

Joyce, Rossetti, Dante. L'edizione “preraffaellita” della *Vita Nova* nella biblioteca e nell'immaginario di James Joyce

Valentina Mele

University of Leeds

valentinamele19@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9304-2266>



Riassunto

Grazie alle ricostruzioni della biblioteca personale di Joyce (Ellmann, 1977; Power, 2018), ci è noto che l'edizione della *Vita Nova* acquistata dallo scrittore è una prestigiosa ristampa (datata 1911) del *libello* di Dante, illustrata dai quadri di Dante Gabriel Rossetti, pubblicata per la prima volta in Italia nel 1902 per Roux e Viarengo. Joyce comprò la sua copia a Trieste, di seconda mano, in un periodo compreso tra il 1912 e il 1915. Il presente contributo intende sondare l'influenza della cosiddetta edizione “preraffaellita” del *libello* di Dante nell'immaginario Joyciano, tramite un'analisi della complessa figura di Gerty, la Nausicaa che Bloom incontra sulla spiaggia di Sandymount.

Parole chiave: Dante Alighieri; Dante Gabriel Rossetti; James Joyce; *Vita Nova*; *Ulysses*.

Abstract

Thanks to the inventory of Joyce's personal library (Ellmann, 1977; Power 2018), it is known to us that his edition of the *Vita Nova* is a prestigious reprint (dated 1911) of Dante's “little book”, illustrated with paintings by Dante Gabriel Rossetti, first published in Italy in 1902 by Roux and Viarengo. Joyce bought his copy in Trieste, second-hand, sometime between 1912 and 1915. This paper investigates the influence of the so-called “Pre-Raphaelite” edition of Dante's *libello* on Joyce's imaginary through an analysis of the complex figure of Gerty, the Nausicaa whom Bloom meets on Sandymount beach.

Keywords: Dante Alighieri; Dante Gabriel Rossetti; James Joyce; *Vita Nova*; *Ulysses*.

Gerty MacDowell, la giovane donna protagonista del tredicesimo capitolo dello *Ulysses* di James Joyce,¹ è considerata il personaggio femminile più importante dell'opera dopo Molly Bloom – e, si potrebbe aggiungere, uno dei più fittamente attraversati da correnti intertestuali.² Nel sottolineare la natura marcatamente parodica del capitolo intitolato “Nausicaa”, la critica ha guardato a Gerty come principale veicolo di tale parodia la quale, a sua volta, è stata variamente interpretata come diretta verso un genere letterario o un'opera precisa, un genere di consumo o, ancora, verso un'ideale di femminile.

Sullo sfondo del modello omerico che soggiace all'incontro epifanico di “Nausicaa”,³ due sono i principali riferimenti intertestuali del capitolo, che il testo stesso menziona esplicitamente. Uno è il romanzo sentimentale ottocentesco *The Lamplighter*, di Maria Cummins, la cui protagonista, Gertrude Flint, incarna l'eroina stereotipata del *romance* popolare.⁴ Insieme al bestseller di Cummins, il lessico del capitolo attinge ampiamente a un insieme di testi, cioè al materiale pubblicitario dell'epoca, contribuendo a delineare il profilo di Gerty sul modello della consumatrice media irlandese di primo Novecento.⁵ L'interagire di questi e di altri, più sotterranei intertesti che definiscono la fisionomia di Gerty e la dinamica del suo incontro con Bloom ha catalizzato lo sforzo esegetico della critica sulla complessa costruzione dell'immagine del femminile proiettata nel capitolo, anche e soprattutto come risultato del rapporto dialettico istituito nel testo con la figura di Bloom, e con il desiderio erotico che l'episodio scandisce.⁶

Il presente contributo propone di integrare le interpretazioni di Gerty prevalenti nella critica con la considerazione del *topos* cortese della donna amata, un modello di femminile che, com'è proverbialmente noto, suscita un tipo di desiderio (maschile) inesausto e inappagabile, il quale trova il proprio unico e

1. Le citazioni in inglese dallo *Ulysses* sono tolte da Joyce (1986). I riferimenti alle citazioni dallo *Ulysses* (capitolo e riga) verranno indicati tra parentesi tonde nel corpo del testo, preceduti da iniziale *U*. Le citazioni in italiano dallo *Ulysses* sono tolte da Joyce (2021). Le citazioni da *A Portrait of the Artist as a Young Man* sono prese da Joyce (2000) e i rimandi alle pagine edizione avverranno nel corpo del testo preceduti dalla lettera *P*.
2. Henke, 1982, p. 134. Come osserva Eleanor Ross, l'importanza attribuita a Gerty nello *Ulysses* è dovuta al fatto che “hers is the first feminine mind unfolded to us at any length” (Ross, 2009-1010, p. 377).
3. Sull'aderenza di “Nausicaa” al VI libro dell'*Odissea*, si veda Hornbeck (2009).
4. Cummins (1854). Per un confronto sistematico dei due personaggi femminili, si veda Devlin (1985).
5. Per un'attenta analisi del lessico pubblicitario nello *Ulysses*, nonché per un utile regesto bibliografico, si rimanda a Hayward (2018).
6. Oltre ai contributi già citati, si vedano almeno Henke (2004-2005), che riformula le tesi presentate nel precedente contributo, della stessa autrice (Henke, 1982); Richards (1990); e Mullin (2003). Ulteriori letture dedicate alla figura di Gerty verranno citate e discusse nel corso dell'analisi.

possibile compimento nella scrittura poetica. L'incidenza di questo *topos* verrà discussa tramite una rilettura di "Nausicaa" alla luce della *Vita Nova* di Dante e, in particolare, dell'episodio della donna-pietosa che, come si intende suggerire, assume una particolare rilevanza tanto a livello tematico del singolo capitolo dello *Ulysses* che per il complesso della struttura narrativa del romanzo.⁷ Secondo la lettura che si intende proporre, l'"assemblaggio" di Gerty, riconosciuta come una delle figure femminili archetipiche nell'universo di Joyce,⁸ e l'incontro epifanico di lei con Bloom, risulterebbero da un riuso parodico di materiale tolto da una precisa lettura del *libello* dantesco (che tenteremo di ricostruire), che avviene simultaneamente alla rielaborazione di alcuni precedenti episodi epifanici dell'opera joyciano.

L'emanazione "totalizzante" di Gerty, la quale incarna sincronicamente e caoticamente diversi archetipi del femminile, rientrerebbe così a pieno titolo nei meccanismi del medievalismo di stampo joyciano così come sono stati discussi da Umberto Eco, dove il tentativo di applicazione di un ordine di stampo scolastico alla realtà moderna viene progressivamente meno allo sforzo (e a un risultato) di sintesi, lasciando intravedere le molteplici polarità e, in ultima istanza, il caos, che soggiace a tale operazione.⁹ Su questo sfondo, bisognerà notare fin da subito come nel processo di ricezione della *Vita Nova* e della figura femminile della tradizione lirica amorosa realizzato da Joyce nello *Ulysses*, possa parere particolarmente rilevante la mediazione preraffaellita esercitata da Dante Gabriel Rossetti e dalla sua stessa appropriazione del *libello* – un'operazione che aveva verosimilmente avuto un'influenza rilevante nella costruzione dell'intero immaginario di Joyce, come suggeriscono i dati relativi alla biblioteca dell'autore dello *Ulysses* nel momento in cui ne intraprende la stesura.¹⁰

La presenza capillare di Dante lungo l'intera produzione letteraria di Joyce è oggi ampiamente riconosciuta e in larga parte nota, grazie a numerosi studi che hanno sondato i diversi tipi e le modalità di contatto tra le opere di questi due autori capitali per il canone occidentale.¹¹ In un breve contributo del 1978, che precede il suo più ampio studio sull'impatto di Dante nell'immaginario

7. Si cita il testo della *Vita Nova* da Dante (1911), l'edizione posseduta da Joyce. I riferimenti alle citazioni (numero di paragrafo), preceduti dalla sigla *Vn*, verranno forniti nel corpo del testo seguiti tra parentesi quadre dai rimandi a Dante (Alighieri, 2015).

8. Senn, 1977, p. 282.

9. La versione accresciuta della riflessione di Eco che ha le sue tappe iniziali in Eco (1962) e Eco (1966) si può leggere in Eco (1989). Particolarmente rilevanti per la nostra riflessione sono le sezioni I. The Early Joyce e II. *Ulysses*, rispettivamente in Eco, 1989, pp. 1-32; 33-60. Sul medievalismo di Joyce si veda anche Boldrini (2002).

10. Si vedano Elmann (1977), e il più recente Power (2018).

11. In prima istanza, si vedano almeno: Reynolds (1981); Boldrini (2001); Robinson (2016).

di Joyce, Mary Reynolds segnalava l'acquisto da parte di Joyce di una edizione italiana della *Vita Nova*.¹² La copia in questione, che è effettivamente registrata tra i volumi della biblioteca di Joyce già dalla prima ricostruzione condotta da Richard Ellmann,¹³ è una prestigiosa ristampa per S.T.E.N. (datata 1911) della cosiddetta edizione "preraffaellita" del *libello*, pubblicata per la prima volta in Italia nel 1902 per Roux e Viarengo.¹⁴ Il risguardo della copia di Joyce, che reca il nome di un precedente proprietario e la data 10 dicembre 1912, permette inoltre di datare l'acquisto del volume (evidentemente di seconda mano) ad un periodo compreso tra la fine del 1912 e il 1915, quando lo scrittore si trovava a Trieste.¹⁵

Preceduta dalla pubblicazione newyorkese della *Vita Nova* nella traduzione inglese di Rossetti, la copia posseduta da Joyce è un oggetto del tutto singolare. Stampata su carta pregiata, impreziosita da decorazioni floreali, l'edizione riporta il testo della *Vita Nova* in italiano ornato dalle riproduzioni delle opere pittoriche di Rossetti,¹⁶ a comporre un vero e proprio "preraphaelite tapestry," secondo la definizione denigratoria di T. S. Eliot.¹⁷ L'insieme del paratesto, la doppia prefazione di Antonio Agresti (Agresti, 1911 e 1911a) e le undici illustrazioni che punteggiano gli episodi chiave del *libello*, contribuiscono compattamente a veicolare a una lettura in chiave decisamente rossettiana dell'opera, da intendersi in direzione della ben nota operazione di appropriazione, secolarizzazione e astoricizzazione tipica del più noto dei preraffaelliti.¹⁸ E risulta di particolare rilievo l'esposizione restituita dal volume del femminile rossettiano, un artefatto che notoriamente rifugge la dialettica vittoriana vergine/puttana in luogo di una rappresentazione che, al contrario, esalta e spettacolarizza questa stessa dicotomia. Beatrice è solo una delle tante variazioni sul tema che affollano, amplificandolo, quello che Jerome McGann ha definito

12. Reynolds, 1978, p. 382. Ellmann (1982, p. 681), registra che nel febbraio 1935 Joyce regalò alla figlia Lucia una copia della *Vita Nova*, senza tuttavia specificare di quale edizione si trattasse.

13. Ellmann, 1977, p. 106.

14. Per un'analisi dell'edizione preraffaellita si veda Pesce (2015).

15. Reynolds, 1978, p. 382.

16. Le illustrazioni sono, nell'ordine: *Dante Alighieri, Il saluto di Beatrice, Beatrice nega il saluto a Dante, Gli angeli portano al cielo l'immagine di Beatrice, Il sogno di Dante, Beatrice, Beata Beatrix, Dante sorpreso a disegnare un angelo, La donna della finestra, Dantis Amor, Il saluto di Beatrice nell'Eden*.

17. Eliot, 1950, p. 233. Le parole di Eliot si riferiscono alle traduzioni rossettiane di Dante.

18. Su tale appropriazione è d'obbligo il rinvio a Camilletti (2005). Ma si veda anche il più recente Camilletti (2019) per una discussione sull'operazione artistica e poetica di Rossetti, inquadrata non attraverso la lente più tradizionale della ricezione bensì intesa come "cyclical process of reciprocal metamorphosis" (*Ibid.*, 43).

come l'oggetto feticcio per eccellenza di Rossetti: la Blessed Damozel,¹⁹ una "costruzione" il quale impatto nell'immaginario di Joyce varrà la pena di indagare ulteriormente.²⁰

Se si presta fede all'elenco dei rimandi intertestuali dell'opera di Joyce a Dante stilato da Reynolds e raccolto in appendice al suo studio,²¹ la *Vita Nova*, che pur ricorre di frequente nel ruolo di ipotesto nei *Collected Poems*, nei *Dubliners*, nello *Stephen Hero*, e nel *Portrait*, non sarebbe tuttavia rilevante per lo *Ulysses* che, secondo Reynolds, attingerebbe invece ampiamente ad alcuni episodi, nonché a temi e al lessico della *Commedia*. A sostegno di una parziale revisione della tesi implicata dall'appendice di Reynolds pare tuttavia interessante notare, anzitutto, come una riesamina degli stessi dati metta in rilievo la centralità di alcuni, specifici episodi della *Vita Nova* attorno ai quali la memoria di Joyce sembra fare perno. Questi possono essere raggruppati nella macroarea tematica dell'epifania della donna amata e dei conseguenti effetti psico-fisiologici che questa suscita nell'amante che assiste al "miracolo": basti pensare al motivo centrale dello sguardo, catalizzatore dell'accelerazione pneumatica, o ancora a quelli dell'arrossire o del pallore, del tremore o, con specificità anche maggiore, agli stati allucinatori successivi all'interiorizzazione dell'immagine sensibile dell'amata.²² La *Vita Nova*, in altri termini, innerva fittamente alcuni episodi epifanici dell'opera joyciana, tra tutti quello della *bird-girl* in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, i quali vengono a loro volta ampiamente reimpiegati in "Nausicaa".

La rilettura in questa luce dell'episodio di Gerty conferma che almeno alcuni dei motivi che abbiamo elencato sono presenti nella trama del capitolo. Un indizio preliminare e non meno cruciale è offerto da Joyce stesso, che nello schema Linati associa alla sezione l'organo della vista (oltre che quello dell'olfatto).²³

But who was Gerty?

Gerty MacDowell who was seated near her companions, lost in thought, gazing far away into the distance was, in very truth, as fair a specimen of winsome Irish girlhood as one could wish to see. She was pronounced beautiful by all who knew her though, as folks often said, she was more a

19. McGann, 2001, p. 3. Lo studio di McGann rimane un riferimento essenziale e imprescindibile per comprendere i procedimenti che sottostanno l'intera opera di Rossetti.

20. A sottolineare come tratto fondativo di questa costante ambiguità nei "personaggi" dell'immaginario rossettiano, McGann scrive: "If you format [these creatures'] characters along a psychic grid – as Rossetti's personal demons or angels – they will never appear on independent terms" (*Ibid.*, 3-4).

21. *Ibid.*, 229-329.

22. *ivi*.

23. Joyce, 2021, p. CLXXXIX.

Giltrap than a MacDowell. Her figure was slight and graceful, inclining even to fragility but those iron jelloids she had been taking of late had done her a world of good much better than the Widow Welch's female pills and she was much better of those discharges she used to get and that tired feeling. The waxen pallor of her face was almost spiritual in its ivorylike purity though her rosebud mouth was a genuine Cupid's bow, Greekly perfect. Her hands were of finely veined alabaster with tapering fingers and as white as lemon juice and queen of ointments could make them though it was not true that she used to wear kid gloves in bed or take a milk footbath either. Bertha Supple told that once to Edy Boardman, a deliberate lie, when she was black out at daggers drawn with Gerty (the girl chums had of course their little tiffs from time to time like the rest of mortals) and she told her not to let on whatever she did that it was her that told her or she'd never speak to her again. No. Honour where honour is due. There was an innate refinement, a languid queenly hauteur about Gerty which was unmistakably evidenced in her delicate hands and higharched instep. Had kind fate but willed her to be born a gentlewoman of high degree in her own right and had she only received the benefit of a good education Gerty MacDowell might easily have held her own beside any lady in the land and have seen herself exquisitely gowned with jewels on her brow and patrician suitors at her feet vying with one another to pay their devoirs to her. Mayhap it was this, the love that might have been, that lent to her softly featured face at whiles a look, tense with suppressed meaning, that imparted a strange yearning tendency to the beautiful eyes, a charm few could resist. Why have women such eyes of witchery? Gerty's were of the bluest Irish blue, set off by lustrous lashes and dark expressive brows. Time was when those brows were not so silkily seductive. It was Madame Vera Verity, directress of the Woman Beautiful page of the Princess Novelette, who had first advised her to try eyebrowline which gave that haunting expression to the eyes, so becoming in leaders of fashion, and she had never regretted it. Then there was blushing scientifically cured and how to be tall increase your height and you have a beautiful face but your nose? That would suit Mrs Dignam because she had a button one. But Gerty's crowning glory was her wealth of wonderful hair. It was dark brown with a natural wave in it. She had cut it that very morning on account of the new moon and it nestled about her pretty head in a profusion of luxuriant clusters and pared her nails too, Thursday for wealth. And just now at Edy's words as a telltale flush, delicate as the faintest rosebloom, crept into her cheeks she looked so lovely in her sweet girlish shyness that of a surety God's fair land of Ireland did not hold her equal. (*U* 13.78-122)

Gerty viene presentata al lettore come un magnifico “esemplare” di ragazza irlandese. La parola *specimen* introduce la sua associazione con uno stereotipo del femminile. Come osserva Eleanor Ross, il termine “connotes both something selected to examine or look at [...] and something typical to its class, as she is typical of femininity”.²⁴ Ma il suo stereotipo è costruito nel testo tramite una

24. Ross, 2009-2010, p. 377.

giustapposizione costante di elementi sacri e profani.²⁵ Gerty è esile e graziosa, e il suo pallore è “*almost spiritual* [corsivo mio].” La statuaria purezza del suo incarnato risalta, in contrasto (“*though*”), con la sua bocca seducente, simile ad un bocciolo di rosa, “*a genuine Cupid’s bow, Greekly perfect*”. Gli occhi, “*of the bluest Irish blue*”, sono valorizzati grazie ai consigli di bellezza che Gerty apprende da Madame Vera Verity, direttrice della rivista *Princess Novelette*.

Se quindi i tratti fisici che il testo propone paiono richiamare elementi tradizionali della purezza femminile, i dettagli relativi all’abbigliamento e, più in generale, al *look* di Gerty, esibiscono il proposito di parodizzare quello stesso materiale, sottolineando l’ingenua superficialità del personaggio: Gerty è vestita in modo semplice, ma con il gusto di una *devota* di Dame Fashion. L’uso di “*votary*”, apertamente parodico, è puntellato dal dato cromatico. Come la Vergine, Gerty veste di blu (un colore che ritorna spesso in “*Nausicaa*”), ma la sua scelta è imposta dai dettami del settimanale illustrato *Lady Pictorial* oltre che dalla superstizione: “*She was wearing the blue for luck, hoping against hope, her own colour and the lucky colour too for a bride to have a bit of blue somewhere on her*” (*U* 13.179-181). Se è vero, dunque, che l’aspetto di Gerty ne espone il tratto verginale, come ha osservato Ross, andrà notato almeno come la manifesta mariolatrica che fa parte del profilo di Gerty sia di natura apertamente consumistica.²⁶

È opportuno notare come la ripetizione del motivo di Gerty che guarda in lontananza, come all’inizio del luogo appena citato, segni la svolta narrativa caratterizzata dall’incontro con Bloom

She gazed out towards the distant sea. It was like the paintings that man used to do on the pavement with all the coloured chalks and such a pity too leaving them there to be all blotted out, the evening and the clouds coming out and the Bailey light on Howth and to hear the music like that and the perfume of those incense they burned in the church like a kind of waft. And while she gazed her heart went pitapat. Yes, it was her he was looking at, and there was meaning in his look. His eyes burned into her as though they would search her through and through, read her very soul. Wonderful eyes they were, superbly expressive, but could you trust them? People were so queer. She could see at once by his dark eyes and his pale intellectual face that he was a foreigner, the image of the photo she had of Martin Harvey, the matinee idol, only for the moustache which she preferred because she wasn’t stagestruck like Winny Rippingham that wanted they two to always dress the same on account of a play but she could not see whether he had an aquiline nose or a slightly retroussé from where he was sitting. He was in deep mourning, she could see that, and

25. Per un resoconto conciso ma accurato di questi accostamenti, si veda Senn, 1977, pp. 293-295.

26. Ross, 2009-2010, pp. 377-378.

the story of a haunting sorrow was written on his face. She would have given worlds to know what it was. He was looking up so intently, so still and he saw her kick the ball and perhaps he could see the bright steel buckles of her shoes if she swung them like that thoughtfully with the toes down. She was glad that something told her to put on the transparent stockings thinking Reggy Wylie might be out but that was far away. Here was that of which she had so often dreamed. It was he who mattered and there was joy on her face because she wanted him because she felt instinctively that he was like no-one else. The very heart of the girlwoman went out to him, her dream husband, because she knew on the instant it was him. (*U* 13.406-431).

L'incontro di sguardi, tramite il quale Gerty rileva un dolore che pare tormentare Bloom, dà il via ad una precisa sequenza di reazioni psichiche e persino fisiologiche. L'intercorso visivo si protrae per diverse pagine e termina con una climax in cui la commistione tra sacro e profano assume tratti deliberatamente blasfemi. L'epifania avviene in concomitanza di una funzione religiosa celebrata poco lontano, che offre dunque alla sequenza un preciso sottofondo sonoro, rafforzando l'associazione parodica di Gerty con la Vergine. Come nota Fritz Senn, la natura sacrilega dell'episodio, che culmina con l'orgasmo di Bloom, è enfatizzata dalla sua particolare geografia: Gerty e Bloom, sulla spiaggia, si trovano fuori dalla chiesa di Sandymount Strand, inscenando così nello spazio l'etimologia latina di *profano*: letteralmente, "outside the temple".²⁷ Bloom, che guarda Gerty, è "letteralmente in adorazione ai piedi del trono (*U* 13.564)",²⁸ e ciò produce effetti fisici specifici in Gerty: il rossore delle gote (*U* 13.519-520), un tremore, prima nei polsi (*U* 13.689-690), poi esteso a tutto il corpo (*U* 13.695). In questo stato di esaltazione psicofisica, Gerty risponde scoprendo le gambe fino al reggicalze (di colore blu). Bloom, in risposta non riuscendo a resistere, continua a guardarla ossessivamente.

La scena culmina notoriamente con l'orgasmo esplosivo di Bloom (e di Gerty?) tra lo scoppio di fuochi d'artificio:

And then a rocket sprang and bang shot blind and O! then the Roman candle burst and it was like a sigh of O! and everyone cried O! O! in raptures and it gushed out of it a stream of rain gold hair threads and they shed and ah! they were all greeny dewy stars falling with golden, O so lively! O so soft, sweet, soft! (*U* 13.736-740)

Prima che Gerty si alzi e si allontani, rivelando sia a Bloom che al lettore che è zoppa – in un'ulteriore "manomissione" della sua perfezione virgineale –, il capitolo narra di un ultimo scambio di sguardi tra i due, prima che Bloom cada in un sonno delirante:

27. Senn, 1977, p. 286.

28. Joyce, 2021, p. 707. Nell'originale "literally worshipping at her shrine" (*U* 13.564)

Their souls met in a last lingering glance and the eyes that reached her heart, full of a strange shining, hung enraptured on her sweet flowerlike face. She half smiled at him wanly, a sweet forgiving smile, a smile that verged on tears, and then they parted. (*U* 13.762-765).

Ci si perdonerà l'estensione delle citazioni, ma la loro presenza è necessaria a registrare e mettere in rilievo una serie di motivi chiave che sarà necessario discutere dopo aver osservato la misura in cui l'incontro visivo tra Gerty e Bloom rielabora, a sua volta, la conclusione del capitolo IV del *Portrait*.

Il punto di vista della narrazione è in quella sede, quello del protagonista del romanzo, Stephen Dedalus che, in attesa di sapere se verrà ammesso all'università, cammina nervosamente lungo la spiaggia:

A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird. Her long slender bare legs were delicate as a crane's and pure save where an emerald trail of seaweed had fashioned itself as a sign upon the flesh. Her thighs, fuller and soft-hued as ivory, were bared almost to the hips where the white fringes of her drawers were like featherings of soft white down. Her slateblue skirts were kilted boldly about her waist and dovetailed behind her. Her bosom was as a bird's soft and slight, slight and soft as the breast of some dark-plumaged dove. But her long fair hair was girlish: and girlish, and touched with the wonder of mortal beauty, her face.

She was alone and still, gazing out to sea: and when she felt his presence and the worship of his eyes her eyes turned to him in quiet sufferance of his gaze, without shame or wantonness. Long, long she suffered his gaze and then quietly withdrew her eyes from his and bent them towards the stream, gently stirring the water with her foot hither and thither. The first faint noise of gently moving water broke the silence, low and faint and whispering, faint as the bells of sleep; hither and thither, hither and thither: and a faint flame trembled on her cheek.

—Heavenly God! cried Stephen's soul, in an outburst of profane joy.

He turned away from her suddenly and set off across the strand. His cheeks were aflame; his body was aglow; his limbs were trembling. On and on and on and on he strode, far out over the sands, singing wildly to the sea, crying to greet the advent of the life that had cried to him.

Her image had passed into his soul for ever and no word had broken the holy silence of his ecstasy. Her eyes had called him and his soul had leaped at the call. To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life! A wild angel had appeared to him, the angel of mortal youth and beauty, an envoy from the fair courts of life, to throw open before him in an instant of ecstasy the gates of all the ways of error and glory. On and on and on and on!

He halted suddenly and heard his heart in the silence. How far had he walked? What hour was it? There was no human figure near him nor any sound borne to him over the air. But the tide was near the turn and already

the day was on the wane. He turned landward and ran towards the shore and, running up the sloping beach, reckless of the sharp shingle, found a sandy nook amid a ring of tufted sandknolls and lay down there that the peace and silence of the evening might still the riot of his blood.

He felt above him the vast indifferent dome and the calm processes of the heavenly bodies: and the earth beneath him, the earth that had borne him, had taken him to her breast.

He closed his eyes in the languor of sleep. (*P*, 144-145)

Le connessioni con l'episodio di Gerty sono molteplici e ampiamente rilevate dalla critica.²⁹ È per questo che limiteremo le osservazioni all'ambientazione (entrambi gli incontri avvengono sulla spiaggia, al crepuscolo); alla rappresentazione della figura femminile (le due giovani donne sono colte con lo sguardo rivolto al mare, entrambe consapevoli di essere osservate, e molti dei dettagli fisici, benché topici, riportano dei dettagli pressoché identici); e alla dinamica dell'epifania. Benché Gerty venga descritta secondo il più tradizionale ordine *a capite ad calcem*, e la descrizione della *bird-girl* nel *Portrait* proceda in direzione opposta, molte scelte lessicali ritornano in entrambe le rappresentazioni, e molte di esse nello stesso ordine. "Delicate" è l'attributo usato per indicare le gambe della *bird-girl* (che sono anche "slender", un aggettivo usato nello *Ulysses* per caratterizzare la figura di Gerty) e le mani di Gerty. L'avorio delle calze della *bird-girl* è il colore usato per descrivere l'incarnato di Gerty. Entrambe le giovani donne vestono di blu (la *bird-girl* indossa delle "slateblue skirts") ed entrambe hanno lunghi capelli folti (della *bird-girl* sono descritti "long fair hair", mentre Gerty si caratterizza per "her wealth of wonderful hair" color nocciola). Gli incontri avvengono in un sottofondo di voci di bambini e di altre donne (nel *Portrait*, leggiamo di "gayclad lightclad figures of children and girls and voices childish and girlish in the air" (*P*, 144).

Dedalus e Bloom proiettano il loro sguardo da una posizione spazialmente inferiore rispetto a quella della *bird-girl* e di Gerty, e rispondono con reazioni psicofisiologiche simili all'incontro con loro. Inoltre, entrambi guardano con adorazione l'oggetto del proprio desiderio (il verbo usato nello *Ulysses* è *worshipping*, che condivide la radice con il sostantivo che si legge nel *Portrait*), e similmente, le due epifanie si concludono con l'assopimento del protagonista maschile. Aggiungeremo a questa lista di corrispondenze un ulteriore dettaglio che rafforza il già evidente parallelismo tra gli episodi: la *bird-girl* del *Portrait*, consapevole di essere osservata, distoglie lo sguardo da Stephen poi rompe il silenzio "gently stirring the water with her foot hither and thither" e, infine,

29. Per una sintetico regesto si veda Senn, 1977, pp. 285-290.

arrossisce, quasi a mimare, nervosamente, un'eccitazione sessuale, che viene riprodotta, specularmente nell' "outburst of profane joy" di Stephen (*P*, 144); qualcosa di simile accade in "Nausicaa", quando Gerty scandisce il ritmo del *Tantum ergo* dondolando la gamba "in and out in time as the music rose and fell" (*U* 13.557), prima di avvertire "a kind of a sensation rushing all over her and she knew by the feel of her scalp and that irritation against her stays that that thing must be coming on [...]" (*U* 13.560-562).

Come si anticipava, Reynolds ha indicato la *Vita Nova* tra i principali ipotesti di questo episodio del *Portrait*.³⁰ L'epifania della *bird-girl* rielaborerebbe *Vn*, ii [ii] e, in particolare, la complessa fenomenologia amorosa ripercorsa in quel paragrafo del *libello* fungerebbe da traccia per rappresentare le modalità tramite le quali l'immagine della *bird-girl* viene impressa permanentemente nell'anima di Stephen ("her image had passed into his soul for ever and no word had broken the holy silence of his ecstasy" (*P*, 145)), nonché la sua identificazione con un angelo ("a wild angel had appeared to him" (*P*, 145)). Benché sia ormai ipotesi affermata che il *Portrait* costituisca, in larga misura, una sorta di riscrittura della *Vita Nova*, è pur vero che i motivi della donna-angelo e della fenomenologia amorosa appartengono all'intera tradizione lirica medievale. Tuttavia, l'importanza della *Vita Nova* come specifico ipotesto per questo episodio è adducibile, in primo luogo, considerando che il *libello* dantesco rappresentava, per Joyce e la sua formazione, il serbatoio per eccellenza dove attingere in forma narrativizzata e "canonizzata" a questi motivi. Inoltre, l'ipotesi di una diretta relazione tra i due testi è suggerita da numerosi elementi che pertengono alla sfera narrativa. Banalmente, la *bird-girl* è definita "an envoy from the fair courts of life [...], [throwing] open before him in an instant of ecstasy the gates of all the ways of *error and glory* [corsivi miei]" (*P*, 145). Il riferimento al processo di redenzione ai fini di affermare la propria *auctoritas* appare modellato sulla parabola della *Vita Nova*, nel corso della quale Dante passa da una forma di desiderio carnale per Beatrice ("errore") a una forma di desiderio più nobilitante e edificante, che coincide con la formulazione di una nuova poetica ("gloria").

Ma anche volendo valorizzare il transito degli stessi motivi danteschi dal *Portrait* allo *Ulysses* dovremo tuttavia notare come la presunta correlazione tra Beatrice (o il modello che essa incarna), e Gerty (anche nel caso in cui questo

30. Come ha notato Hans Walter Gabler, Joyce stava rivedendo la bozza iniziale del *Portrait* tra il 1912 e il 1914, proprio quando aveva tra le mani la *Vita Nova* nella sua edizione "preraffaellita" (l'informazione è tolta da Reynolds, 1981, p. 178). Ma sui legami tra *Vita Nova* e il *Portrait*, oltre a Reynolds, si vedano almeno Mahaffey, 2001, pp. 172-195; Robinson, 2016, pp. 123-160. Sulla traiettoria del Joyce artista modellata sull'esempio di Dante, si veda Boldrini, 2001, pp. 140-189.

venga mediato dal *Portrait*) risulti tutto fuorché lineare e agilmente delimitabile, come già l'acuta analisi condotta da Carla Vaglio Marengo, sui legami tra il *Giacomo Joyce*, il *libello* di Joyce, e la *Vita Nova*, aveva implicitamente rilevato. Richiamando le parole di Senn il quale aveva osservato come la "unnamed girl" del *Giacomo Joyce* assumesse su di sé l'intera gamma degli archetipi del femminile,³¹ Vaglio Marengo scriveva: "from the Virgin Mary to the Temptress, to Gerty MacDowell, to the 'Sirens', to the various whores both in the *Portrait* and in 'Circe', to Molly Bloom, to Nora Joyce, is closely linked to Dante's Beatrice, the archetypal woman".³² Per lo stesso motivo, il suggerimento secondo il quale la *bird-girl* del *Portrait* entrerebbe in relazione intertestuale con la Matelda della *Commedia* non costituisce un elemento di contraddizione in questo quadro.³³ Conformemente all'interpretazione che vede l'immagine del femminile nell'opera di Joyce sovradeterminata o, in altre parole, riunire su di sé una pluralità di tipi, si può anzi avanzare l'ipotesi che non solo Beatrice dal testo della *Vita Nova* agisca su Gerty ma anche il suo contro-archetipo, la donna di *Vn*, xxxvi-xl [xxxv-xxxix].

Come viene narrato, qualche tempo dopo la morte di Beatrice, Dante, ancora in lutto, viene attratto dalla vista della cosiddetta *donna pietosa*. Di seguito i momenti essenziali del loro incontro, così come è possibile leggerli nell'edizione posseduta da Joyce:

Poi per alquanto tempo, conciofossecosa che io fossi in parte, nella quale mi ricordava del passato tempo, molto stava pensoso, e con dolorosi pensamenti tanto, che mi faceano parere di fuori una vista di terribile sbigottimento. Ond'io, accorgendomi del mio travagliare, levai gli occhi per vedere s'altri mi vedesse. Allora vidi che una gentil donna, giovane e bella molto, da una finestra mi riguardava molto pietosamente quant'alla vista ; sicchè tutta la pietade pareva in lei accolta. (*Vn*, xxxvi [xxxv])

La "donna della finestra" viene caratterizzata da Dante come "pietosa", per l'espressione che assume alla vista del Dante sofferente: "si faceva d'una vista pietosa e d'un color pallido, quasi come d'amore" (*Vn*, xxxvii [xxxvi]). Il desiderio che Dante sviluppa per questa *donna* diventa presto smodato ("Io venni a tanto per la vista di questa donna, che li miei occhi si cominciaro a dilettere troppo di vederla" (*Vn*, xxxviii [xxxvii]), per sua stessa ammissione:

Recommi la vista di quella donna in sì nuoa condizione, che molte volte ne pensava come di persona che troppo mi piacesse ; e pensava di lei così: Questa è una donna gentile, bella, giovane e savia, ed apparita forse per volontà d'Amore, acciò che la mia vita si riposi. (*Vn*, xxxix [xxxviii])

31. Senn, 1968, p. 236.

32. Vaglio Marengo, 1998, p. 99.

33. Robinson, 2016, pp. 1-2.

L'episodio della *donna gentile*, che distoglie e "devia" momentaneamente Dante dal suo percorso ascensionale di raffinamento spirituale e poetico, si conclude con il trionfo della ragione e con una "forte immaginazione" (*Vn*, xl [xxxix]), in cui compare Beatrice. Dante, pentito dal proprio desiderio "erroneo", riprende così il proprio itinerario: "e discacciato questo cotal malvagio desiderio, si rivolsero tutti li miei pensieri alla loro gentilissima Beatrice" (*Vn*, xl [xxxix]).

La rilettura dell'incontro narrato in "Nausicaa", anche alla luce di questo episodio dantesco, consente di estrapolare – insieme agli elementi più tradizionali dell'incontro tra amanti, una ulteriore serie di rimandi. Tra questi, insieme al riferimento al tipo di desiderio dell'amante e alla "visione" di Dante che conclude la sequenza, segnando la ripresa del percorso narrativo ascensionale del libro, sembra particolarmente notevole il motivo del dolore "mostrato al di fuori" del Dante personaggio, e registrato dalla "donna della finestra". Dante è in lutto quando incontra la *donna pietosa*, così come Bloom è in lutto quando incontra Gerty a Sandymount. E, – dato forse ancora più significativo – entrambe le figure femminili rispondono a questo dolore, a modo loro, con un moto di pietà.

Ma, come è stato puntualizzato, il *topos* della femminilità archetipica che Gerty è chiamata a rivisitare, subisce un radicale trasformazione nel testo di Joyce, che viene condotta tanto sul piano dei connotati fisici che su quello della sfera interiore.³⁴ Ed è in questa fase che, vorremmo suggerire, il filtro rossettiano risulta di cruciale importanza: un segnale che incoraggi la direzione di questa analisi è fornito dallo stesso Joyce, il quale nello schema Linati associa l'arte pittorica a "Nausicaa".³⁵ Nell'edizione della *Vita Nova* posseduta dall'autore dello *Ulysses*, la sequenza è illustrata dalla corrispettiva tavola monocroma, contrassegnata dal titolo "La donna della finestra" (Alighieri, 1911, tra le pp. 94 e 95). L'associazione tra l'episodio e la sua rappresentazione grafica è rinsaldata dal foglio di velina che la protegge, che oltre al titolo reca i versi di Dante: "Color d'amore, e di pietà sembianti, | non preser mai così mirabilmente | Viso di donna ...". La trasposizione rossettiana raffigurata nella tavola spicca per una marcata e a tratti esibita sensualità: anche nel contesto delle altre illustrazioni raccolte nell'edizione STEM, la "Donna della finestra" si contraddistingue per lo sguardo malinconico, eccezionalmente diretto verso il lettore (si consideri, in particolare, il contrasto con la "Beata Beatrix"); ne accentuano i tratti erotici i tratti eretici i folli capelli mossi, la bocca carnosa, la posa abbandonata e forse persino lasciva

34. Si veda l'osservazione sull'uso di Joyce del discorso indiretto libero di Gerty in Senn, 1977, p. 282.

35. Joyce, 2021, p. CLXXXIX.

delle mani e il ricco pannello delle vesti, i dettagli e i motivi floreali che incorniciano la figura in alto e in basso.

Un paragone con il personaggio di Beatrice è avanzato, nella prima delle due prefazioni, da Agresti, cosicché il personaggio della “Donna della finestra” doveva assumere per un lettore di questa edizione della *Vita Nova* un immediato carattere anti-beatriciano, proprio per la sua pronunciata voluttà:

Il pittore ha dato a questa figura un carattere diverso da quello dato a Beatrice. La testa di Beatrice è purissima; lo sguardo profondo, sereno e dolce ad un tempo, rivela la vergine; la “Donna della finestra” è più umana, più vicina a noi. Sotto le vene delle bianchissime e delicate mani corre, ardente, il sangue e, negli occhi bellissimi spiranti una dolce pietà, si vela la passione. È questa veramente la Donna, la Bellezza che sola poteva far vacillare il grande, purissimo amore di Dante per la sua Signora; che poteva quasi offuscarne la memoria nella mente del poeta; che cola, co' suoi bellissimi occhi, poteva attrarre tanto a sé gli occhi di lui; sì ch'egli n'era pentito e ancora, nel Purgatorio, sentiva il dolore della infedeltà commessa. È una delle più voluttuose figure dipinte dal Rossetti, e bisognava che così fosse, perché Dante l'ha cantata così. (Agresti, 1911, pp. xxii-xxiii).

Ma il filtro rossettiano sembra di grande rilevanza per la costruzione di Gerty, anche per la forte ambivalenza parodizzante che la caratterizza. I riferimenti joyciani ai prodotti di bellezza, all'abbigliamento di Gerty, e persino alla biancheria intima – cioè a beni di consumo ormai prodotti e disponibili in serie – fanno perno su una cultura del consumo “femminile”, enfatizzandone la riproducibilità e dunque l'attributo di merce, e rivelandone così il carattere intrinsecamente artificiale: Gerty, o più generalmente il femminile, è un artefatto, suggerisce il testo di “Nausicaa”. E il suo corpo non è semplicemente uno spettacolo di sapiente e controllata contraffazione – aspetto che di per sé sarebbe sufficiente allo smantellamento della perfezione tipica della donna-angelo tradizionale, nella direzione che abbiamo indicato, ma la purezza e la perfezione dello stesso corpo vengono anche variamente ricondotte ad una dimensione terrena e quindi caduca. Questo avviene, nel testo, attraverso l'esplicita menzione del ciclo mestruale, e tramite la spettacolarizzazione del desiderio sensuale della figura femminile di “Nausicaa”; e, infine, intaccando la regolarità anatomica, nell'esibire una figura del desiderio zoppa.

In questo processo di “corruzione” del *topos* dell'ideale femminile, che unisce indissolubilmente lo spirituale e il sensuale ed enfatizza le caratteristiche fugaci della donna, acquista una particolare rilevanza il rivolgersi a Rossetti per la costruzione di Gerty, considerando che la rilettura preraffaellita della *Vita nova* si muove in una direzione opposta alla concezione dantesca antierotica dell'Amore. Come ha osservato McGann, quella di Rossetti è “spectacularly –

an art of the body".³⁶ E l'avverbio scelto da McGann ci sembra particolarmente cogente, perché in Rossetti il femminile è trasformato, letteralmente e visivamente (i due piani agiscono in sinergia), in uno *spettacolo sociale*, che viene costruito attraverso materiali altamente simbolici, un armamentario femminile (esattamente come nella Gerty di Joyce): "Clothing, jewellery, and an elaborate rhetoric of decoration characteristically locate the spectacular – which is to say, the social – mechanism of sexual desire".³⁷

L'importanza del Dante di Rossetti per il Joyce che riscrive l'episodio del *Portrait* emerge proprio quando consideriamo che con Gerty l'angelico femminile viene colto nella sua (impossibile) sopravvivenza moderna – un aspetto che emerge nella descrizione degli accessori rossettiani da parte di McGann che li riporta alla nozione di "feticismo delle merci" di Marx, "neither human beings nor their gods cease to exist or function in a commodity culture, they simply mutate into visible forms conscious of their own negotiability".³⁸ Pare dunque che la mediazione del *topos* femminile "corrotto" di Rossetti, che è stato osservato avere un impatto diretto sull'immaginario di Joyce, possa avere un ruolo determinante nella contaminazione del modello verginale e angelico della tradizione lirica amorosa.³⁹

La parodia di Joyce coinvolge inevitabilmente le dinamiche cortesi dell'episodio. Queste includono la natura immaginativa dell'incontro (lo schema di Linati descrive l'episodio di Gerty come "Projected mirage"⁴⁰ e lo stesso Joyce ha chiarito: "Nothing happened between them [...]. It all took place in Bloom's imagination");⁴¹ la fenomenologia dell'amore, rifunzionalizzata a rappresentare la tensione sessuale dei due protagonisti; e, soprattutto, la tradizionale dinamica cortese di mancata appropriazione, che in "Nausicaa" culmina nell'onanismo di Bloom. Senn osserva, con parole che svelano il tipo di parodia in atto, che: "There is no physical touch, no verbal contact, the cheap satisfaction is brought out in a style of cheap fiction, lacking vitality, incapable of communication".⁴² L'orgasmo stesso di Bloom, emblematico di un'appropriazione fallita, è spettacolarizzato dai fuochi d'artificio che lo accompagnano, e l'atto sessuale culmina in una sensazione di vuoto. Il sonno di Bloom, invece di essere

36. McGann, 2001, p. 27.

37. *Ibid.*, 6.

38. *Ibid.*, 8. Per una lettura di Gerty come espressione della cultura del consumismo, si veda Wicke, 2004, pp. 234-253. Si veda anche Booker, 2000, pp. 39-66 sebbene il contributo non prenda in analisi "Nausicaa", ma lo *Ulysses* più ampiamente.

39. Si veda, in particolare, Loss (1973).

40. Joyce, 2021, p. CLXXXIX.

41. Power, 1974, p. 32.

42. Senn, 1977, p. 278.

riparatore, come la visione di Dante, è un sonno che porta con sé un linguaggio irrazionale e osceno, rivolto a Gerty.

E un'ulteriore indicazione della sottesa presenza della dinamica cortese potrebbe essere la scritta che Bloom traccia sulla sabbia: "I AM A". Tra i vari tentativi di decifrare l'iscrizione, due sembrano particolarmente utili a corroborare la nostra interpretazione: Senn suggerisce che la frase interrotta lasciata sulla sabbia sia "indicative more of a wish unfulfilled than an achievement";⁴³ più recentemente, Enrico Terrinoni ha notato che, se letto al contrario, "I AM A" diventa "AMAI", il passato remoto di *amare*, con riferimento dunque ad uno dei temi cardine dell'opera.⁴⁴ Tuttavia, una interpretazione più ardita, ma che in fondo non fa che estremizzare la proposta di Senn, potrebbe sostenere che le lettere tracciate sulla sabbia – il segno scritto – costituiscano la reificazione dell'incontro impossibile e del desiderio inappagabile, in quanto relegati alla sfera dell'immaginazione, di Gerty e Bloom: la scrittura che surroga il desiderio, come nell'amor cortese, e lascia il soggetto in un regime di disappropriazione.

Il nesso tra Rossetti e Joyce era stato individuato da McGann proprio nella figura di Stephen Dedalus, "whose villanelle establishes his Rossettian credentials", mentre "in *Ulysses* Joyce will dramatize an artistic method that has escaped the dead end of Stephen Pre-Raphaelite allegiances"; una lettura che, avverte lo stesso critico, "can license for more problematic interpretations".⁴⁵ Ma una chiave per interpretare l'evoluzione di questo nesso nello *Ulysses*, senza per forza dover sostenere l'abbandono delle credenziali rossettiane come mossa necessaria al perseguimento della gloria artistica, è forse proprio l'inclusione, in una sorta di triangolazione, della figura di Dante. È noto che l'opera di Rossetti offra un esempio intermediale di continua e ossessiva riscrittura (sia poetica che artistica) di alcuni, cruciali episodi della *Vita Nova*. A differenza di Dante, il cui processo di riorganizzazione e sovrascrittura è volto a realizzare una precisa traiettoria spiritualizzante della propria poesia, definendo un radicale passaggio da una forma carnale a una cristiana del desiderio, la riscrittura ossessiva di Rossetti riafferma invece la natura erotica dell'amore e l'irriducibile dicotomia tra sacro e profano delle sue figure femminili. È proprio questo Rossetti, con la sua appropriazione di un certo Dante, ad agire da mediatore per il Joyce che parodizza l'ideale femminile in Gerty – un trattamento che, con tutta la sua inevitabile ironia, si trova forse già annunciato nello *Stephen Hero*, il cosiddetto *ur-Portrait*, dove leggiamo non solo che la fonte della cosiddetta "terminologia

43. *Ibid.*, 1977, p. 281.

44. Enrico Terrinoni in Joyce, 2021, p. 1750, n. 118.

45. McGann, 2001, p. 44.

feudale" è proprio la *Vita Nova*, ma anche del trattamento che questo stesso materiale, di necessità, dovette avere in Joyce:

Stephen studied even less regularly during the second year than he had done during the first. He attended lectures oftener, but he seldom went to the Library to read. The *Vita Nuova* of Dante suggested to him that he should make his scattered love-verses into a perfect wreath and he explained to Cranly at great length the difficulties of the verse-maker. His love-verses gave him pleasure: he wrote them at long intervals and when he wrote it was always a mature and reasoned emotion which urged him. But in his expressions of love he found himself compelled to use what he called the feudal terminology and as he could not use it with the same faith and purpose as animated the feudal poets themselves *he was compelled to express his love a little ironically* [my emphasis]. (Joyce, 1963, p. 174).

Mentre Rossetti può costituire, per il Joyce dello *Ulysses*, un punto di ingresso per l'appropriazione moderna di *topoi* medievali, Dante figura in questa triangolazione come modello di un altro processo perseguito attraverso lo stesso *Ulysses*: un processo analogo a quello di revisione, riscrittura, palinodia che ha occupato Dante stesso attraverso la sua opera. La riscrittura parodica del *Portrait*, IV condotta nello *Ulysses* potrebbe dunque venire interpretata anche come forma di auto-parodia: una parodia rivolta retrospettivamente ad un giovane Joyce (lo scrittore del *Portrait*, ma anche del *Giacomo Joyce* e dello *Stephen Hero*).

E ricollegandoci a quanto detto in sede introduttiva riguardo il medievalismo di Joyce attraverso l'interpretazione di Eco, secondo il quale la dialettica tra ordine (medievale) e caos (moderno) in Joyce non si risolve e "more than a mediation, offers us the development of a continuous polarity between Chaos and Cosmos, between disorder and order, liberty and rules, between the nostalgia of Middle Ages and the attempts to envisage a new order",⁴⁶ potremmo dunque osservare che Gerty emblemizza questa stessa dialettica impazzita, specialmente nella sua ricomparsa, in una "visione animata fino allo scoppio",⁴⁷ come la si ritrova non soltanto in "Penelope", secondo la versione immaginata ed erronea di Molly (*U* 18.36), ma anche in "Circe" (*U* 16. 383-388), un capitolo cruciale nello sviluppo dello *Ulysses*, dove la materia precedente (e dunque la sostanza memoriale del romanzo stesso) diventano oggetto di una ulteriore riscrittura o, come ha notato Robinson, di un atto dantesco di "assemprare",⁴⁸ confermando dunque il profilo archetipico fortemente sovradeterminato di Gerty.

46. Eco, 1989, p. 3.

47. Così nello schema Linati viene definita la tecnica di "Circe" (Joyce, 2021, p. CLXXXIX).

48. Si veda in particolare Robinson (2016a).

BIBLIOGRAFIA

- Agresti, A. (1911). Dell'arte di Dante Gabriel Rossetti. Prefazione alle edizioni precedenti. In Alighieri, D., *La Vita Nova di Dante Alighieri illustrata dei quadri di Dante Gabriel Rossetti* (a cura di M. de Rubris), pp. vii-xxiv. Torino: Società Tipografica-Editrice Nazionale.
- Agresti, A. (1911a). Dell'arte preraffaellistica. Prefazione alla edizione presente. In Alighieri, D., *La Vita Nova di Dante Alighieri illustrata dei quadri di Dante Gabriel Rossetti* (a cura di M. de Rubris), pp. xxv-xlii. Torino: Società Tipografica-Editrice Nazionale.
- Alighieri, D. (1911). *La Vita Nova di Dante Alighieri illustrata dei quadri di Dante Gabriel Rossetti* (a cura di M. de Rubris). Torino: Società Tipografica-Editrice Nazionale.
- Alighieri, D. (2015). *Vita Nuova. Rime* (a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, introduzione di E. Malato, 2 Voll). Roma: Salerno.
- Boldrini, L. (2001). *Joyce, Dante, and the Poetics of Literary Relations. Language and Meaning in Finnegans Wake*. Cambridge; New York; Port Melbourne: Cambridge University Press.
- Boldrini, L. (2002). Introduction: Middayevil Joyce. In Id. (Ed.), *Medieval Joyce*. Amsterdam; New York (NY): Rodopi.
- Camilletti, F. (2005). *Beatrice nell'inferno di Londra. Saggio su Dante Gabriel Rossetti*. Lavis: La Finestra.
- Camilletti, F. (2019). *The Portrait of Beatrice: Dante, D. G. Rossetti, and the Imaginary Lady*. Notre Dame (IND): University of Notre Dame Press.
- Cummins, M. (1854). *The Lamplighter*. Boston: John P. Jewett.
- Devlin, K. (1985). The Romance Heroine Exposed: "Nausicaa" and The Lamplighter. *James Joyce Quarterly*, 22 (4), 383-396.
- Eco, U. (1962). *Opera Aperta*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1966). *Le poetiche di Joyce*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1982). *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce* (E. Esrock, Trad.). Tulsa (OK): The University of Tulsa.
- Eliot, T. S. (1959). *Selected Essays*. New York: Harcourt.
- Ellmann, R. (1977). Joyce's Library in 1920. In Id., *The Consciousness of Joyce* (pp. 97-134). New York: Oxford University Press.
- Ellmann, R. (1982). *James Joyce. The first revision of the 1959 Classic*. New York; Oxford; Toronto: Oxford University Press.
- Hayward, M. (2018). "But who was Gerty?" Intertextuality and the Advertising Language of "Nausicaa". In W. S. Brockman, T. Mecsnober, & S. Alonso (Edd.), *Publishing in Joyce's Ulysses: Newspapers, Advertising and Printing* (pp. 89-106). Leiden: Brill | Rodopi.
- Henke, S. (1982). Gerty MacDowell: Joyce's Sentimental Heroine. In S. Henke & E. Unkeless (Edd.), *Women in Joyce* (pp. 134-149). Urbana; Chicago; Londra: University of Illinois Press.

- Henke, S. (2004-2005). Joyce's Naughty Nausicaa: Gerty MacDowell Refashioned. *Papers on Joyce* 10/11, 85-103.
- Hornbeck, C. (2009). Greekly Imperfect: The Homeric Origins of Joyce's "Nausicaa". *Joyce Studies Annual*, 89-108.
- Joyce, J. (1963). *Stephen Hero* (introduzione di T. Spencer.) New York: New Directions.
- Joyce, J. (1986). *Ulysses* (a cura di H. W. Gabler, con W. Stepp and C. Melchior, postfazione di M. Groden). New York: Vintage.
- Joyce, J. (2000). *A Portrait of the Artist as a Young Man* (a cura di J. Johnson). Oxford: Oxford University Press.
- Joyce, J. (2021). *Ulysses* (E. Terrinoni, Trad.). Firenze; Milano: Giunti-Bompiani.
- Loss, A. K. (1973). The Pre-Raphaelite Woman, the Symbolist "Femme-Enfant", and the Girl with Long Flowing Hair in the Earlier Work of Joyce. *Journal of Modern Literature*, 3.1, 3-23.
- Mahaffey, V. (1988). *Reauthorizing Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McGann, J. (2001). *Dante Gabriel Rossetti and the Game that Must be Lost*. New Haven (CT): Yale University Press.
- Mullin, K. (2003). *James Joyce, Sexuality and Social Purity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pesce, V. (2015). *Beata Beatrix: La Vita Nuova e i quadri di Dante Gabriel Rossetti*. *Dante e l'Arte*, 2, 201-226.
- Power, A. (1974). *Conversations with James Joyce* (a cura di C. Hart). Londra: Millington.
- Power, T. (2018). Joyce's *Ulysses* Library. *Studies in Bibliography*, 60, 229-250.
- Reynolds, M. (1978). Joyce's Editions of Dante. *James Joyce Quarterly*, 15 (4), 380-384.
- Reynolds, M. (1981). *Joyce and Dante. The Shaping Imagination*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Richards, T. (1990). *The Commodity Culture of Victorian England Advertising and Spectacle, 1851-1914*. Stanford: Stanford University Press.
- Robinson, J. (2016). *Joyce's Dante. Exile, Memory, and Community*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Robinson, J. (2016a). The Mothering of Memory. 'Circe' and the Dantean Poetics of Remembering. In Robinson (2016), pp. 123-160.
- Ross, E. (2009-2010). "See Ourselves as Others See Us": A Study of Gerty MacDowell. *Innervate. Leading Undergraduate Work in English Studies*, 2, 377-384.
- Senn, F. (1968). "Some further notes on Giacomo Joyce". *James Joyce Quarterly*, 5/3, 233-236.
- Senn, F. (1977). "Nausicaa". In C. Hart, D. Hayman (Edd.), *James Joyce's Ulysses* (pp. 277-311). Londra: University of California Press.
- Vaglio Marengo, C. (1998). Giacomo Joyce or The Vita Nuova. In F. Ruggieri (Ed.), *Fin de Siècle and Italy*. *Joyce Studies in Italy* 5. Roma: Bulzoni Editore. 91-106.
- Wickepp, J. (2004). Joyce and consumer culture. In D. Attridge (Ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce* (pp. 234-253). Cambridge; New York (NY): Cambridge University Press.

