stephen e spera di poter passare in futuro più tempo con lui, magari convincendolo a dare lezioni di italiano a Molly o a diventare per lei un amante più rispettabile del rozzo Boylan. L'incontro tra i due non porterà però a nessun vero cambiamento (o, almeno, questo la narrazione non lo dice, interrompendosi alla fine della giornata) e le speranze di Bloom saranno molto probabilmente disattese. È infatti solo la mente di Bloom a caricare di significati gli incontri con Stephen, che il narratore non smette di sminuire attraverso la forma stessa del romanzo. In *Ulysses*, infatti, succede qualcosa di molto simile a quello che

succede nell'*Education sentimentale* di Flaubert, un romanzo «costruito», come ben sottolinea Romano Luperini, «su una rete fittissima di incontri inessenziali»¹⁴ ai quali viene dato un significato eccessivo dal protagonista, nonostante i fatti lo contraddicano sempre più spesso.

Questa è, ad esempio, la reazione di Bloom a un incontro inaspettato, nell'ottavo episodio di *Ulysses*:

The sun freed itself slowly and lit glints of light among the silver ware in Walter Sexton's window opposite by which John Howard Parnell passed, unseeing.

There he is: the brother. Image of him. Haunting face. Now that's a coincidence. Course hundreds of times you think of a person and don't meet him. Like a man walking in his sleep. No-one knows him. Must be a corporation meeting today.

[...]

They passed from behind Mr Bloom along the curbstone. Beard and bicycle. Young woman.

And there he is too. Now that's really a coincidence: secondtime. Coming events cast their shadows before. With the approval of the eminent poet Mr Geo Russell.¹⁵

Bloom incontra per strada John Howard Parnell, fratello di Charles Stewart Parnell, il leader irlandese morto nel 1891. Bloom pensa subito

¹⁴ Luperini, *L'incontro e il caso* cit., p. 100.

¹⁵ James Joyce, *Ulysses*, a cura di Declan Kiberd, Annotated Student Edition, London, Penguin, 1992, pp. 209-210. D'ora in avanti le citazioni da *Ulysses* saranno indicate nel testo dalla semplice iniziale "U" seguita dal numero di pagina. («Il sole si liberò lentamente e accese bagliori di luce tra l'argenteria nella vetrina di Walter Sexton sul cui lato opposto passava John Howard Parnell, senza guardare.

Eccolo: il fratello. Identico a lui. viso che ossessiona. Ora, questa sì che è una coincidenza. Infatti centinaia di volte pensi a una persona e non la incontri. Come uno che cammina nel sonno. Nessuno lo conosce. Deve esserci una seduta del consiglio comunale oggi. [...]

Superarono Mr Bloom venendo da dietro lungo il bordo del marciapiede. Barba e bicicletta. Giovane donna. Ed ecco pure lui. Ora questa è proprio una coincidenza: seconda volta. Gli eventi futuri proiettano la loro ombra in anticipo. L'approvazione dell'eminente poeta Mr Geo Russell.», J. Joyce, *Ulisse*, a cura di Enrico Terrinoni, Newton Compton, Roma, 2012, p. 181).

al valore delle coincidenze, in termini quasi divinatori («Coming events cast their shadows before») e richiamandosi all'autorità di A.E., pseudonimo del poeta mistico e teosofico George Russell. Non è raro che i romanzi modernisti si sviluppino su questo doppio binario, nel quale alla disillusione del narratore si accompagna la tendenza dei personaggi a illudersi e a credere nelle coincidenze.¹⁶ Sembra quasi scontato dire che Parnell comparirà solo di sfuggita nel resto del romanzo e non ci saranno eventi futuri degni di nota a legarlo a Bloom: si tratta di una prolessi illusoria che non sarà confermata dal prosieguo della narrazione. Come i sociologi non mancano di notare, almeno dagli studi di George Simmel sulla vita nelle metropoli, l'incontro cittadino è spesso vissuto da uno solo dei due protagonisti. Come nei primi "incontri" con Stephen e in questo appena citato con Parnell, Bloom è spesso nei panni dell'osservatore non visto. Talvolta lo fa anche di proposito, quando si tratta di evitare un incontro sgradevole. Se il suo desiderio, più o meno espresso, è infatti incontrare Stephen, Bloom senza dubbio vuole evitare Blazes Boylan, l'impresario e amante della moglie. Alla fine dell'ottavo episodio, i due si incrociano per caso per strada:

Mr Bloom came to Kildare Street. First I must. Library.

Straw hat in sunlight. Tan shoes. Turnedup trousers. It is. It is.

His heart quopped softly. To the right. Museum. Goddesses. He swerved to the right.

Is it? Almost certain. Won't look. Wine in my face. Why did I? Too heady. Yes, it is. The walk. Not see. Not see. Get on.

Making for the museum gate with long windy strides he lifted his eyes. Handsome building. Sir Thomas Deane designed. Not following me?

Didn't see me perhaps. Light in his eyes.

¹⁶ Un esempio in tal senso lo fornisce Virginia Woolf in *The Years*, all'interno del quale uno dei motivi ricorrenti è, secondo Jeri Johnson, il ricorso dei personaggi a pratiche di divinazione paragonabili alle *sortes Vergilianae*. (Cfr. Virginia Woolf, *The Years* (1937), ed. Jeri Johnson, London, Penguin, 1998, p. 335). Sulla "città magica" e sull'irrazionalità dei metodi di sopravvivenza urbana, si veda almeno Jonathan Raban, *Soft City* (1974), London, Picador, 2008.

The flutter of his breath came forth in short sighs. Quick. Cold statues: quiet there. Safe in a minute.

No, didn't see me. After two. Just at the gate.

My heart!

His eyes beating looked steadfastly at cream curves of stone. Sir Thomas Deane was the Greek architecture.

Look for something I.

His hasty hand went quick into a pocket, took out, read unfolded Agendath Netaim. Where did I?

Busy looking for.

He thrust back quickly Agendath.

Afternoon she said.

I am looking for that. Yes, that. Try all pockets. Handker. Freeman. Where did I? Ah, yes. Trousers. Purse. Potato. Where did I?

Hurry. Walk quietly. Moment more. My heart.

His hand looking for the where did I put found in his hip pocket soap lotion have to call tepid paper stuck, Ah, soap there! Yes. Gate.

Safe! (*U*, 234)¹⁷

¹⁷ «Mr Bloom imboccò Kildare street. Prima devo. Biblioteca. Cappello di paglia nel sole. Scarpe marrone chiaro. Pantaloni con risvolto. È. È. Il cuore gli palpitò dolcemente. A destra. Museo. Dee. Ha deviato a destra. È? Quasi sicuro. Non guardare. Vino sul mio volto. Perché ho? Troppo forte. Sì, è. La camminata. Non vede. Non vede. Continua. Dirigendosi al cancello del museo a passi lunghi e ariosi alzò gli occhi. Bell'edificio. L'ha disegnato Sir Thomas Deane. Non è che mi segue? Non m'ha visto forse. Luce nei suoi occhi. Il fremito del proprio respiro uscì in brevi sospiri. veloce. Statue fredde: tranquillo qui. Al sicuro tra un minuto. No, non m'ha visto. Dopo le due. Proprio al cancello. Cuore mio! I suoi occhi palpitanti guardavano con aria risoluta le curve cremose della pietra. Sir Thomas Deane era l'architettura greca. Cerca qualcosa che ho. La sua mano frettolosa cercò freneticamente in tasca, tirò fuori, lesse ancora piegato Agendath Netaim. Dov'è che ho? Impegnato a cercare. Infilò di nuovo frettolosamente Agendath. Pomeriggio ha detto lei.

Questa lunga citazione è necessaria per ricostruire il crescendo che si presenta al lettore alla fine di questo episodio. Bloom e Boylan sono rivali in amore, ma in questo romanzo non ci sarà nessun duello per salvare l'onore, né Bloom coglierà Boylan e la moglie Molly in flagrante. In questo brano la tragedia è allontanata a favore di una comica chapliniana, l'incontro dei due rivali è evitato: la coincidenza avviene (Bloom vede per caso Boylan), ma dura lo spazio di un rigo, tanto che il lettore disattento potrebbe anche non notarla: non è un nucleo della storia, ma un satellite¹⁸. Eppure non si tratta di un avvenimento insignificante. Anzi, proprio il fatto che non abbia conseguenze nell'intreccio sembra conferirgli un valore particolare. La coincidenza, pur inattesa e non *preparata* è infatti presentata in maniera, per così dire, convenzionale, con un climax che farebbe prevedere ben altri sviluppi. Posto così a fine capitolo, e enfatizzato dallo stile concitato della narrazione focalizzata su Bloom, il mancato incontro tra i due rivali chiarifica non solo tratti fondamentali del carattere di Bloom, ma anche gli elementi di poetica ai quali abbiamo fatto cenno più su: Joyce è bene attento a non escludere le coincidenze dal suo romanzo, ma le sottopone a una riflessione più o meno esplicita grazie al flusso di coscienza di Bloom (come abbiamo visto nella prima citazione dell'incontro con il fratello di Parnell) e ne limita il peso narrativo privandole, quasi del tutto, di conseguenze.

Lo sto cercando. Sì, questo. Prova in tutte le tasche. Fazzol. Freeman. Dov'è che ho? Ah, sì. Pantaloni. Borsa. Patata. Dove?

Sbrigati. Cammina con calma. Un momento in più. Cuore mio.

La mano cercava il dove ho messo trovato nella tasca posteriore sapone lozione devo entrare carta tiepida appiccicata. Ah, ecco il sapone! Sì, cancello.

Al sicuro!» (J. Joyce, *Ulisse* cit., p. 198)

¹⁸ Si tratta della terminologia impiegata da Seymour Chatman (*Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY, Cornell University Press, 1978), che riprende la divisione barthesiana tra “nodi” (o “funzioni cardinali”) e “catalisi” (Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, “Communication”, num. 8, 1966, pp. 1-27, poi in Id., *Œuvres complètes*, a cura di Éric Marty, t. II, Paris, Seuil, 2002, pp. 828-865).

O meglio: spostando queste conseguenze su un altro piano, quello della definizione progressiva del carattere dei personaggi in opposizione a quella dei loro concittadini¹⁹.

L'esperienza cittadina è essenziale per il romanzo della modernità²⁰. Gli incontri cittadini, e gli shock a essi legati, sono un elemento tradizionale della letteratura e della sociologia urbane da Balzac a Raban, passando per Baudelaire, Benjamin e Simmel. La città pone ai romanzieri il problema (ma dà loro anche la risorsa) di una quantità di incontri fortuiti inimmaginabile in altri contesti: le numerose storie che si incontrano in un romanzo urbano sono tutte ugualmente degne di una narrazione. Joyce ci mostra questo soprattutto nell'episodio centrale di *Ulysses*, "Wandering Rocks", un capitolo in cui 19 sezioni e decine di personaggi si incrociano e si sovrappongono, e in cui viene simulata la coincidenza dei piani temporali. Qui, Bloom e Stephen rinunciano al ruolo di protagonisti e diventano solo due dei numerosi dublinesi ritratti. In questo capitolo, il più corale e cittadino, vengono descritti proprio gli incroci tra gli abitanti della città narrativa costruita da Joyce e viene in qualche modo tematizzata l'assenza di una storia comune: le diverse sotto-trame si accavallano l'una sull'altra, ma non si uniscono in una narrazione unitaria. In altre parole, l'occhio del narratore passa da un personaggio all'altro, da una storia all'altra senza motivo apparente:

¹⁹ A conclusioni simili arriva Romano Luperini nel saggio dedicato a Joyce in *L'incontro e il caso* cit. Qui, l'incontro muto tra Gerty MacDowell e Leopold Bloom viene letto come un incontro cittadino «paradossalmente concreto» in cui «[o]gnuno trova nell'altro quello che l'inconscio gli suggerisce [...]. L'onanismo è l'esito estremo e coerente di tale isolamento. Fra Gerty e Bloom si svolge un vero incontro d'amore in una situazione metropolitana moderna, dunque fra due individui isolati e destinati a rimanere tali: un grande incontro d'amore, sia pure stravolto e grottesco, e anzi proprio perché stravolto e grottesco.» (p. 257). A conclusioni diametralmente opposte arriva Michael Douglas Sayeau in *Love at a Distance (Bloomism): The Chance Encounter and the Democratization of Modernist Style*, "James Joyce Quarterly", Vol. 44, No. 2, Winter 2007, pp. 247-261.

²⁰ Si veda almeno Steven Johnson, *Complessità urbana e intreccio romanzesco*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, Vol. I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, 2001, pp. 728-743.

talvolta è il suono di un nome, talvolta un rumore, talvolta un tenue legame semantico a spostare la narrazione da un frammento all'altro. Ciò che ne risulta è un accumulo di storie legate solo dall'unità di luogo e di tempo, ma in cui le numerose linee narrative non convergono: un testo a "dominante" spaziale, in cui la descrizione prevale sulla narrazione²¹.

Alcuni critici hanno pensato alla sezione dei *comices agricoles* di *Madame Bovary* come a un antecedente di questo episodio: se questo è vero da un punto di vista puramente morfologico, il montaggio qui sembra aver perso la funzione che aveva in Flaubert. Non si tratta di rappresentare due realtà in contrasto con finalità di abbassamento parodico, ma di ricreare la casualità cittadina, in un tentativo di riprodurre la simultaneità degli avvenimenti²²: l'autore si limita a suggerire la simultaneità, interpolando²³ frammenti narrativi diversi che avvengono nello stesso momento in zone diverse della città. Il primo esempio di interpolazione si offre a una discussione preliminare del fenomeno. Siamo nella prima delle 19 sezioni dell'episodio:

Master Brunny Lynam ran across the road and put Father Conmee's letter to father provincial into the mouth of the bright red letterbox. Father Conmee smiled and nodded and smiled and walked along Mountjoy square east.

²¹ György Lukács, *Narrare o descrivere?*, in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it. di Cesare Cases, Einaudi, Torino, 1957, pp. 275-331.

²² Come nota giustamente Fritz Senn, i passaggi immediati da un contesto all'altro, legati come sono all'inaggrabile linearità dell'espressione scritta, possono essere tutt'al più «signals of simultaneity» (F. Senn, *The Narrative Dissimulation of Time*, in Rosa Maria Bosinelli, Paola Pugliatti, Romana Zacchi (a cura di), *Myriadminded Man: Jottings on Joyce*, CLUEB, Bologna, 1986, p. 147).

²³ Fritz Senn chiama questo genere di interpolazioni "interlocations" in modo da suggerirne il carattere spaziale, oltre che linguistico. (F. Senn, *Charting Elsewhereness: Erratic Dislocations*, in Andrew Gibson e Steven Morrison (a cura di), *Joyce's "Wandering Rocks"*, *European Joyce Studies* 12, Rodopi, Amsterdam-New York, 2002, pp. 155-186).

Mr Denis J. Maginni, professor of dancing &c, in silk hat, slate frockcoat with silk facings, white kerchief tie, tight lavender trousers, canary gloves and pointed patent boots, walking with grave deportment most respectfully took the curbstone as he passed lady Maxwell at the corner of Dignam's court.

Was that not Mrs M'Guinness?

Mrs M'Guinness, stately, silverhaired, bowed to Father Conmee from the farther footpath along which she smiled. And Father Conmee smiled and saluted. How did she do? (U, 282)²⁴

Di Mr Maginni il romanzo non ha finora riferito null'altro oltre la sua abilità nel promuovere se stesso (U 193). Che il maestro di ballo sia tanto bravo a imporre la sua presenza da mostrarsi anche in un episodio nel quale non si parla di lui non sembra però una soluzione soddisfacente al problema posto da questo passaggio, anche se è interessante che sia proprio un personaggio così incline al *self advertisement* a inaugurare un simile meccanismo di apparizione fuori contesto. Nel secondo capoverso del brano riportato, Mr Maginni incontra Lady Maxwell e, immediatamente dopo, si legge «Was that not Mrs M'Guinness?» Inizialmente si sarebbe portati ad attribuire questa domanda allo stesso Maginni. Proseguendo la lettura, invece, ci si rende conto che è Father Conmee a incrociare Mrs M'Guinness e a ricambiarne il saluto. Questo, invece di semplificare le cose, le complica: perché la narrazione passa da Father Conmee a Mr Maginni? È per preparare un incontro

²⁴ «Il signorino Brunny Lynam attraversò di corsa la strada e infilò la lettera di padre Conmee per il padre provinciale nella fessura della cassetta della posta rossa fiammante. Padre Conmee rise, annuì, sorrise e proseguì per il lato est di Mountjoy square.

Mr Denis J. Maginni, professore di danza eccetera, col suo cilindro, una redingote color ardesia con risvolti in seta, un foulard bianco a mo' di cravatta, pantaloni attillati color lavanda, guanti giallo canarino e scarpe di vernice a punta, camminando con portamento grave si spostò sul bordo del marciapiede nell'incrociare lady Maxwell, all'angolo di Dignam's court.

Non era Mrs M'Guinness quella?

Mrs M'Guinness, statuarina, capelli d'argento, s'inclinò a padre Conmee dal marciapiede opposto, lungo il quale sorrideva. E padre Conmee sorrise e salutò. Come stava?» (J. Joyce, *Ulisse* cit., p. 232)

tra i due come accadrebbe, forse, in un romanzo di Balzac? E invece i due non si incroceranno mai.

L'incontro tra Father Conmee e Mr Maginni non avviene infatti per le strade della Dublino rappresentata²⁵, ma tra le pagine del libro che la rappresenta; il loro incontro è insomma letterario (verrebbe da chiamarlo *editoriale*), non narrativo; esso avviene nella coscienza del lettore attraverso un processo di montaggio narrativo e tipografico: i due si trovano *per caso* a cadere l'uno dopo l'altro sotto l'occhio del narratore, che giustappone i due frammenti narrativi col chiaro intento di provocare una confusione interpretativa. Il compito del lettore di questo episodio sembra perciò, ancora più che negli altri, quello di districarsi tra le diverse linee della storia e di individuare i nessi simbolici tra le associazioni presentate nella pagina. Resta ovviamente da stabilire da quale logica, quando pure se ne trovi una sola, siano legate le varie interpolazioni. Nel caso qui in esame sono almeno tre i legami che è possibile individuare considerando il passaggio alla luce di una tecnica simile a quella cinematografica del montaggio delle attrazioni: Mr Maginni passa per Dignam's Court quando Father Conmee ha da poche righe smesso di pensare al morto di giornata Paddy Dignam; entrambi indossano un *silk hat*; il sacerdote sta per incontrare Mrs M'Guinness, il cui cognome ricorda quello del professore di danza. La semplice confusione sonora però, non può a ben vedere costituire un valido motivo per la presenza di questo inserto: Mrs M'Guinness viene infatti vista solo dopo che l'occhio del narratore si è spostato su Mr Maginni. Non sembra quindi possibile pensare che la presenza di Mrs M'Guinness abbia provocato nel narratore il "ricordo" di Maginni. L'assonanza tra i due cognomi non sembrerebbe dunque la causa del primo passaggio

²⁵ Non si vuole qui evitare ogni approccio extratestuale che si appoggi sulla conoscenza della città reale di Dublin, nella quale Dignam's Court e Mountjoy square sono molto distanti, per affermare che i due non possono incontrarsi, ma semplicemente ridurre questo tipo di riscontri al minimo, preferendo limitarsi, fin dove possibile, al testo come principale, benché ovviamente non unica, fonte di conoscenza.

dall'uno all'altro dei personaggi, bensì del ritorno della narrazione su Father Conmee e verso quello che, per ora, è l'intreccio principale. In questo modo dunque il lettore si rende conto che gli inserti sono non l'eccezione, ma la norma in un episodio organizzato da un narratore *svagato*, quasi indeciso su quale intreccio seguire; una narrazione che le assonanze e i rimandi tematici possono sia far divergere verso altri contesti, che far rientrare nei ranghi come in questo caso. «Was that not Mrs M'Guinness?» è dunque un piccolo brano di monologo interiore probabilmente da assegnare a Father Conmee, che servirebbe a richiamare all'ordine lo *arranger*²⁶ ubiquo e zigzagante che narra l'episodio.

Questa versione silenziosa di un narratore onnisciente seleziona i brani da narrare non in vista di una storia o di un intreccio da costruire, né per puro capriccio come afferma ironicamente il narratore di *Les faux-monnayeurs* o per l'incapacità di trovare un ordine come accade, ad esempio, in *The Good Soldier* (1915) di Madox Ford. Questo "personaggio", senza minimamente comparire sulla scena, dà notizia della sua presenza esclusivamente attraverso questi interventi di editing dissociato dal valore essenzialmente metaletterario. Si tratta infatti di qualcuno che pronuncia le parole e che le vede scritte: nessun osservatore reale confonderebbe infatti l'azzimato prof Maginni con la *pawnbroker* Mrs M'Guinness, tranne chi ne leggesse o, meglio: ne sentisse, i nomi²⁷. Si tratta dunque di una confusione che non scaturisce dalla realtà rappresentata (come pure sarà il caso di altre interpolazioni) ma dallo stesso atto di rappresentarla e narrarla.

Due sono le considerazioni fondamentali che questo passaggio ci suggerisce. La prima è che la casualità cittadina non solo porta a incon-

²⁶ Cfr. David Hayman, *Ulysses, the Mechanics of Meanings*, The University of Wisconsin Press, Madison (Wisconsin), 1982; Hugh Kenner, *Ulysses*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, London, 1980.

²⁷ Che, come dice Hugh Kenner, Joyce fosse il primo scrittore «in the English-speaking world [...] to have understood from the first what it can mean to be writing for print» (*The Mechanic Muse*, New York, Oxford University Press, 1986, p. 70) è una dichiarazione forse esagerata, ma senza dubbio indicativa in tal senso.

tri inessenziali, ma anche a una rappresentazione di tali incontri e della loro inessenzialità nella struttura stessa del romanzo: i personaggi, in queste narrazioni multilineari, non solo non si incontrano, ma l'incrociarsi casuale delle loro storie finisce per avvenire solo sulla superficie della pagina. Inoltre, spesso, come abbiamo appena visto, il caos cittadino tende a far confondere questi personaggi gli uni con gli altri, sottolineando la perdita progressiva di individualità provocata dalla vita urbana. Questo aspetto, in particolare, sarà sviluppato da altri romanzieri urbani, da Dos Passos a Döblin.

La seconda considerazione è che nella narrazione cittadina di Joyce, queste storie che si incrociano coincidono da un punto di vista della diegesi e anche il loro racconto viene reso in maniera quasi simultanea. Ma se tante storie avvengono nello stesso momento e ognuna è altrettanto importante, ciò significa che in ogni momento ci sono diverse trame romanzesche che si accavallano rendendo una narrazione lineare, fatta di rapporti di causa ed effetto, fatta di suspense e di agnizioni, se non la "menzogna" che era per Gide, almeno una forzatura. La storia singola e lineare e il suo protagonista sono solo la manifestazione narrativa di una gerarchia di valori (politici e sociali) che il modernismo tenta di mettere in dubbio in modi diversi²⁸. Concentrarci sulle coincidenze, sul modo in cui le fila della trama vengono fatte convergere, e appunto coincidere, potrà essere perciò utile.

In questo modo ci accorgeremo che, come abbiamo appena visto in Joyce, le coincidenze subiscono due trattamenti in particolare. Da una parte, come in "Wandering Rocks", la coincidenza puramente cronologica ed *editoriale* di diverse sotto-trame non implica alcun ordine superiore: i personaggi sono interscambiabili²⁹ e le trame che li riguarda-

²⁸ Sulla gerarchia e sulla struttura del romanzo ottocentesco e sui suoi legami con le strutture sociali, si veda Alex Woloch, *The One Vs. the Many*, Princeton, Princeton University Press, 2003, in particolare l'introduzione.

²⁹ Per un commento sulla interscambiabilità dei personaggi di "Wandering Rocks" e lo statuto del protagonista si veda Clive Hart e David Hayman (a cura di), *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*, University of California Press, Berkeley, 1974.

no sono unite nel racconto, ma non si intrecciano in una storia. D'altro canto, come abbiamo visto nei primi episodi, le coincidenze non vengono negate in quanto tali (esistono, avvengono quotidianamente, basta farci attenzione e i personaggi stessi spesso le caricano di significato), ma il loro peso è limitato e non hanno pari valore nel debole intreccio (né la giornata di Bloom né quella di Boylan vengono cambiate da quell'incontro). Come abbiamo visto nei primi esempi, esse servono soprattutto a definire i personaggi che le vivono e ad arricchire il panorama umano della città e del romanzo.

3. I romanzi corali tra coincidenza e divergenza

Questo atteggiamento è tipico del modernismo, ma in alcuni generi il richiamo di una debole trama multilineare ed essenzialmente divergente sembra perfino più forte. I romanzi corali modernisti portano questo partito preso compositivo vicino ai suoi limiti, e si basano su una struttura che tematizza la non coincidenza delle diverse trame.

Il motivo è in parte facile da intuire: i romanzi corali sostituiscono il personaggio principale con un coro di personaggi tutti più o meno al centro della narrazione. In questi romanzi la trama principale, anche nelle rare occasioni in cui è presente (come in alcune opere di Faulkner), è raramente l'elemento centrale del racconto, che si sviluppa perlopiù intorno ai ritratti dei personaggi a scapito della progressione della storia e a vantaggio della staticità e della dominante spaziale.³⁰ In romanzi del genere, la cui genesi è complessa e rimanda tanto all'epica quanto al grande romanzo polistorico,³¹ una miriade di *plot*, trame ap-

³⁰ Il rimando tradizionale è a Joseph Frank, *Spatial Form in Modern Literature*, in "The Sewanee Review", Vol. 53, No. 2 (Spring, 1945), pp. 221-240. Ma si veda almeno anche Mieke Bal, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. II, Torino, Einaudi, 2002, pp. 189-224.

³¹ Così Guido Mazzoni chiama i romanzi che «sviluppa[no] l'utopia della narrabilità universale» nei quali «ogni vita può diventare il tema di una storia; ogni destino può avvicinare; ogni situazione è virtualmente carica d'interesse. I grandi cicli narra-

pena accennate, si incrocia senza (quasi mai) unirsi. Si tratta di una situazione simile a quella che abbiamo appena visto nel capitolo centrale di *Ulysses*, che non a caso può essere considerato come una sorta di matrice per molti romanzi corali modernisti, in particolare per quelli di John Dos Passos, Virginia Woolf, Vicki Baum. Come in “Wandering Rocks”, infatti, nei romanzi di Dos Passos, la maggior parte dei personaggi “protagonisti” non si incontrerà mai. Il primo capitolo di *Manhattan Transfer* (1925), ad esempio, è composto da sette frammenti separati nel tempo e nello spazio – anche se tutti ambientati a New York –, ognuno con un protagonista diverso: di questi sette, solo due torneranno in seguito, ma non sopravvivranno neanche alla prima delle tre parti del romanzo, né le loro storie convergeranno in alcun modo.

Ma non è solo questo a interessarci. Per quanto possa essere una soluzione innovativa quella proposta da Dos Passos (anche se sulla scorta, almeno, di Joyce), quello che ci sorprende infatti è paradossalmente il dato opposto: nonostante la numerosa popolazione di New York – che in quegli anni diventava la città più grande del mondo – gli incroci nel romanzo sono frequenti, eppure la narrazione, senza alcun intervento narrativo, tende a comunicarli in maniera implicita: sta al lettore notare le connessioni. Se il narratore non è consapevole dell’identità dei personaggi che descrive, perché li vede come se fosse una macchina da presa, allora non gli è possibile stabilire connessioni né sottolineare

tivi o i grandi romanzi polistorici del XIX secolo forniscono l’equivalente architettonico di questo progetto» (*Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 339). La variante modernista di questi romanzi si differenzia da quella ottocentesca e perciò si proverà qui a ricordare alcune delle caratteristiche che rendono questo sottogenere tanto adatto a rappresentare la modernità (soprattutto urbana) primo-novecentesca. Da un punto di vista onomastico, si preferisce in italiano chiamarli “romanzi corali”, mentre in inglese, dove un tempo la definizione di “collective novel” era maggioritaria, sta diventando sempre più diffusa quella di “network narrative” (Cfr. Stacy Lavin e Wesley Beal (a cura di), *Theorizing Connectivity*, numero speciale di “DHQ”, 5.2, 2011: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/5/2/index.html> - ultima visualizzazione: maggio 2013)

coincidenze. Verso la conclusione del romanzo, ad esempio, Congo Jake dice a Jimmy Herf che «[w]hen I first come to New York maybe twenty years ago, there was a feller on the boat» e «[n]ow he's my cook».³² Si tratta molto probabilmente di Emile, un personaggio che all'inizio aveva ricevuto molta più attenzione dello stesso Congo, ma il narratore non lo specifica ed Emile viene lasciato sullo sfondo. E poco o nulla ci viene detto di quello che è successo nel frattempo: questa è la norma in *Manhattan Transfer* e nei romanzi corali modernisti, manca quasi sempre quel «writing in between» al quale faceva riferimento Lawrence in una delle prime recensioni al romanzo³³; i personaggi entrano ed escono di scena senza che questi movimenti siano in alcun modo giustificati.

Questo si riflette anche nel modo di raccontare le microstorie che costituiscono i frammenti narrativi: spesso gli avvenimenti principali (che cioè sarebbero principali in un romanzo tradizionale) sono per così dire censurati, messi tra parentesi, soprattutto quando si tratta di avvenimenti lieti. Il matrimonio di Jimmy (ma non il momento della separazione), il parto di Ellen (ma non, apparentemente, un precedente aborto), la guerra di James, l'ingresso di Congo nella malavita e la fine della storia d'amore di Emile (e il suo essere diventato il cuoco personale di Congo) sono implicati dalla narrazione, ma non rappresentano il centro dell'informazione narrativa. I nuclei della trama, le sue coincidenze, i momenti in cui più fila si uniscono per dare una rappresentazione composita ma unitaria della realtà, non costituiscono l'elemento principale. I romanzi come *Manhattan Transfer* sono “romanzi del per-

³² John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (1925), The Library of America, New York, 2003, p. 818. D'ora in avanti, le citazioni saranno indicate nel testo tra parentesi dalla sigla “MT” seguita dal numero di pagina.

³³ David. H. Lawrence, *Review*, “Calendar of Modern Letters”, April 1927, in Barry Maine (a cura di.), *Dos Passos, The Critical Heritage*, Routledge, London and New York, 1988, p. 75.

sonaggio”³⁴: è l’attore a contare, descritto attraverso una serie di istantanee, non l’azione, e le coincidenze, che pure non possono mancare, restano spesso nella fabula, ma non diventano mai funzionali per il racconto. Il romanzo modernista, e ancora di più il romanzo corale, è ai limiti del narrabile perché tende a raccontare personaggi invece di raccontare le loro azioni.

Un momento esemplare è quello della morte di Bud Korpenning. Bud è un personaggio emblematico: fin dalla sua prima comparsa in scena, nella prima pagina del romanzo, appare ossessionato dalla voglia di raggiungere «the center of things». Si tratta di una missione impossibile per il povero ragazzo in fuga dalla campagna. A New York, come nel romanzo di Dos Passos, nulla è davvero al centro, ma ogni storia, ogni personaggio, conquista questo centro per brevi momenti, salvo poi abbandonarlo a favore di un’altra storia, di un altro personaggio. Alla fine del quinto capitolo, Bud, avendo fallito nella sua ricerca del «center of things», muore, non è chiaro se suicidandosi o semplicemente cadendo dal ponte. È la “tegola” di Maupassant, che Dos Passos non ha remore nel lanciare “sulla testa di un personaggio principale”. Ecco il punto:

He jerks himself forward, slips, angle by a hand with the sun in his eyes. The yell strangles in his throat as he drops.

Captain McAvoy of the tugboat *Prudence* stood in the pilot-house with one hand on the wheel. [...] He was about to put the piece of coffee-soaked biscuit into his mouth when something black dropped and hit the water with a thudding

³⁴ Questa categoria ricorda il “novel of character”, di cui l’esempio più puro è secondo Edwin Muir *Vanity Fair* di W.M. Thackeray, in cui «no figure [...] exists to precipitate the action; no very salient plot; no definite action to which everything contributes; no end towards which all things move.» (E. Muir, *The Structure of the Novel* (1928), London, Chatto and Windus, 1979, p. 23). Dell’attenzione dei romanzieri vittoriani al problema del personaggio parla anche Richard Stang (*The Theory of the Novel in England 1850-1870*, Columbia University Press, New York and London, 1959).

splash a few yards off the bow. At the same moment a man leaning out of the engineroom door shouted, "A guy juss jumped offn de bridge."

"God Damn it to hell," said Captain McAvoy dropping his piece of biscuit and spinning the wheel. (MT, 591)³⁵

Si tratta di un passaggio molto cinematografico, in cui l'immagine del biscotto inzuppato di caffè si sovrappone per un attimo a quella del corpo che cade. Il passaggio al punto di vista di McAvoy è garantito da un segnale evidente come la trasformazione di Bud in un «something black» che cade davanti agli occhi del capitano. Ciò che è cruciale per uno - la morte - non lo è per un altro personaggio, che è solo disturbato dall'avvenimento. Per di più, non è neanche del tutto certo che quello sia il corpo di Bud: è solo il montaggio delle sequenze a implicarlo, ma il lettore, di fatto, non può esserne sicuro e deve dare per buone le intuizioni che la narrazione multiprospettica di Dos Passos gli suggerisce. Come in *Ulysses* e, in particolare, in "Wandering Rocks", il narratore non esplicita questo genere di connessioni e l'identità dei personaggi risulta spesso messa in dubbio.³⁶ Non importa perciò la convergenza della storia di Bud con quella di McAvoy – che infatti scomparirà dalla narrazione quasi del tutto –, né si tratta qui del passaggio di un testimone narrativo da un personaggio all'altro. L'attenzione resta concen-

³⁵ «Si china bruscamente in avanti, scivola, resta sospeso per una mano con il sole negli occhi. Il grido gli si strozza in gola mentre cade.

Il capitano McAvoy del rimorchiatore *Prudence*, in piedi al suo posto di comando, teneva una mano sulla barra; [...] Stava per mettere in bocca il pezzo di biscotto inumidito di caffè, quando una cosa nera cadde e picchiò sull'acqua con un gran tonfo, a pochi metri dalla prora. Nello stesso istante un uomo apparve sulla porta della sala macchine e gridò: "Un uomo si è buttato dal ponte!"

"Santo Dio! Il diavolo se lo porti!" imprecò il capitano McAvoy. Lasciò cadere il biscotto e dette un colpo di barra.» (John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (1925), trad. it. di Alessandra Scalero, Corbaccio, 1932, pp. 145-146)

³⁶ Per un'analisi di quanto questo procedimento contribuisca a rendere complessa la dimensione cittadina del romanzo, mi permetto di rimandare al mio "«There cant be two Jameses can there?»: il montaggio di *Manhattan Transfer* e l'indeterminatezza", in C. Lombardi (a cura di), *Il personaggio: figure della dissolvenza e della permanenza*, Edizioni dell'orso, Torino, 2008, pp. 323-335.

trata sulla disperazione di Bud e sulla reazione di McAvoy: sono loro a occupare il primo piano, non la storia che per caso li unisce.

Qualcosa di simile si può riscontrare anche da un punto di vista macrostrutturale. In un romanzo corale si assiste a un aumento del cast romanzesco a ogni stadio della narrazione, anche quando ci si aspetterebbe una conclusione e una conseguente e progressiva riduzione degli “attori”: in *Manhattan Transfer*, infatti, nella terza sezione si assiste a un vero e proprio ripopolamento. Decine di nuovi personaggi entrano in campo e molti di questi non saranno più della partita dopo una o due apparizioni.

Emblema di questo ripopolamento è uno dei capitoli più affollati del romanzo: “Revolving Doors,” il capitolo dai frammenti più corti e dal montaggio più desultorio, in cui le porte girevoli di un albergo vengono paragonate al tritacarne della società capitalista americana dal quale i personaggi del romanzo vengono irrimediabilmente smembrati. In questo senso, le diverse microstorie che compongono il romanzo sono altrettante promesse non mantenute: nel loro stesso accavallarsi senza mai dispiegarsi, sono paragonabili alla promessa di felicità continuamente (e strutturalmente) disattesa dalla società dei consumi. Ogni frammento comincia come se fosse un romanzo nuovo, come se il lettore avesse appena cominciato a leggere, e un personaggio che torna tre volte potrà perciò anche essere presentato da capo ogni volta. È un principio che è all’opera anche nel Joyce dell’episodio centrale di *Ulysses*. Nell’emporio di stili cittadino è possibile scegliere una nuova identità ogni volta che si entra in contatto con persone diverse e una narrazione così “smemorata” non fa altro che mettere in evidenza il carattere proteico e camaleontico dell’identità cittadina. Come Bud Korpening all’inizio aveva provato, invano, a raggiungere il centro delle cose assumendo un’identità metropolitana (il suo primo atto era stato cambiare la propria immagine andando dal barbiere), così coloro che nella città sopravvivono non possono far altro che mutare in continuazione. Il primo capitolo di *Manhattan Transfer* si chiude non a caso su un omet-

to ebreo che, illuminato sulla via di casa da una pubblicità Gillette, si sbarba e non viene riconosciuto dalla moglie.

Non sono perciò solo le storie dei diversi personaggi a non convergere, ma spesso anche quelle relative a uno stesso personaggio, che non *coincide* con se stesso e perciò conferma il principio divergente che anima queste narrazioni: Ellen Tatcher, in *Manhattan Transfer*, è l'esempio principale di questa tendenza; con i suoi numerosi nomi (Ellie, Helene, Helena, senza considerare i frequenti cambi di cognome) e amanti, Ellen si adatta in maniera camaleontica a ogni situazione e rappresenta davvero l'anima cittadina e multiforme al centro del romanzo. Nel caos della metropoli di Dos Passos bastano un cambio d'abito e un atteggiamento diverso per un cambiamento radicale. E nonostante le elucubrazioni di Stephen sulla prigionia dell'io³⁷, anche Joyce è consapevole dell'identità composita e intimamente contraddittoria dei suoi personaggi, e di quanto questa sia legata a una rappresentazione degli shock cittadini (come nel caso di Mr Maginni). In entrambi perciò si tratta di un effetto della polifonia grazie alla quale ogni personaggio vede la sua identità mutata a secondo dello sguardo al quale è sottoposto o del contesto in cui è inserito. In Dos Passos, come anche negli ultimi romanzi di Virginia Woolf³⁸, è perfino più esplicito quanto questo

³⁷ In un passaggio famoso di *Ulysses*, Stephen Dedalus riconosce l'esistenza di un io unico oltre la forma sempre mutevole del corpo e pensa che dopo qualche mese sarà sempre lui ad essere debitore nei confronti del poeta A.E. (George Russell), che gli ha prestato dei soldi, nonostante le sue molecole saranno del tutto diverse e di conseguenza egli sarà di fatto un'altra persona. («Wait. Five months. Molecules all change. I am other I now. Other I got pound. Buzz. Buzz. But I, entelechy, form of forms, am I by memory because under everchanging forms. I that sinned and prayed and fasted. A child Conmee saved from pandies. I, I and I. I.», U, 242).

³⁸ Se Bernard, in *The Waves* (1931), è ossessionato dall'idea, del resto già di Stephen Dedalus, di quanto il contesto influenzi i propri atteggiamenti, Louis e Neville sembrano molto più consapevoli della necessità di camuffare (il proprio accento o la propria sessualità) per far parte della società. In *The Years* (1937), quasi tutti i personaggi arrivano a conclusioni simili, ma in particolare Eleanor e Rose Pargiter, che spesso ragionano sulla vita sociale come recita continua. Nelle opere di Virginia Woolf, tuttavia, la confusione tra le rispettive identità alla quale si fa

atteggiamento sia un modo per sopravvivere al caos e all'alienazione della vita cittadina.

Ma questo non basta. Finora abbiamo detto che il romanzo corale modernista depotenzia le coincidenze e le rende un satellite della narrazione invece che un nucleo come nella narrativa tradizionale. Questo è in parte innegabile: i matrimoni, le nascite, le morti, i cambi di status o di identità avvengono spesso dietro le quinte oppure occupano il palcoscenico per pochi secondi (si legga: righe) e poi lo lasciano alla prosa continua, simultanea e disordinata del mondo, agli incroci più o meno significativi, alle storie più o meno complete che la trama lasca di questi romanzi pur racconta. Eppure così facendo diremmo solo una mezza verità e diventeremmo critici partigiani e un po' ciechi di un'avanguardia che, peraltro, era ben consapevole dei debiti contratti con la tradizione. Un romanzo fatto solo di brani separati, di brevi ritratti di persone appena legate le une alle altre finirebbe presto per trasformarsi in qualcosa d'altro³⁹. Anche gli autori di romanzi corali modernisti sfruttano il potere di *convergenza* dato dalle coincidenze e dagli incroci narrativi e lo fanno per garantire coerenza alle proprie opere ed evitare un eccesso di frammentismo. L'abbiamo già in parte visto nel brano della morte di Bud, in cui si faceva affidamento alle abitudini inferenziali dei lettori. Ma è qualcosa che riguarda tutti i personaggi, soprattutto quelli le cui presenze sono più rare: i loro stessi ritorni, infatti, sembrano servire a mascherare la disgregazione che consuma il romanzo dall'interno e a creare un'unità puramente tematica. Le storie, pur incrociandosi,

riferimento in questo paragrafo sembra legata, più che all'alienazione metropolitana, a un sentimento *unanime* («Are we one, or are we separate», V. Woolf, *The Years cit.*, p. 102) da collegare all'unanimità di Jules Romains (Allen A. McLaurin, *Virginia Woolf and Unanimism*, "Journal of Modern Literature", Vol. 9, No 1, 1981, pp. 115-122).

³⁹ È un romanzo un esperimento come *253* (1996) di Geoff Ryman, un ipertesto (pur presentato come «novel») di cui sono protagonisti i 253 passeggeri di un treno della metropolitana londinese e che va poco oltre la descrizione di 253 tipi cittadini? Il romanzo, pur risalendo al 1996, è ancora perfettamente navigabile al sito <http://www.ryman-novel.com/> (ultima visualizzazione: giugno 2013)

non si influenzano infatti le une con le altre, ma sottolineano in modo più o meno esplicito alcuni dei motivi del romanzo. E le coincidenze, talvolta, lo fanno in modo esplicito, come a mostrare una certa sfiducia verso il montaggio narrativo, e contribuiscono alla strisciante condanna della modernità che anima *Manhattan Transfer*.

I ritorni di Congo Jake sono emblematici anche in tal senso. Siamo nel primo dopoguerra: Jimmy lavora ancora (ma con sempre meno convinzione) come giornalista e il suo breve matrimonio con Ellen è finito. È l'ennesima coincidenza cittadina a far convergere ancora una volta la sua trama con quella di Congo Jake. Mentre cammina per strada, una limousine lo accosta: a bordo c'è Congo che lo invita a bere qualcosa con lui in nome dei vecchi tempi. Congo si è arricchito grazie al proibizionismo (ovviamente contrabbandando alcolici, «nutting but prewar imported», *MT*, 744) e ora si fa chiamare Armand Duval, a conferma delle sue capacità di adattamento e del fatto che potrebbe trattarsi anche di un *altro* personaggio. Dopo aver ascoltato Congo/Armand parlare dei suoi successi, Jimmy riassume perfettamente le rispettive parabole:

On his third glass of Bourbon Herf began to talk. Congo sat listening with his heavy lips a little open, occasionally nodding his head. "The difference between you and me is that you're going up in the social scale, Armand, and I'm going down... When you were a messboy on a steamboat I was a horrid chalky faced kid living at the Ritz. (*MT*, 819)⁴⁰

A confermare quanto i ruoli siano ormai invertiti, Jimmy saluta Congo canticchiando, ubriaco, la canzone anarchica che questi aveva cantato

⁴⁰ «Dopo il terzo bicchiere di bourbon, Herf cominciava ad avere la lingua sciolta. Congo ascoltava con le grosse labbra leggermente aperte; ogni tanto, assentiva con un cenno del capo.

«La differenza tra voi e me, Armand, è che voi salite la scala sociale, e io scendo. Quando facevate il mozzo su un bastimento, io ero un odioso ragazzino dal viso di cartapesta che abitava al Ritz.»» (Dos Passos, *Manhattan Transfer* cit., p. 362).

qualche pagina prima. La ricomparsa di Congo/Armand (che poco dopo sparirà dal romanzo) è senza dubbio indicativa del sistema compositivo di Dos Passos e ci dice qualcosa anche sulle coincidenze in relazione alla forma del romanzo stesso. Come in altri casi visti prima, l'incontro tra due personaggi avviene per strada senza che la narrazione lo prepari in alcun modo e non è essenziale allo svolgimento della trama (che del resto è latitante), ma serve soprattutto a una definizione maggiore dei due. Ma lo stesso effetto avrebbe potuto essere raggiunto anche con un personaggio mai apparso prima (e il romanzo di certo lo avrebbe permesso), eppure facendo ricomparire Congo e cambiandogli d'identità in maniera così palese, il narratore è come se volesse suggerire il suo gioco: nonostante siano i *tipi* cittadini a interessargli di più (il gangster, l'avvocato corrotto, la star di Broadway, e così via), i *revenant* giocano un ruolo importante nell'illusoria unità del romanzo. Da un punto di vista puramente narrativo, la loro sorprendente mutevolezza è testimonianza della disgregazione sempre più esplicita del personaggio uomo⁴¹; una disgregazione che non fa altro che sottolineare la frequenza nell'universo metropolitano del tipo del camaleonte.

In questo senso può essere utile concludere con un breve raffronto con un altro romanzo contemporaneo, anch'esso corale: *Menschen im Hotel* (1929) di Vicki Baum. La scelta non è casuale, ovviamente. *Menschen im Hotel* è un romanzo che si ispira all'opera di Dos Passos, fino a citarla in maniera quasi esplicita. Ciò che rende interessante il veloce parallelo che propongo qui in chiusura è il pubblico diverso al quale i due romanzi si rivolgono. Se *Manhattan Transfer* è un romanzo d'avanguardia, quello di Baum è uno dei primi best-seller degli anni in cui l'editoria diventava davvero industriale⁴². Anche *Menschen im Hotel* è un romanzo corale. Le storie che si incrociano sono numerose e fun-

⁴¹ Giacomo Debenedetti, *Il personaggio-uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970.

⁴² Lo chiarisce bene il bel saggio di Mario Rubino che accompagna la recente traduzione italiana del romanzo: Vicki Baum, *Menschen im Hotel* (1929), trad. di Mario Rubino, *Grand Hotel*, Sellerio, Palermo, 2009.

zionano secondo quel principio capitalistico al quale abbiamo accennato prima a proposito di *Manhattan Transfer*: alcune si concludono, altre no; alcune si fondono (cioè coincidono), altre no. Anche questo romanzo è, per così dire, un motore apparentemente infinito di storie. Eppure un romanzo come *Menschen im Hotel* risulta molto meno disgregato. Come? Innanzitutto lo spazio chiuso dell'albergo e un tempo della storia molto breve (pochi giorni rispetto ai 30 anni di *Manhattan Transfer*) rappresentano un cronotopo che pur sfruttando il caos cittadino e i suoi incroci, fornisce al romanzo uno scenario per così dire "teatrale", come è confermato anche dal bel film del 1932 di Edmund Goulding con Greta Garbo e John Barrymore: una scelta del genere aiuta a *domare* la corallità. Nonostante il numero elevato di personaggi principali – cioè di personaggi che passano in scena un notevole numero di pagine e la cui storia non è "dipendente" da altri personaggi – la gerarchia del romanzo non è del tutto appiattita, ma solo allargata: ci sono cioè protagonisti e comprimari e i loro ruoli sono ben definiti. Di conseguenza, una storia principale è rintracciabile. Il legittimo desiderio di trama del lettore è soddisfatto molto più che nel romanzo di Dos Passos. Inoltre, la narrazione è molto meno trasparente che in Dos Passos e Joyce: il narratore cerca continuamente di *chiudere* e di spiegare. Oppure lo fa tramite i personaggi-testimoni che sfondano la quarta parete, come nel caso della conclusione, che affronteremo fra qualche riga.

Nel romanzo di Vicki Baum, le coincidenze sono perlopiù essenziali allo sviluppo della trama, come conferma la rocambolesca conclusione che lega tutte le fila pendenti della narrazione grazie a un omicidio e una sorprendente vincita al gioco. Il polisistema letterario è chiaramente sempre attraversato da romanzi non "contemporanei": la contemporaneità del non contemporaneo (di stili e generi appartenenti a diverse

età) è una delle sue caratteristiche principali⁴³. Questo è vero anche all'interno dei romanzi in questione. Se *Menschen im Hotel* si presenta con una struttura molto più solida e lineare del rizomatico *Manhattan Transfer*, è pur vero che anche quest'ultimo ha al suo interno delle sezioni che "mimano" le narrazioni tradizionali. Dopo una prima parte in cui il romanzo si popola a dismisura, infatti, la seconda parte (gli otto capitoli centrali) si concentra su un numero relativamente ristretto di personaggi, circa cinque, le cui storie si incrociano quasi come in un romanzo multiplot ottocentesco. Il culmine di quest'organizzazione è nel capitolo intitolato "Went to the Animal's Fair", in cui alcune delle microstorie, in particolare quelle di Ellen, Jimmy, Gus e George, si intrecciano. George, che è innamorato di Ellen, minaccia di ucciderla e il gangster Gus e il giornalista Jimmy fanno in modo di evitare la tragedia. Siamo al centro del romanzo ed è una vera e propria coincidenza a salvare Ellen: la presenza di Gus e Jimmy in quel ristorante e la loro prontezza nel disarmare George. Quattro storie nate separatamente, e che sono state quasi del tutto separate fino ad allora, si uniscono per il tempo di un unico capitolo che *mima* la conclusione di una narrazione tradizionale. Il romanzo però non si concluderà su questa convergenza, ma continuerà, disgregandosi ulteriormente, nelle successive 150 pagine. Questo principio architettonico è fondamentale anche in *Menschen im Hotel*: le fila pendenti della trama sono molte di meno che in Dos Passos, ma la loro esistenza è suggerita e ricordata in ogni momento, fino al finale amaro e doppio del romanzo:

In der Halle sitzt Doktor Otternschlag und führt Selbstgespräche. „Grauenhaft ist es“, sagt er zu sich. „Immer das gleiche. Nichts geschieht. Grauenhaft allein ist man. Die Welt ist ein gestorbener Stern, sie wärmt nicht mehr. In Rouge-Croix hat man zweiundneunzig verschüttete Soldaten eingemauert. Vielleicht bin ich einer

⁴³ Cfr. Itamar Even-Zohar, *Polysystem Theory*, "Poetics Today", Vol. 1, No. 1/2, *Special Issue: Literature, Interpretation, Communication* (Autumn, 1979), pp. 287-310; Id., "Laws of Literary Interference", *Poetics Today*, Vol. 11, No. 1, *Polysystem Studies* (Spring, 1990), pp. 53-72.

von ihnen, sitze dort zwischen den andern seit Kriegsschluß, bin tot und weiß es gar nicht. Wenn doch in diesem großen Kaff etwas vorgehen würde, das sich lohnt. Aber nein – nichts. Abgereist. Adieu, Herr Kringelein. Ich hätte Ihnen ein Rezept mitgeben können gegen die Schmerzen.

Aber neun – abgereist ohne Gruß. Pfui Teufel. 'Rein – 'raus, 'rein – 'raus, 'rein – 'raus –,

Der kleine Volontär Georgi aber hinter seinem Mahagonitisch bewegt ein paar einfältige und tief banale Gedanken. ‚Großartiger Betrieb in so einem großen Hotel‘, denkt er; ‚kolossaler Betrieb. Immer ist was los. Einer wird verhaftet, einer geht tot, einer reist ab, einer kommt. Den einen tragen sie per Bahre über die Hintertreppe davon, und zugleich wird dem anderen ein Kind geboren. Hochinteressant eigentlich. Aber so ist das Leben –‘

[...]

Die Drehtür dreht sich, schwingt, schwingt, schwingt...⁴⁴

Da una parte si conclude la storia che ha “domato” per un po’ la varietà in una narrazione in cui le coincidenze sono tornate significative, mentre dall’altra si accenna, seppur quasi sbadatamente, alla prosa del

⁴⁴ V. Baum, *Menschen im Hotel*, Droemersch Verlag, München, 1951, p. 333. («Seduto nella hall, il dottor Otternschlag sta monologando. “È terribile”, dice fra sé. “Tutto sempre uguale. Non succede nulla. Si è terribilmente soli. Il mondo non è che un astro spento, non manda più calore. A Rouge-Croix ci sono novantadue soldati sepolti sotto il crollo d’una trincea. Forse io sono uno di loro, me ne sto lì in mezzo agli altri dalla fine della guerra, sono morto e non lo so. Se in questo grande fondaco succedesse almeno qualcosa che valga la pena. No invece... niente! Partito. Addio, signor Kringelein. Avrei potuto darle da portare in viaggio una ricetta per i suoi dolori... E invece no... partito senza salutare. Puah! Si entra, si esce... si entra, si esce... si entra, si esce...”».

Dietro il suo banco di mogano, intanto, Georgi, il piccolo tirocinante, va però rimuginando un paio di pensieri ingenui e profondamente banali. “Che meraviglioso viavai in un grane albergo come questo!” pensa. “È davvero impressionante. Succede continuamente qualcosa. Uno l’arrestano, un altro passa nel mondo dei più, uno parte, un altro arriva. Uno se lo portano giù in barella per la scala di servizio, e intanto un altro diventa padre. Tutto sommato, è proprio interessante. D’altro canto, è così che è la vita...”».

[...]

La porta girevole ruota su se stessa, e non smette di girare, girare, girare...», V. Baum, *Grand Hotel*, cit. 412-3)

mondo che continua, quasi per un omaggio necessario alle poetiche *highbrow*⁴⁵.

In un romanzo corale, perciò, non sono né la storia né le coincidenze a essere completamente assenti, ma esse risultano o depotenziate o alla periferia del romanzo. Come la maggior parte dei romanzi modernisti, anche questi romanzi tendono a finire “dopo” la fine, o a cominciare “prima” dell’inizio, a inserire la storia (se c’è) in una cornice di incroci inessenziali; i romanzi corali si pongono, perciò, a metà strada tra una certa dipendenza dalle coincidenze narrative tipica del romanzo tradizionale e una tendenza divergente che allarga lo spettro della narrazione fino ad abbracciare una realtà polifonica sempre più complessa. Per fare questo agiscono su due livelli: da una parte mimano il romanzo tradizionale per ragioni di coerenza – per continuare a essere chiamati romanzi, potremmo quasi dire; dall’altra moltiplicano le storie narrate, e così le promesse di soddisfazione narrativa per il lettore, instaurando un principio democratico che sembra metterle sullo stesso piano e contestualmente svalutarle, lasciando intravedere una modalità narrativa ai confini stessi della forma romanzo. Le coincidenze perciò risultano più tematizzate che sfruttate per far progredire la narrazione e sembrano vivere un processo apparentemente contraddittorio: da una parte vengono depotenziate nell’intreccio, mentre dall’altra, nella giustapposizione di storie divergenti, sembrano trasportate su un livello puramente testuale e perciò acquisiscono nuovi significati, denunciano l’intima ingenuità di ogni racconto fiduciosamente orientato verso la sua conclusione.

⁴⁵ Sulla necessità di studiare il modernismo “alto” in stretto rapporto con quello “basso”, è ancora molto valido Maria DiBattista, Lucy McDiarmid, *High and Low Moderns. Literature and Culture 1889-1939*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1996.

BIBLIOGRAFIA

- BAL, M. (2002), *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. II, Einaudi, Torino, pp. 189-224.
- BARTHES, R. (1966), *Introduction à l'analyse structurale des récits*, "Communication", n. 8, pp. 1-27.
- BAUM, V. (1951), *Menschen im Hotel*, Droemersche Verlagsanstalt, München, (I ed. 1929).
- EAD. (2009), *Grand Hotel*, trad. di Mario Rubino, Sellerio, Palermo.
- BIBBÒ, A. (2008), «*There cant be two Jameses can there?*»: *il montaggio di Manhattan Transfer e l'indeterminatezza*, in C. Lombardi (a cura di), *Il personaggio: figure della dissolvenza e della permanenza*, Edizioni dell'orso, Torino, pp. 323-335.
- BROOKS, P. (1984), *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- CHATMAN, S. (1978), *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, NY.
- DANNENBERG, H. P. (2008), *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, University of Nebraska Press, Omaha.
- DIBATTISTA, M., MCDIARMID L. (eds.) (1996), *High and Low Moderns. Literature and Culture 1889-1939*, Oxford University Press, New York-Oxford.
- DOS PASSOS, J. (2003), *Manhattan Transfer*, The Library of America, New York, (I ed. 1925).
- ID. (1932), *Manhattan Transfer*, trad. it. di Alessandra Scalero, Corbaccio, Milano.
- EVEN-ZOHAR, I. (1979), *Polysystem Theory*, "Poetics Today", Vol. 1, No. 1/2, *Special Issue: Literature, Interpretation, Communication* (Autumn), pp. 287-310.
- ID. (1990), *Laws of Literary Interference*, "Poetics Today", Vol. 11, No. 1, *Polysystem Studies* (Spring), pp. 53-72.
- FIELDING, H. (1987), *Joseph Andrews with Shamela and Related Writings*, Norton, New York.
- FRANK, J. (1945), *Spatial Form in Modern Literature*, in "The Sewanee Review", Vol. 53, No. 2 (Spring), pp. 221-240.
- GIDE, A. (1925), *Les faux-monnayeurs*, Gallimard, Paris.
- HART, C., HAYMAN D. (eds.) (1974), *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*, University of California Press, Berkeley.
- HAYMAN, D. (1982), *Ulysses, the Mechanics of Meanings*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin.

- INNOCENTI, O. (a cura di) (2004), *Incontri. Atti della Scuola Europea di Studi Comparati*, Le Monnier, Firenze.
- JOHNSON, S. (2001), *Complessità urbana e intreccio romanzesco*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, Vol. I, Einaudi, Torino, pp. 728-743.
- JOYCE, J. (1992), *Ulysses*, ed. Declan Kiberd, Annotated Student Edition, Penguin, London (I ed. 1922).
- ID. (2012), *Ulisse*, a cura di Enrico Terrinoni, Newton Compton, Roma.
- KENNER, H. (1980), *Ulysses*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, London.
- ID. (1986), *The Mechanic Muse*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- LAVIN, S, BEAL W. (eds.) (2011), *Theorizing Connectivity*, numero speciale di "DHQ", 5.2: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/5/2/index.html>
- LAWRENCE, D. H. (1988), *Review, Calendar of Modern Letters*, April 1927, in Barry Maine (ed.), *Dos Passos, The Critical Heritage*, Routledge, London-New York, p. 75.
- LUKÁCS, G. (1957), *Narrare o descrivere?*, in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it. di Cesare Cases, Einaudi, Torino.
- LUPERINI, R. (2007), *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari.
- MAUPASSANT, G. (1987), *Romans*, edizione a cura di Louis Forestier, Gallimard, Paris.
- MAZZONI, G. (2011), *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna.
- MCLAURIN, A. A. (1981), *Virginia Woolf and Unanimism*, "Journal of Modern Literature", Vol. 9, No. 1, pp. 115-122.
- MUIR, E. (1979), *The Structure of the Novel*, Chatto and Windus, London (I ed. 1928).
- PEROSA, S. (1980), *Vie della narrativa americana*, Einaudi, Torino.
- RABAN, J. (2008), *Soft City*, Picador, London, (I ed. 1974).
- RYAN, M. (2009), *Cheap Plot Tricks, Plot Holes, and Narrative Design*, "Narrative", Vol. 17, No. 1, January.
- RYMAN G. (1996), 253, <http://www.ryman-novel.com>
- SAYEAU, M. D. (2007), *Love at a Distance (Bloomism): The Chance Encounter and the Democratization of Modernist Style*, "James Joyce Quarterly", Vol. 44, No. 2, Winter, pp. 247-261.
- SENN, F. (1986), *The Narrative Dissimulation of Time*, in Rosa Maria Bosinelli, Paola Pugliatti, Romana Zacchi (eds.), *Myriadminded Man: Jottings on Joyce*, CLUEB, Bologna, pp. 145-165.

- ID. (2002), *Charting Elsewhereness: Erratic Dislocations*, in Andrew Gibson e Steven Morrison (eds.), *Joyce's "Wandering Rocks"*, *European Joyce Studies* 12, Rodopi, Amsterdam-New York, pp. 155-186.
- WOLOCH, A. (2003), *The One Vs. the Many*, Princeton University Press, Princeton.
- WOOLF, V. (1987), *The Essays of Virginia Woolf*, 5 voll., ed. Anne Olivier Bell e Andrew McNeillie, Hogarth Press, London.
- EAD. (1998), *The Years*, ed. Jeri Johnson, London, Penguin, (I ed. 1937).