

L'ULISSE DI JOYCE, POUND, ELIOT: DAL MEDITERRANEO ALLA CITTÀ MODERNA

Leo Marchetti

«Odissea moderna» ed «epica del corpo umano» sono due definizioni che Joyce stesso diede all'amico Frank Budgen del suo *Ulysses*, e se è vero, come scrisse Virginia Woolf, che «In or about December 1910 human character changed», riferendosi alla mostra londinese sui futuristi (*Manet and the Post-Impressionists*) in Inghilterra, grazie anche ad alcuni espatriati americani come Eliot e Pound, si afferma un tipo di avanguardia di tutt'altro segno stilistico e ideologico. T.E. Hulme e la cosiddetta «school of images» rivendicheranno un interesse per la poesia e l'arte di ogni tempo, con una forte connotazione classicista. Inutile dire che in politica questa fuga dalla realtà, attraverso la tradizione, diventa una perorazione del sistema monarchico (l'*Action française*, il secolo degli Stuarts e, in ultima analisi, anche il Fascismo italiano del periodo del Concordato con la Chiesa). Joyce è fuori da questa temperie politica e culturale, ma non dalla ricerca di una narrativa come «scienza delle metamorfosi», per usare le parole di Glauco Cambon, dove magia, astrologia, alchimia, chimica, biologia, psicologia analitica, trovano posto insieme a una riscrittura che è anche una dichiarazione di poetica¹. D'altronde, per avere un'idea dell'influenza del poema omerico sui Moderni, basterebbe scorrere una pagina dell'illuminante contributo di Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse*, nella quale la produzione novecentesca europea viene accostata, in un capitolo sull'uso dell'ironia, a una sorta di ipogeo omerico che funziona da presenza vitale e insegnamento fondamentale:

In Italia basteranno i nomi di Pascoli, D'Annunzio, Gozzano, Saba, Savinio, Quasimodo, Primo Levi, Moravia, Luigi Dallapiccola, in Grecia quelli di Kavafis, Seferis, Katzantzakis; in Portogallo, Pessoa; in Francia Giradoux,

¹ Cambon 1992, 5-24.

Gide, Giono, Valéry, René Char. In lingua spagnola sarà indicativo per tutti Jorge Luis Borges. In Inglese (di Gran Bretagna, Irlanda e America del Nord) si va da Conrad, Joyce, Pound ed Eliot sino a Robert Graves, Wallace Stevens, Robert Lowell, Tom Gunn, Eiléan Chuilleanain e poi agli scrittori dell'ex impero britannico, che portano Ulisse in Africa e in Australia, nei Caraibi e nelle Indie scoperte da Colombo. Ancora in Germania, dove Ulisse è stato quasi completamente assente dalla grande tradizione dei secoli passati, si contano almeno undici riscritture del nostro mito.²

Per rimanere nel campo di alcuni maestri, già E.R. Curtius³, nel 1929, sottolineava il doppio simbolismo di *Ulysses* di Joyce: da una parte, il costante riferimento alla musica e, dall'altra, il forte legame col mito greco, da cui la similitudine «Odisseo-Dedalo» che informerebbe l'idea stessa del pellegrinare in un labirinto, insieme a un figlio spirituale che nel *Portrait* era stato connotato con il verso di Ovidio *et ignotas dimittit in artes*. Al vortico-futurismo di Wyndham Joyce preferisce Aristotele e San Tommaso, e anche quando dà l'impressione di indulgere su strutture moderne come le strategie del punto di vista, il montaggio narrativo, la scelta degli attanti e dei soggetti, dove il linguaggio si affranca dalla tradizione, in realtà a Joyce interessa quella che Franco Moretti chiama «la contemporaneità del non-contemporaneo»⁴, un'arte più audace e più originale di quella di Eliot e Pound, ma ugualmente interessata all'ironia di un paradigma universale che assomiglia al mito. La scelta di tre miti famosi, le *sirene*, *Proteo* e *Ade*, risponde all'esigenza di questo contributo di collegarli al fatto che essi sono significativamente attualizzati nelle riscritture di tre autori del Novecento, Thomas Stearns Eliot, Ezra Pound e James Joyce, e non a un criterio gerarchico-estetico del canone mediterraneo stesso. Sulle sirene si è riversata una cospicua bibliografia e attenzione dei poeti nei secoli che vanno da Dante a D'Annunzio e Derek Walcott, ma, diremmo, con rizomi più antichi, le cui tracce si perdono nel periodo arcaico della Grecia, mentre è altrettanto evidente un interesse particolare per le sirene di quella parte del Modernismo accennato – l'Imagismo angloamericano, per lo più, e innovatori come Joyce –, rivolta a valorizzare la tradizione e i valori del passato. In un vaso attico del V secolo, rinvenuto a Vulci e oggi al British Museum,

² Lo studioso italiano che ha approfondito maggiormente la ricerca sulle riscritture e le attualizzazioni del mito omerico nelle letterature occidentali è Piero Boitani, comparatista, anglista e italianista di fama internazionale, il quale in due libri seminali ha ampiamente ricostruito il percorso immaginativo che lega il prototipo del narrare a tanti autori e personaggi della modernità (Boitani 1992 e 1998).

³ Curtius 1963.

⁴ Moretti 1994.

le sirene tentano Ulisse «a sapere più cose», un invito alla conoscenza onnisciente, che fa perdere i propri legami familiari e civili. Qui le sirene sembrano uccelli palmati che si buttano in mare per non essere riuscite a trattenerne l'eroe. Probabilmente il mito ha origini mediorientali, se pensiamo che possa derivare dal sanscrito *Surya*, da cui il nome della stella Sirio e forse anche del nostro Sole. Nel *Cratilo* Platone fa dire a Socrate (rivolto a Ermogene) che i defunti e le sirene sono contenti di stare nell'Ade e che il potere della loro musica non è qualcosa di funesto e disumano, ma, si potrebbe inferire, una sorta di musa ispiratrice della poesia stessa⁵.

Questa breve ricognizione ci è utile per capire come in un testo sorgivo per la letteratura dell'Occidente, l'*Odissea*, alcuni versi alludano in maniera fondamentale all'utilizzo successivo, fra i quali (XXII, 186-188): «Nessuno mai si allontana di qui con la sua nave nera, / se prima non sente, suono di miele, dal labbro nostro la voce; / poi pieno di gioia riparte, e conoscendo più cose»⁶. Si stabilisce così una tradizione che investe il mondo greco e latino di parecchie interpretazioni: il canto delle sirene, secondo il neo-platonico Plutarco, è l'*armonia*, la *musica delle sfere* (concetto che arriverà fino alla metafisica del Seicento), e anche la scuola pitagorica degli acusmatici, di cui parla Giamblico, ritiene le sirene custodi di una celeste armonia. Fra i miti delle origini, come Odisseo, anche Orfeo nelle *Argonautiche* (secondo Apollonio Rodio) narra che le sirene ammaliano chiunque approdi all'isola di Antemoessa, annientando la loro volontà, poiché le aveva generate Tersicore, una delle muse. Sul piano iconografico, si tratta di fanciulle col corpo di uccelli e spesso, nelle immagini, la cetra di Orfeo si sovrappone al canto delle fanciulle, salvando i marinai dalla seduzione. Nell'interpretazione antropologica moderna, per Karol Kerényi si tratta di divinità fluviali e marine che Omero pose davanti allo stesso Oceano, a sua volta «origine di tutte le cose» e, quindi, il mito come una delle modalità della conoscenza⁷. T.S. Eliot è disgustato dalla futilità e dall'anarchia del mondo contemporaneo e assume come stile, in «The Love Song of A.J. Prufrock», ma anche in altre opere – si pensi al *Waste Land* –, forme come l'ironia, il motteggio, quelle che i metafisici chiamavano «the Conceit», che in larga misura assomigliano alla metafora, ma non hanno alcuna funzione ornamentale. Prufrock, nelle sue enunciazioni in versi liberi, rifiuta l'estetismo («inizio secolo» diremmo) del canto delle sirene che, tuttavia, assumono nel testo il significato un po' ambiguo, ma corretto da un punto di vista intertestuale,

⁵ Platone (IntraText).

⁶ Omero 1963, 339.

⁷ Cfr. Kerényi 1927, come pure Magris 1975, 63.

di un mito che deve insegnare qualcosa, come dirà il personaggio *alter ego* dell'autore, «Teach me to hear Mermaides singing». Questo poemetto, che riecheggia un *Song* di John Donne, tratta le sirene come simboli potenti e, nella poesia di Eliot in esame, quelli che Alessandro Serpieri definisce «balbettamenti, smentite, negazioni del personaggio»⁸: «That is not what I meant at all / That is not it, at all»⁹, in realtà, tradiscono le riserve mentali di un puritano di fronte al mito seduttivo e perturbante delle sirene, in grado di sconvolgere la monotona e rituale esistenza di Prufrock, per tanti versi voce autoriale. Con la sua ritrosia e il suo basso profilo dirà: «I do not think that they will sing to me», ma poi dedica una terzina alla loro immagine, densa di un estetismo giapponesizzante e floreale: «I have seen them riding seaward on the waves / Combing the white hair of the waves blown back». L'immagine, o «the Conceit» che dicevamo, assomiglia a quella della «ragazza dei giacinti» di cui parla nel *Waste Land* («the hyacinth girl»), capace di risvegliare sentimenti di perdita e nostalgia, ma anche pericolosi campanelli d'allarme riguardanti il sesso. Sul piano più generale del mito, vengono in mente i versi omerici (XI, 8 e 13): «Circe riccioli belli, tremenda dea dalla parola umana / [...] / e ai confini arrivò dell'Oceano corrente profonda»¹⁰, ma se in Eliot il sesso è un elemento in grado di comunicare un certo allarme, non altrettanto si può dire per Joyce, che muove da presupposti laici e sensisti di matrice aristotelica e tomistica, «ineluctable modality of the visible», come dirà nel terzo episodio di *Ulysses* citando in italiano il «maestro di color che sanno» per una lettura del mito alla luce del visibile e dell'udibile. Le sirene, nell'undicesimo capitolo dell'*Ulisse*, riguardante il breve soggiorno di Leopold Bloom all'Ormond Hotel, si caricano di tutti i simboli positivi afferenti alla musica e alla femminilità, secondo il modello omerico e delle *Argonautiche*, ma anche delle *Metamorfosi* ovidiane, quando parla poeticamente della loro doppia natura come di una scelta delle stesse sirene per librarsi in volo alla ricerca di Persefone/Proserpina, conservando il «canto e il tesoro della bocca».

Il metodo mitico, secondo la definizione eliotiana, è utile a «controllare e dare un senso all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea», e quasi nulla meglio delle sirene, agli occhi del «cursive spirit» di Leopold Bloom, incarna un *climax* metaforico alternativo alla volgarità della Chiesa e del nazionalismo irlandesi. Nel capitolo troviamo una *full immersion* nelle cose desiderate dall'«uomo medio sen-

⁸ Serpieri 1973, 90.

⁹ Eliot 1982, 16.

¹⁰ Omero 1963, 293.

suale» – come lo definì Ezra Pound –, un soggetto la cui integrità morale si manifesta nel rigetto dell'ipocrisia della politica e della religione, e pronto invece ad accogliere una sorta di splendore della materia fondato sul credito accordato a una tomistica sapienza del creato. Il presente, l'*hic et nunc* di Bloom, è intriso di una promessa di felicità da contrapporre alla prosaicità della ragione economica e istituzionale, vere e proprie trappole per un ebreo immigrato come lui. Dopo una giornata fatta di avvisi pubblicitari, conferenze e funerali, in una realtà popolosa e brulicante, al contrario di un Mediterraneo semivuoto in cui scorrazzavano dèi ed eroi, Bloom perviene nel mondo, si direbbe ovattato, di una scena mondana e seduttiva, all'Ormond Hotel di Dublino. Qui, al parassitismo godereccio delle classi dominanti che sfilano in parata lungo il Liffey (la Chiesa, lo Stato) il pellegrino Bloom appare nella disposizione psicologica di «voler ascoltare le sirene», nel piacere un po' narcotizzato del bar, per godersi gli eventi musicali, erotizzanti e conviviali. Nell'ora assoluta del primo pomeriggio incontra due bariste, che definirà Bronze e Gold dal colore dei capelli (in realtà Miss Douce e Miss Kennedy), il cui scatto delle giarrettiere e la rosa sul *satin* del petto innescano in Bloom una serie di fantasie dislocative in cui le immagini si mescolano a quelle della moglie («rosa di Castiglia», come dirà) e a decine di altre nell'universo circoscritto, da «nave dei folli», dell'Ormond Hotel. Luogo di una infinita rimemorazione fatta di onomatopée sugli zoccoli dei cavalli, alla maniera di Swift, e di parecchie intertestualità letterarie, ma l'insistito tema erotico, fissato in numerose immagini del corpo come strumento sublime, si mescola ad altre *tentazioni* come ad esempio il cibo e una musica di fondo, popolare e di basso conio:

Liver and bacon. Steak and kidney pie [...]. In liver gravy Bloom mashed, mashed potatoes, cider and Bass n. 1 beer [...]. Ben Dollard's voice barrel tone. Doing his level best to say it [...]. Body of white woman, a flute alive. Blow gentle. Loud [...].¹¹

Mr Bloom, solo e tradito dalla moglie, cerca nei melomani irlandesi e nelle ragazze sensuali del bar un risarcimento emotivo, conservando l'impostazione classica che vorrebbe le sirene dotate di un potere che suscita l'amore per l'armonia, rappresentata qui dalle voci che animano il bar, la musica vocale e le romanze addolcite da due figure femminili in grado di risolvere, si direbbe, le frustrazioni e la solitudine di Bloom¹².

¹¹ Joyce 1973, 268-269.

¹² Si vedano, su questo stesso tema delle sirene attualizzate dalle ragazze dell'Ormond Hotel, Bérard 1927; Pierantoni 2003; Giorello 2004; Marchetti 2004, 19-36.

La storia delle sirene è strettamente legata, nel mito classico e nei moderni, al racconto di Proteo, che è anch'esso una metafora della conoscenza instabile, mutevole, in perenne e continua trasformazione. Se le sirene possono essere donne e pesci, donne e uccelli, portatrici di un sapere multiplo – il «sapere più cose» di Ulisse –, Proteo moltiplica questa promessa per mille in quanto, nella sua repentina metamorfosi, assume le sembianze paradossali che la realtà stessa assume agli occhi del filosofo o, più semplicemente, dell'osservatore. «Afferrare Proteo significa quindi», come scrive Annamaria Mastropietro¹³, «impossessarsi della strategia per interpretare e dominare il reale», laddove le sirene aggiungevano solo una particolare conoscenza fatta di musica e sensualità. Il giovane intellettuale Stephen Dedalus, che nel terzo capitolo di *Ulysses* troviamo sulla spiaggia di Sandimount a Dublino, una volta liberatosi del noioso e reazionario Mr Deasy nel capitolo sulla scuola, pronuncia un monologo interiore dove lo *stream of consciousness* tocca quasi tutta la cultura europea, da Aristotele alla patristica, da Shakespeare all'Irlanda contemporanea. *Excursus* che ha però un filo rosso nella volontà di Stephen di impadronirsi (lottando contro Proteo, al pari di Menelao che, nell'*Odissea*, vuole sapere le vicissitudini del travagliato ritorno di Ulisse), a livello conoscitivo, dell'intera dimensione spaziale e temporale del mondo. Le modalità del *visibile* e dell'*udibile*, dimensioni alle quali aggiunge l'idea mistica, tratta da Jakob Behmen, sulla «segnatura di tutte le cose». Nel «gigantesco soliloquio» di Stephen, come notano Melchiori e De Angelis¹⁴, l'artista, che con un bastoncino osserva il marame rigettato dalle onde, un cane morto e una barca insabbiata, medita sulle maree e sulla luna, poi si stende sulla roccia col cappello sugli occhi: Stephen è come Eraclito, che coglie l'intimo dramma che agita tutte le cose e del quale il soggetto esperiente non ha alcun controllo. Sulle forme elementari dell'acqua, del fuoco, del mondo animale e vegetale l'uomo Stephen sembra non avere alcun potere, ma come Menelao, che per un momento riesce a tenere fermo Proteo, il giovane intellettuale mostra tutta la sua capacità e libertà «auto-creativa», diremmo, che coincide, come si può capire, col mondo spirituale. Alle costrizioni della cultura (Proteo che si trasforma) Stephen oppone una serie di interrogazioni in grado di decostruire (proprio nel senso di «far perdere», come scrive Derrida, «alle cose e alle parole la propria costruzione») un intero palinsesto di testi che si sono accumulati e che rappresentano essi stessi un mondo proteiforme.

¹³ Mastropietro 2004.

¹⁴ Melchiori - De Angelis 1984, 94.

Un altro mito mediterraneo utile alla nostra comparazione è quello di Zeus Katakthonios, dio degli inferi, sposato a Persefone (o Proserpina, in latino), dea della primavera, che risale ogni anno dagli inferi per abbellire la terra. Nella statua di Bernini alla Galleria Borghese di Roma, vediamo un vecchio, scuro in volto e dalla forza bruta, che fa violenza a una bellissima fanciulla. È il dio degli inferi, figlio di Crono e di Rea, per dire il tempo e la terra che formano l'intera realtà. Tutto il mito, insieme al sesto canto dell'*Eneide*, bisogna ammettere, ha ispirato Dante per la sua architettura dell'*Inferno* (dal cane Cerbero a Caronte, dal fiume alla città di Dite) e ha ispirato anche Ezra Pound per la sua introduzione ai *Cantos*, Eliot per il suo fondamentale personaggio di Tiresia e naturalmente *Ulysses* di Joyce per la sua parallela discesa agli inferi di Bloom/Ulisse nel sesto episodio del funerale. Nei primi versi dei *Cantos* di Pound, la partenza da Circe («The trim – coifed goddess») dei marinai omerici segna l'inizio di un viaggio fantastico «To the Kimerian lands», che porterà la nave nera verso una regione «Covered with close-webbed mist», che assomiglia alla «selva oscura» del fondamentale testo di riferimento poundiano. Nell'inferno evocato come *incipit* incontriamo Tiresia omaggiato da Ulisse e una schiera di morti da far pensare ai cadaveri del *Waste Land* di Eliot, stabilendo quindi un paragone fra guerra di Troia e prima guerra mondiale («These many crowded about me», che ricorda un parallelo quasi allitterativo con l'eliotiano «A crowd flowed over London Bridge» e una intertestualità col dantesco «ch'io non avrei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta», *Inf.* III, 56-57). Siamo in piena riscrittura omerica, vi si incontrano Elpenore, Anticlea e Tiresia, e quest'ultimo alludendo alla ripartenza di Ulisse, chiede: «[...] a second time, why man of ill star». Il primo canto si conclude con la profezia sul *ritorno* e la perdita di tutti i marinai, ma Pound in coda inserisce un fitto materiale intertestuale che lascia intendere una sorta di nuovo inizio del mito, innervato – si direbbe – sia nella tradizione mediterranea studiata da Frazer e da Kerényi, sia in una tradizione occidentale che, attraverso il Rinascimento, arriva fino ai Modernisti. Sulla riscrittura del mito di Tiresia si assiste a una compatta adesione dei tre Moderni ricordati, che cronologicamente possiamo elencare partendo da Joyce. Nel sesto episodio dell'*Ulisse* descrive il funerale dell'alcolizzato Pat Dignam, funerale che diventa il *locus* per un lungo «monologo interiore» di Bloom e alcuni dialoghi incentrati sul tema della morte, delle ristrettezze finanziarie, sul tema della frustrazione del protagonista al cospetto di diverse offese personali e razziali. Nonostante tali offese, Bloom, «il piccolo ebreo», è suscettibile di continui arricchimenti e recupe-

ri¹⁵, vero e proprio Ulisse che fa della città di Dublino il suo mediterraneo. Nell'*Odissea* Tiresia profetizza a Ulisse una ricca vecchiaia e una morte per acqua dolce come la nebbia che lo avvolge; in Joyce l'episodio è una specie di «naufragio con spettatore» perché Bloom, sia pure depresso, ne esce arricchito e desideroso di nuovi viaggi nella «Hyberian Metropolis»¹⁶, secondo lo schema musicale di cui parlava Curtius, vale a dire un trattamento continuo del *leit-motiv* alla maniera di Wagner, anche se il balletto preferito da Bloom – per concludere questa breve parentesi bibliografica – sarebbe più verosimilmente una *Danza delle ore* di Ponchielli, stante l'ambientazione della storia nelle 24 ore del 16 giugno 1904. Peraltro, anche Umberto Eco, a proposito di Bloom, scrive che nelle *sirene* ci dona un'immagine contratta della più ampia disposizione musicale che regna in tutto il volume¹⁷. Sicché l'intero episodio, al pari di quello omerico, appare un grande *memento mori*; infatti dirà «tutti questi hanno un giorno camminato per le vie di Dublino» e, si direbbe, come i becchini di Amleto e la *Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters, che Bloom osservi la morte senza nessun moto di rivolta e ripudio della realtà. Con Tennyson, autore di un altro celebre «Ulisse», Bloom potrebbe dire: «I am part of all that I have met». Visione panoptica che ritroviamo in Eliot quando, nel *Waste Land*, fa dire a Tiresia: «I Tiresia, though blind, throbbing between two lives [...] perceived the scene and foretold the rest». Tiresia qui osserva l'universo degradato di una scena contemporanea, dove la «typist at tea time» si concede senza amore a un impiegatuccio della City foruncoloso e piuttosto volgare nei modi e nel vestire. Al mito si è sostituito un catalogo, senza alcuna qualità, di oggetti e atteggiamenti esteriori che ci fanno toccare con mano cosa voglia dire «l'immenso panorama di futilità e anarchia» che pone a fondamento della sconfessione dei valori vigenti nei decenni del primo Novecento. Concetto che ribadirà con forza in «The Idea of a Christian Society», dove definirà Londra, ma diremmo tutto l'Occidente capitalistico: «[...] l'ammasso di banche, assicurazioni e dividendi» che in sostanza si affianca alla poundiana «usura» di un mercato che commercia col tempo. Tiresia qui è voce autoriale che, dalla sua doppia veggenza di essere che comprende la natura femminile e maschile («old man with wrinkled dug»), osserva una scena di sfogo sessuale maschile (lei era «bored and tired») che, ai suoi occhi di puritano, è una forma quintessenziale di volgarità.

¹⁵ *Ivi*, 126.

¹⁶ Cfr. Beja - Norris 1996.

¹⁷ Cfr. Eco 1962, 88.

Nell'Ade esistono due percorsi: uno di dannazione, il Tartaro, e uno di beatificazione, i Campi Elisi, ma, nonostante il loro amore per Dante, i Moderni non perverranno mai a un paradiso contemporaneo. La via sembra sbarrata da una versione di umanità antropologicamente malriuscita che, sul piano dei valori, il conservatorismo e il passatismo di Eliot (ma anche di Pound) considerano immersa in una palude Stigia senza alcun apparente riscatto: si pensi a simboli come la Cappella vuota del Graal battuta dal vento, il cui contrappunto è una poetica senza prospettive salvifiche ancorché esteticamente affascinanti. L'ordine formale superiore della Chiesa cattolica, per Eliot, e il grafismo del carattere cinese, per Pound – «a medium for poetry», come dirà –, cercano di puntellare (letteralmente «these fragments I have shored against my ruins», nel *Waste Land*) i disvalori che si profilano sulla scena europea, fatta anche di minacciosi militarismi. L'Ade dei Modernisti è una sorta di enciclopedia (come scrisse Joyce a Miss Weaver nel 1922), un tentativo ulissiano di *nominare* la materia che ha visto la scomparsa dei generi letterari, come una sorta di Oceano da dominare: «Ai confini arrivò dell'Oceano corrente profonda», dice Omero. Ugualmente, il modo di utilizzare il mito dei Moderni è un modo per uscire dalla soggettività bergsoniana verso un atteggiamento che rifiuta lo psicologismo, mentre ha l'ambizione di parlare come un Coro, o come Tiresia, del destino del mondo. A conclusione dirò che fra i Moderni anche D'Annunzio, nelle *Laudi*, rende omaggio all'Ulisse dantesco in una invocazione alle Pleiadi e ai fati che aprono la raccolta: «Re del Mediterraneo parlante / nel maggior corno della fiamma antica / parlami in questo rogo fiammeggiante / [...] tu che col tuo cor la tua carena / contra i perigli spignere fosti uso / dietro l'anima tua fatta sirena», ma la sensazione dominante che ci assale è quella di pensare che l'uomo contemporaneo non sia più in grado di udire le sirene e gli altri miti, resi silenziosi dal vocio dei *media* e dal frastuono della tecnologia. Qualcuno si è chiesto cosa cantino le sirene a Ulisse: non lo sappiamo con precisione, ma sicuramente un sapere opposto al mito futurista della macchina «più bella della vittoria di Samotracia».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|--------------------|---|
| Beja - Norris 1996 | M. Beja - D. Norris (eds.), <i>Joyce in the Hybernian Metropolis</i> , Columbus, Ohio State University Press, 1996. |
| Bérard 1927 | V. Bérard, <i>Les Phéniciens e l'Odyssee</i> , Paris, Librairie Armand Colin, 1927, 2 vols. |

- Boitani 1992 P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Bologna, il Mulino, 1992.
- Boitani 1998 P. Boitani, *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Cambon 1992 G. Cambon, *La lotta con Proteo*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- Curtius 1963 E.R. Curtius, «James Joyce e il suo Ulisse», in Id., *Studi di Letteratura europea*, Bologna, il Mulino, 1963.
- Eco 1962 U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1962.
- Eliot 1982 T.S. Eliot, «The Love Song of J.A. Prufrock», in *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, London, Faber & Faber, 1982.
- Giorello 2004 *Prometeo, Ulisse, Gilgames*, Milano, Raffaello Cortina, 2004.
- Joyce 1973 J. Joyce, *Ulysses*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973.
- Kerenyi 1927 K. Kerenyi, *Die griechische-orientalische Romanliteratur in religions geschichtlicher Beleuchtung*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1927.
- Magris 1975 A. Magris, *Carlo Kerenyi e la ricerca fenomenologica della religione*, Milano, Mursia, 1975.
- Marchetti 2004 L. Marchetti, «Bloom nel labirinto del mondo», in Id. (a cura di), *Topografie per Joyce*, Roma, Aracne, 2004, 19-36.
- Mastropietro 2004 A. Mastropietro, «Proteo», *La Fonte. Periodico dei terremotati o di resistenza umana* (2004), <http://www.lafonte2004.it/news.php?id=1075>.
- Melchiori - De Angelis 1984 G. Melchiori - G. De Angelis, *Guida alla lettura dell'Ulisse di James Joyce*, Milano, Mondadori, 1984.
- Moretti 1994 F. Moretti, *Opere mondo*, Torino, Einaudi, 1994.
- Omero 1963 Omero, *Odissea*, Torino, Einaudi, 1963.
- Pierantoni 2003 R. Pierantoni, *Vortici, atomi e Sirene*, Milano, Electa, 2003.
- Platone (IntraText) Platone, *Cratilo*, http://www.intratext.com/IXT/ITA2724/_P1.HTM.
- Serpieri 1973 A. Serpieri, *T.S. Eliot. Le strutture profonde*, Bologna, il Mulino, 1973.