L'inconscio
Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

13

Joyce
e l'inconscio

ISSN 2499-8729

Andrea Amoroso / Jacques Aubert / Carlo Avolio / Roberto Beneduce / Sergio Benvenuto / Giustino De Michele / Elisabetta D'Erme / Antonella Galeone / Carmen Gurnari / Denisio Iera / John Francis McCourt / Maria Grazia Minetti / Alessandro Prezioso / Andrea Saputo / Erik Holmes Schneider

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 13 – Joyce e l'inconscio
Giugno 2022

Rivista pubblicata dal
Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università della Calabria
Ponte Pietro Bucci, cubo 28B, II piano –
87036 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Pubblicazione classificata come Rivista Scientifica dall'ANVUR
Area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche)
Area 11 (Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche)

Registrazione in corso presso il
Tribunale di Monza N. 518 del 04-02-2020

ISSN 2499-8729

L'inconscio.
Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

N. 13 – Joyce e l'inconscio
Giugno 2022

Direttore
Fabrizio Palombi

Comitato Scientifico
Charles Alunni, Sidi Askofaré, Pietro Bria, Antonio Di Ciaccia, Alessandra Ginzburg, Burt Hopkins, Alberto Luchetti, Rosa Maria Salvatore, Maria Teresa Maiocchi, Luigi Antonio Manfreda, Bruno Moroncini, Francesco Napolitano, Mimmo Pesare, Rocco Ronchi, Francesco Saverio Trincia, Nicla Vassallo, Olga Vishnyakova

Caporedattrice
Deborah De Rosa

Segretario di Redazione
Claudio D'Aurizio

Redazione
Lucilla Albano, Filippo Corigliano, Raffaele De Luca Picione, Maria Serena Felici, Giusy Gallo, Micaela Latini, Stefano Oliva, Roberto Revello, Arianna Salatino, Andrea Saputo

Responsabile della comunicazione
Nello Maruca

I contributi presenti nella rivista sono stati sottoposti al processo di double blind peer review

Indice

Editoriale.
Sinthomi joyciani nel centenario della pubblicazione di Ulisse
Claudio D'Aurizio, Fabrizio Palombi.....p. 8

Joyce e l'inconscio

Joyce tra letteratura, psicoanalisi e filosofia. Intervista a John Francis McCourt
Claudio D'Aurizio, Fabrizio Palombi.....p. 21

Lacan and Joyce. An Interview with Jacques Aubert
Erik Schneider.....p. 41

Elementi di una sintomatologia joyciana nel Ritratto dell'artista da giovane
Andrea Amoroso.....p. 60

You were dreamed, dear. *La scrittura joyciana dal reale al sogno*
Carlo Avolio.....p. 81

La toilette entre Derrida et Joyce. Une stratégie d'appropriation
Giustino De Michele.....p. 104

Mormorii oracolari: Joyce, il mito e lalangue
Elisabetta d'Erme.....p. 132

Inconscio e antropologia: una ripresa

Fra antropologia e inconscio.
Intervista a Roberto Beneduce
Fabrizio Palombi.....p. 160

Inconsci

Memoria e desiderio in psicoanalisi
Sergio Benvenuto.....p. 207

Il corpo parla, la psiche traduce.
Freud e il "misterioso salto"
Antonella Galeone, Maria Grazia Minetti.....p. 220

L'effetto di retroazione del linguaggio nella teoria di Lacan.
Alcune riflessioni sulla relazione di insegnamento-apprendimento
Denisio Iera.....p. 245

La figura del Padre Reale nella teoria lacaniana:
la dimensione invariante della soggettivazione
tra castrazione ed Edipo
Alessandro Prezioso.....p. 262

Note critiche

Godimento e desiderio: riflessioni su
Vivere la pulsione *di Franco Lolli*
Carmen Gurnari.....p. 297

Note sul plagio: Benvenuto, Musatti e Lacan
Andrea Saputo.....p. 322

Notizie biobibliografiche sugli autori.....p. 340

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 13 – Joyce e l'inconscio – giugno 2022
DOI: 10.19226/204

Elementi di una sintomatologia joyciana nel *Ritratto dell'artista da giovane*

Andrea Amoroso

Il primo capitolo del *Ritratto dell'artista da giovane* (1916) è notoriamente quello del distacco del giovane Stephen Dedalus dalla famiglia per recarsi a studiare presso i gesuiti del College di Conglowes. Si tratta di un distacco che ha del feroce e del tenero insieme: è tenero e ricco di stimoli l'ingresso di Stephen in una comunità di pari nella quale avrà l'occasione di dimostrare il suo valore. Tuttavia, si farà sentire a tratti e in maniera potente la mancanza del protettivo nido familiare, che sarà oggetto di rimpianto e di feroci nostalgie nel momento in cui il giovane dovrà far fronte agli ostacoli del mondo esterno.
Tale tenerezza e ferocia è racchiusa – potremmo dire *en abyme* – nei due episodi che sono posti in apertura e in chiusura di capitolo. In apertura, la presunta colpa e la punizione susseguente sono vagheggiati in toni soffusi, marchiati della tipica indulgenza che si rivolge a quanto afferisce all'infanzia. E tutto questo è esplicitato dall'uso di una filastrocca che riprende la presunta punizione, quella dell'accecamento: «Se no verrà l'aquila e con i suoi artigli lo accecherà» (Joyce, 1916, p. 220):

Lo accecherà,
scuserà,
scuserà,

lo accecherà.

Scuserà,
lo accecherà,
lo accecherà,
scuserà (*ibidem*).

L'istanza materna racchiusa in «Oh, Stephen si scuserà» (*ibidem*) – di aver fatto la pipì a letto – è in questa filastrocca ripresa e rievocata a livello di una sorta di *lalangue*. Una lingua materna e compensativa che Joyce non introduce in alcun modo all'interno del testo. Non viene esplicitato da alcun segnale testuale quali sono i versi pronunciati dalla mamma di Stephen e quali quelli recitati invece dalla signora Riordan. A questo livello, al livello del corsivo di Joyce, i due discorsi si fondono in una sorta di lingua di nessuno che – indicativamente – sussume e rende indistinguibili le voci delle due donne. Come definirla se non una vera e propria occorrenza di una *langue maternelle*? Tale messa in lingua dell'infanzia è accreditata anche da altri segnali diffusi qualche rigo prima da Joyce, quando è riportata la lingua interna dello Stephen che deforma la canzoncina che egli cantava da bambino:

Oh, la losa velde boccia (*ivi*, p. 219)

che è evidentemente l'alterazione bambinesca del verso iniziale di un motivetto del quale Joyce ci fornisce contestualmente la versione corretta:

Oh, la rosa selvatica sboccia
nel piccolo verde prato (*ibidem*).

Come si può notare, a questo stadio dello sviluppo di Stephen l'istanza della punizione dell'aquila che strappa gli occhi del bimbo non può che rimanere nell'orbita del preconscio di Stephen, in questa fase di lallazione durante la quale la realtà è messa fra indici, è citata più che esperita. E – tuttavia – Joyce non esita a rimarcare il ruolo di questo volatile accecatore e castrante appena cinque righe più tardi. Dopo l'incipit vero e proprio, infatti, è repentino il passaggio dal luogo dell'infanzia e dell'accudimento materno a quello della prima angoscia e della competizione fra studenti del collegio. Riportiamo per intero il brano che segue immediatamente i versetti della filastrocca:

> Il grande campo da gioco era affollato di ragazzi. Tutti urlavano e i prefetti li incitavano gridando forte. L'aria della sera era pallida e fredda e dopo ogni carica e tonfo dei calciatori la sfera di cuoio sporca di fango volava come un uccello pesante nella luce grigia. Stephen si sentiva ai margini della sua fila, lontano dagli occhi del prefetto, fuori portata dei rozzi piedi, fingendo ogni tanto di correre. Si sentiva il corpo piccolo e debole in mezzo alla ressa dei giocatori e aveva gli occhi deboli e pieni di lacrime (Joyce, 1916, p. 220).

Ecco che subito abbiamo quella che si potrebbe chiamare con Lacan una consonanza o una risonanza; l'aquila della filastrocca è diventata subito l'«uccello pesante» ("heavy bird" nell'originale). Esso segnerebbe, quindi, il passaggio dall'età di un preconscio in cui tutte le cose, persino l'evocata e truce punizione, hanno il sapore della favola a quella di un inconscio che sottilmente s'insinua nelle pieghe del linguaggio e nelle pieghe di un'esperienza interiore che adesso si produce in tutta la sua pienezza. Potremmo dire che metaforicamente il volo

dell'aquila diventa il volo di un uccello pesante quando il Nome-del-Padre prende il sopravvento facendo dischiudere pienamente il ventaglio del Reale. Tant'è che, nemmeno mezza pagina più avanti, alla domanda di un compagno di studi appena conosciuto – «Cosa è tuo padre?» – Stephen risponderà con un lapidario e semplice «Un signore» (*ivi*, p. 221).

Mentre elabora il dolore per la separazione dalla madre, Stephen introduce il Nome-del-Padre facendone, appunto, un puro significante («Un signore»). È a questo livello che nasce l'esigenza di Stephen di vagheggiare la «cara mamma» e di *unificare* il padre: il padre è *uno* proprio in contrapposizione a quella mamma che non risponde al duale ma che, al contrario, lo mistifica, lo surclassa, lo sposta sempre un po' più in là. D'altronde, sono numerose le occorrenze in cui il discorso lacaniano pretende di sfuggire alla logica del due affermando che «se qualcosa ex-siste rispetto a qualcosa, è proprio perché non vi è accoppiato, ma vi è "terziato", se mi permettete questo neologismo» (Lacan, 1973-1974, lezione del 19 marzo 1974, trad. nostra). Ciò che ex-siste, in questa fase, è proprio quanto si *fa tre* nella contrapposizione madre/padre, quanto si fa resto in questo rapporto che non si conclude dualmente: appunto, il *sinthomo*.

La mamma ripiega il velo sul naso e gli dà un bacio di addio; in quel bacio Stephen intravede il naso e gli occhi rossi di pianto della mamma; il padre gli dà due monete da cinque scellini e gli raccomanda un paio di cose. La mamma è intravista nel suo effetto di realtà, la mamma è effetto che parla da dietro un velo, il padre è valore Uno-Cinque-Dieci scellini che parla dal palmo della mano e che conta a partire da Uno. Se Lacan mette l'accento sul *The* del titolo *The Portrait of the Artist as a Young Man*, è qui da porre l'accento sull'indeterminatezza di *Un* nella

risposta «Un signore», l'indeterminato che paga la retta del suo collegio.

> Il suo [di Joyce] desiderio di essere un artista di cui si occupino tutti, o comunque quante più persone possibile, non vale forse a compensare il fatto che, diciamo così, suo padre non è mai stato un padre per lui? Che non solo non gli ha insegnato niente ma ha trascurato praticamente tutto, salvo fare affidamento sui bravi padri gesuiti, la Chiesa diplomatica? (Lacan, 1975-1976, p. 85).

Tutto questo, la differenza sostanziale di atteggiamento fra papà e mamma risulta essere decisiva ed è, pertanto, rimarcata in altri luoghi del *Portrait.* Se il padre è una sorta di indeterminato che non fa altro che occupare il proprio posto, la mamma un posto vero e proprio non ce l'ha e non può averlo. Il posto della madre è sempre oscuro, spostato, laterale. Tant'è che Stephen risulta indeciso anche nel farne discorso. Quando a un certo punto un compagno di studi chiederà al protagonista se fosse abituato a dare un bacio alla mamma prima di andare a letto, la risposta di Stephen sarà per forza di cose duplice. Al primo «sì», infatti, il compagno ribatterà «Ehi, qui c'è un ragazzo che dice che bacia la mamma prima di andare a letto» (Joyce, 1916, p. 225). Al che Stephen si affretterà a correggere e a modificare la sua risposta in negativo, ma di nuovo il compagno ribatterà «Ehi, qui c'è un ragazzo che dice che non bacia la mamma prima di andare a letto» (*ibidem*). Il duale è impossibile, ogni corrispondenza dell'oggetto materno con sé stesso è impedita. *Lalangue* qui non può operare, è messa tra parentesi dalla lingua artificiale: questa chiede non per sapere, ma per obliterare. Si oblitera la risposta quale essa sia: il sì e il no viaggiano sullo stesso scompartimento

e hanno entrambi un titolo di viaggio contraffatto. Non c'è modo di smascherarli ma nemmeno di distinguerli. Entrambe le risposte nascondono qualcosa: il naturale amore per la propria mamma in un caso, il naturale distacco che ogni adolescente brama nell'altro. Ogni volta si nasconde un po' di sé e se ne mostra un altro po': alla fine non si sa se ci si è esposti del tutto facendo la somma delle parti esposte o se ci si è nascosti del tutto facendo la somma delle parti celate. È l'indecidibile fra 0 e 1: anche qui, però, la logica del duale fa cilecca, manca il bersaglio. Se *lalangue* è una lingua destituita di funzione, qui la funzione è invece l'unica cosa che conta (ma che non riesce a contare): si tratta di un'impasse che non può essere risolta. Nel primo caso l'inconscio agisce, in questo caso non lo si lascia non agire (e il compagno è il suo servo muto).

Ma torniamo a quell'«Un signore»: sembra che in questo momento alla castrazione simbolica del Nome-del-Padre si affianchi una castrazione del padre reale, svalutato e reificato in quanto detentore di un fallo che è incarnazione impossibile al contempo reale e simbolica. Alla moneta reale e alla moneta simbolica del Nome-del-Padre – rappresentati rispettivamente dagli scellini e dall'espressione di Stephen, «Un signore» – non resta, quindi, che allacciarsi in un sistema ternario che possa ricondurre la figura paterna al posto dell'Uno che gli spetta. E questa operazione non può essere tentata se non attraverso il discorso della narrazione, che così diventerà il discorso dell'immaginario. Il discorso indiretto libero è lo strumento di questo slittamento del linguaggio che porterà il personaggio Stephen a diventare alter-ego della persona Joyce.

> Il significante linguistico marca il senso a partire dalla sua iscrizione minima sotto la forma del tratto unario. Senso

> metonimizzato da ciò che comunemente si chiama linguaggio, cioè un effetto di unità prodotto dall'Immaginario. Di conseguenza, è possibile affermare che il senso, da parte sua, è una metafora, quella di una mancanza originaria che si sostituisce al venir meno della Cosa, sottrazione causata dal fallo come significante (Andrès, 1987, p. 28, trad. nostra).

La detronizzazione del padre allora sarà compiuta solo e soltanto attraverso il racconto, attraverso quell'istanza di discorso che Joyce prende da Stephen e che innalza a opera letteraria. Il cortocircuito prodotto da questo andirivieni fra Simbolico e Immaginario e poi di nuovo Simbolico è proprio ciò che, facendo del Padre un oggetto simbolizzato, ne limita la sua portata come soggetto simbolizzante (castrante). Come si libererà, quindi, questa spinta al godimento? Essa avverrà attraverso la sinthomizzazione di due significanti principe all'interno dell'opera joyciana: "la donna" e "Dio". Ma prima di tutto va elaborato il tenero e feroce distacco da ciò che nell'infanzia fa le veci, in un certo senso, sia della donna sia di Dio, ossia la madre. È a lei che Stephen rivolge i pensieri più nostalgici e struggenti ed è a lei che si rivolge quando è afflitto dalla malattia – «Cara Mamma, sono malato. Voglio tornare a casa. Vieni per favore, e portami a casa. Sono all'infermeria. Il tuo affezionatissimo figlio, Stephen» (Joyce, 1916, p. 234). Ma la madre vagheggiata a distanza non prenderà mai corpo, forma e nemmeno parola quando Stephen farà ritorno a casa per le vacanze.

Gli unici a parlare saranno il padre, lo zio Charles, la signora Dante Riordan per dibattere accanitamente di politica e religione. Alla madre di Stephen non saranno concesse che rarissime battute per invitare i contendenti alla moderazione,

nient'altro. Inoltre, non ci sembra casuale che il primo capitolo si apra e si chiuda con una dinamica di colpa e punizione: finta nella prima occasione, reale nella seconda. Tutto ciò mette come tra parentesi il periodo di tenerezza infantile, quando la madre è una sorta di assoluto per il bambino. Ma per Stephen quasi adolescente questo assoluto è già svanito, non ne resta che uno sbiadito ricordo di fiaba e la sua rievocazione attraverso la canzoncina di apertura. È interessante notare che in concomitanza con l'evocazione della punizione dell'aquila che, con i suoi artigli, avrebbe dovuto accecare Stephen bambino, venga nominata la sua compagna di giochi Eileen – «Da grande avrebbe sposato Eileen» (*ivi*, p. 220). Qualcosa di simile avviene nel passaggio fra il primo e il secondo capitolo: in questo caso, però, la punizione inflitta da padre Dolan sarà reale. Questi, infatti, prefetto agli studi di Clongowes, crede che quella di Stephen – di aver rotto gli occhiali – sia una goffa scusa per non studiare. Il che è ingiusto e persino incongruente con la carriera scolastica del protagonista, sempre ligio al dovere e addirittura sempre fra quei pochi a contendersi la palma di primo della classe. Stephen, infatti, era stato momentaneamente esonerato dal suo insegnante dal fare i compiti, dal momento che un compagno, urtandolo e facendolo cadere, aveva fatto sì che gli si rompessero gli occhiali. Tuttavia, nonostante ogni evidenza sia dalla parte del ragazzo, padre Dolan non vuole sentire ragioni e lo punisce severamente a forza di bacchettate sulle mani. La punizione in forma di vagheggiamento infantile della canzoncina che apre il capitolo diventa qui punizione ingiusta ed effettiva. In maniera analoga il gioco infantile di sposare Eileen diventa appena dopo la punizione subita, proprio all'inizio del secondo capitolo, vagheggiamento di una figura femminile reale, che abbia una sua consistenza fisica di donna. Ebbene, questa figura

di donna è anch'essa un vagheggiamento, ma stavolta si tratta di un vagheggiamento ben diverso: esso prende le mosse dalla rappresentazione di Mercedes, la donna del *Conte di Montecristo* (1844-1846) nella lettura del quale Stephen si rifugia ogni sera.

> Ritornava a Mercedes e, mentre ne rimuginava l'immagine, gli si insinuava nel sangue un'inquietudine strana [...]. Il rumore dei giochi infantili lo urtava e quelle voci sciocche gli facevano sentire [...] di essere diverso dagli altri. Non desiderava giocare. Desiderava incontrare nel mondo reale l'immagine eterea che la sua anima così spesso contemplava. Non sapeva dove cercarla e in che modo, ma una premonizione che lo guidava gli diceva che questa immagine, senza nessuna azione da parte sua, gli sarebbe venuta incontro. Si sarebbero trovati tranquillamente come sei si fossero conosciuti e dati convegno, forse a uno dei cancelli o in qualche luogo più segreto. Sarebbero stati soli, circondati dall'oscurità e dal silenzio: e in quel momento di tenerezza suprema lui si sarebbe trasfigurato. Sotto gli occhi di lei sarebbe svanito in qualcosa di impalpabile e poi, in un attimo, si sarebbe trasfigurato. Debolezza e timidezza e inesperienza sarebbero cadute da lui in quel momento magico (Joyce, 1916, p. 271).

L'immagine è reale e, tuttavia, non ancora vera, non ancora incarnata. L'immagine reale tratta dal romanzo è – in questo caso – rappresentazione (sacra) del fantasma di Stephen. E, in quanto fantasma, essa non può che venire incontro al di là di ogni azione possibile, al di là di ogni intenzione o previsione. Ciò è tanto più evidente in quanto Stephen non fornisce alcun connotato fisico della Mercedes di Dumas, semplicemente la nomina e le fa prendere il posto che era precedentemente rimasto vuoto. Sono

troppi i luoghi dell'opera di Lacan nei quali si fa cenno alla natura del *fantasma* per prenderli in considerazione in questa sede. Ci basti dire, per ora, che in questo caso esso poggia su tre elementi che abbiamo rilevato all'interno del *Ritratto*.
In primo luogo, abbiamo l'affermazione infantile ("avrei sposato Eileen"), in terzo luogo abbiamo il desiderio di incontrare in qualche modo «l'immagine eterea» di Mercedes, in mezzo abbiamo la funzione mediatrice di una metafora virginale:

> *Torre d'avorio*, dicevano, *Casa d'oro!* Come poteva una donna essere una torre d'avorio o una casa d'oro? [...] Eileen aveva lunghe mani bianche. Una sera, mentre giocavano, gli aveva messo le mani sugli occhi: lunghe e bianche e sottili e fredde e lisce. Era quello l'avorio: una fredda cosa bianca. Quello era il senso di Torre d'avorio (*ivi*, p. 245).

I protestanti canzonavano la litania della Beata Vergine e per questo Dante è contraria a che Stephen frequenti abitualmente Eileen. E, tuttavia, come uno scherzo del destino è proprio tale figura (partorita ironicamente da un *côté* protestante) a farsi incarnazione figurativa di una metafora.
Nello spiegarsi i termini di quei paragoni con la Vergine Maria, Stephen fa ricorso alla sua esperienza sensuale primigenia e alla freschezza delle mani di Eileen. Ecco che, allora, tale figura ritagliata sul sembiante della Vergine Maria, fa da ponte alla creazione del fantasma, figura sempre duplice e che promette un surplus di godimento. Non è per caso che – sebbene Joyce non ne faccia cenno all'interno dell'opera – la figura di Mercedes così come si trova nel *Conte di Montecristo* abbia i «capelli corvini» e le «braccia brune» (Dumas, 1844-1846, p. 107) e che, quindi, sia proprio all'opposto della figura eterea ed eburnea di Eileen.

Questa opposizione, però, non è che una finta opposizione. Il tentativo di Stephen di dare corpo a un fantasma non funziona altrimenti che come doppio fantasmatico, tant'è che tale doppiezza non può risolversi nei fuggevoli piaceri della carne ai quali il protagonista si abbandona nel secondo capitolo. Infatti, tale sfrenata lussuria non è che il goffo tentativo di tenere a bada un fantasma che non smette di celarsi (cancellarsi?).

> Sopportava cinicamente i vergognosi particolari delle sue orge segrete, nelle quali esultava a insozzare con pazienza qualsiasi immagine lo avesse attratto [...]. Una figura che di giorno gli era sembrata pudica e innocente, di notte gli veniva incontro attraverso le ombre tortuose del sonno, con il viso trasfigurato da un'astuzia lasciva, con gli occhi scintillanti di una gioia bestiale (Joyce, 1916, p. 302).

E, poco più avanti:

> Gemeva tra sé come una belva delusa. Voleva peccare con una della sua specie, costringere un altro essere a peccare con lui e a esultare insieme nel peccato. Sentiva una oscura presenza muovergli irresistibilmente addosso dalle tenebre, una presenza sottile e mormorante come un fiume, che lo colmava interamente di se stessa. Quel mormorio gli assaliva le orecchie come il mormorio di una moltitudine immersa nel sonno; quelle correnti sottili si diffondevano in tutto il suo essere (*ivi*, p. 303).

Si comprende bene, da questi due passi, che la situazione del protagonista è – ancora una volta – una situazione nella quale si rischia di essere catturati fra due elementi. Ma, pur trovandosi in mezzo, nessuna mediazione è possibile. Incoscienza e furia,

sonno (passività) e animalità, singolarità e moltitudine sono i termini di una *presa in mezzo* rispetto alla quale ogni possibile via d'uscita sembra preclusa. Tutto l'essere di Stephen sembra essere pervaso, per sua stessa ammissione, da un flusso che egli non controlla e che, addirittura, nemmeno vede perché gli è costitutivo, è costitutivo del proprio essere. Un fiume dal quale non si può uscire e dentro il quale si trema perché si è proprio l'acqua che lo forma.

Tuttavia, è proprio attraverso l'individuazione di un terzo termine rispetto a questa dinamica della cattura totale che Stephen/Joyce passerà dal sintomo al *sinthomo* e dalla Donna a Dio è a sé stesso in quanto catalizzatore del godimento. Anzi, della «cosa di godimento che, in fondo, egli è» (Di Ciaccia, 1998). È del tutto in linea con ciò il fatto che Stephen debba dapprima affidarsi alla ripetizione ossessiva, quasi maniacale, dei nudi piaceri della carne ma – nel contempo – sempre mantenendo sullo sfondo la figura ideale di Mercedes. È a partire dal momento in questa sequenza anonima di rapporti sensuali viene interrotta che Stephen potrà produrre e mettere in gioco per davvero il discorso su Dio, attraverso il tramite di una donna che non c'è e non ci sarà – la Vergine.

È un momento altissimo di svolta quello di cui parliamo, si tratta delle ultime righe del secondo capitolo, quando viene descritto fugacemente l'incontro carnale di Stephen con una prostituta. Nella vaghezza della scena e in quella che è una sorta di dissolvenza al nero si scontano i caratteri imprendibili dell'ultima donna in carne e ossa che diventa, così, essa stessa vettore impossibile verso la Vergine, la Donna, «altro nome di Dio» (Lacan, 1975-1976, p. 12). Momento di soglia nel quale l'incontro fra le due bocche diventa un incontro che rimanda a

qualcos'altro di misterioso e inaspettato, che nemmeno il protagonista riesce a definire.

> Chiuse gli occhi, abbandonandosi a lei, anima e corpo, non conscio più di altro al mondo che dell'oscura pressione delle morbide labbra socchiuse. Gli premettero sul cervello come sulle labbra, quasi fossero il mezzo di un linguaggio vago; e tra di esse sentì una pressione ignota e timida, più oscura del deliquio del peccato, più dolce di un suono o di un odore (Joyce, 1916, p. 304).

Inconscio e intuizione di un linguaggio secondo, seppur vago. Il protagonista è qui calato in un altrove che non comprende e che non può gestire, del quale è completamente in balìa. È in queste poche righe e nei successivi sviluppi che inizia a farsi largo prodromicamente l'idea di una scrittura come peculiare *sinthomo* di Joyce; un'idea, anzi, uno sviluppo che si avrà in maniera compiuta soltanto con la mostruosa grande opera dell'autore irlandese, con l'*Ulisse*, ma che qui viene vagheggiato in maniera germinale. Attraverso il contatto carnale, uno degli ultimi prima della svolta *filosofica* del protagonista, Stephen accede a un al di là del peccato, a un *surplus* di godimento che lo afferra e lo confonde e di fronte al quale egli non sa determinarsi. È questo il punto nel quale si accede a un altrove che è pulsionale e non significante, esautorato – pertanto – dall'ordine del simbolico.

> La ripetizione del sintomo non è la ripetizione significante, ma è una ripetizione pulsionale e non tutto della pulsione riesce a metabolizzarsi nell'ordine del simbolico. C'è un reale che è refrattario al simbolico e che si ripete. La causa di questa ripetizione Lacan la definisce "godimento". In questa nuova

> prospettiva il sintomo non ha più la struttura di significante, che necessariamente rinvia alla catena significante, la modalità quindi che ha il soggetto di rappresentarsi presso l'Altro, ma ha struttura di lettera. Il sintomo è allora marchio di godimento, la cui significazione rimane enigmatica. Non si tratta più di un sintomo ripreso nell'ordine simbolico, ma di un sintomo che Lacan situerà nel nodo borromeo nell'intersezione tra il reale e il simbolico. È la nuova versione del sintomo che Lacan scriverà sinthome. Si tratta della supplenza alla mancanza del Nome-del-Padre che funzionerà come il perno per lo psicotico. Ma si tratta anche dell'osso di godimento con cui il soggetto si troverà a fare i conti alla fine della propria analisi, quando il legame che il soggetto intrattiene ordinariamente con il godimento viene meno. Lacan parla allora d'identifica-zione con il sintomo. Ora, mentre il sintomo, nel suo statuto di signi-ficante, non dà un'identità al soggetto ma unicamente lo rappresenta, al contrario il sintomo nel suo statuto di lettera dà un'identità poiché non rinvia più a un significante per rappresentarlo, ma rinvia alla "cosa", la cosa di godimento che, in fondo, egli è (Di Ciaccia, 1998).

A quest'altezza del *Ritratto*, allora, avverrà un fenomeno di ripiegamento su sé stesso del protagonista, una vera e propria rivoluzione che lo coinvolgerà in maniera totale eppure insufficiente. L'anima del protagonista, dopo essere entrata nel tunnel della ripetizione ossessiva del peccato, ne esce dissanguata e sterile. In essa, ormai, soltanto «la fredda tenebra riempie il caos» (Joyce, 1916, p. 306) e Stephen è convinto che niente possa ormai salvarlo dalla dannazione eterna.
Quando la risata di una ragazza gli ridesta l'immagine di Emma, della fidanzata ideale vagheggiata e mai realmente avvicinata, allora Stephen rievoca ciò che aveva già descritto ben dieci anni

prima. Si tratta del medesimo passo, quello che riguarda quell'ultimo tram della sera preso insieme a lei; la distanza fra i due è minima, solo un gradino li separa. «Tra una frase e l'altra lei salì sul suo gradino varie volte e scese di nuovo sul suo, e una o due volte gli stette vicinissima per qualche attimo» (Joyce, 1916, p. 275). Stephen aveva pensato di afferrarla e baciarla, ma non lo fece. Lo rimpiangeva dieci anni prima, una volta rimasto solo nel tram, e lo rimpiange adesso che è passato molto tempo. Ma la figura di Emma, la figura di E. C., icasticamente ridotta a due iniziali, non ha smesso di attraversare, passare, passeggiare per i sentieri della mente del protagonista. E il suo incarnarsi è instabile perché essa è una figura mentale prima che dei sensi. Non sorprende che i suoi fantasmi siano diversi, ora Mercedes, ora la Vergine *torre d'avorio*, ora un'apparizione femminile in mezzo allo scorrere di un fiume. È indicativo che tale apparizione sia anticipata da una visione sostenuta dal mero lavorìo della lingua:

> "Un giorno di screziate nuvole marine". La frase, il giorno e la scena si accordavano armoniosamente. Parole. Era per i colori? Permise loro di risplendere e di svanire, a tinta a tinta [...]. No, non era per i colori: era per la cadenza e l'equilibrio del periodo stesso. Amava dunque il ritmico sollevarsi e abbassarsi delle parole più delle loro associazioni di mito e di colore? (*ivi*, p. 364).

L'amplesso desiderato è linguistico prima che carnale, e non trova riposo e consolazione né nell'afflato mistico verso Dio né nell'avallo della teoria estetica di San Tommaso, quella che il protagonista è chiamato a esporre quando si troverà per caso a colloquiare con il preside del Belvedere College. Più in avanti

Stephen la ribadirà a Lynch, un compagno di studi, quando affermerà che – come l'Aquinate – egli ritiene che l'emozione estetica debba innalzarsi al di sopra degli impulsi più bassi, di ciò che è incontrollato perché dettato dalla furia dei sensi. «L'emozione estetica [...] è pertanto statica. La mente viene arrestata e innalzata al di sopra del desiderio e della ripugnanza» (*ivi*, p. 399).

In realtà, quando Stephen si affida all'argomentazione filosofica egli resta sempre mancante di qualcosa, la sua mente non vola mai oltre il mero procedimento ragionativo, il trasporto gli è estraneo. Mentre, invece, la metafora del volo si fa avanti quando l'ardore del linguaggio lo trasporta a contatto col mondo e al di là del mondo – «L'anima gli si librava in un'atmosfera al di là del mondo e il corpo [...] era purificato in un soffio» (*ivi*, p. 366). Di ciò ne sia la riprova il fatto che, in tali casi, la realtà si palesi al protagonista come visione estatica e solitaria.

> Era solo. Nessuno si occupava di lui, era felice e vicino al cuore selvaggio della vita [...]. Una ragazza gli stava davanti in mezzo alla corrente, sola e immobile, guardando lontana verso il mare. Sembrava una creatura trasformata per incanto a somiglianza di uno strano e bellissimo uccello marino. Le lunghe, sottili gambe nude erano delicate come quelle di un airone e intatte, salvo dove una striscia smeraldina di alghe aveva formato un segno sulla carne (*ivi*, p. 368).

L'immagine di questa ragazza entra nell'anima del protagonista e lo conduce al «sacro silenzio della sua estasi» (*ivi*, p. 369). Questi, che egli chiama l'«angelo selvaggio [...] della gioventù e della bellezza mortale» (*ibidem*) è quel messaggero muto e senza nome che gli permetterà di «vivere, errare, cadere, trionfare,

ricreare la vita dalla vita!» (*ibidem*). E di cosa si tratterà se non di ciò che resta del significante Dio? Di ciò che non disturba più il piacere degli altri, ma che – al contrario – si fa insegna di un godimento superiore. Nient'altro che quella cosa che non c'è e che diventa la Cosa di cui la stessa scrittura di Joyce sarà *sinthomo*. «Mancanza che è molto difficile far cogliere a meno di circoscrivere i dintorni di un buco» (Miller, 1981-1982, p. 62), per dirla con le parole che Miller utilizza per avvicinarsi al significante-assenza di Lacan.
In realtà tale quadro vi è una perfetta miniaturizzazione di ciò che, via Stephen Dedalus, sarà la vocazione di Joyce medesimo, vocazione verso *la* sua scrittura (compiuta nell'*Ulisse*) e di cui il *Ritratto* non è che figura (nel significato teologico medievale di prefigurazione di qualcosa che deve adempiersi). Essa diventerà allora la lettera impossibile (anche) perché visitata dalla ricerca di un padre di cui si è già registrata l'assenza nel finale del *Ritratto*, volutamente patetico e citato da Lacan in quanto allusione a un che di impossibile.

> *27 aprile – Vecchio padre, vecchio artefice, vienimi in soccorso, per ora e per sempre servimi.* Tienimi al caldo ora e sempre. È a suo padre che indirizza questa preghiera, a suo padre che si distingue precisamente per essere – mah – quello che possiamo chiamare un padre indegno, un padre carente, quello che lui si metterà a cercare in tutto l'*Ulysses* sotto diverse spoglie senza trovarne traccia [...]. *Ulysses* è la testimonianza del fatto che Joyce resta radicato nel padre pur rinnegandolo. È proprio questo il suo sintomo (Lacan, 1975-1976, p. 66).

Ed è proprio come ponendosi sull'altare di questa sfida impossibile – quella di un errore che Stephen accetta nel finale

del *Ritratto* e, anzi, al quale sembra poter votare la sua intera esistenza – che la scrittura di Joyce diventa continuamente incarnazione e miraggio di sé stessa. Così come Stephen si *accontenta* della Vergine in forma di Emma...

> Dio e la Beata Vergine erano troppo lontani: Dio troppo grande e severo e la Beata Vergine troppo pura e santa. Ma immaginò di stare vicino a Emma in una terra immensa e, umile e piangente, di chinarsi a baciarle il lembo della manica (Joyce, 1916, p. 318).

Allo stesso modo Joyce si accontenterà (forse) di accettare e riprodurre l'unico ricatto possibile, il ricatto del reale, quello di «di cui si può afferrare soltanto un lembo, un torsolo» (Lacan, 1975-1976, p. 119). Esattamente come il lembo di quella manica di Emma, la sola possibile traduzione imperfetta del manto di quella «Vergine Benedetta [...] simile a un uccello» (Joyce, 1916, p. 360) che sta a indicare probabilmente il fugace, forse impercettibile punto di tangenza del reale con l'inconscio di Stephen/Joyce. In questo senso Lacan potrà parlare di Joyce come un «disabbonato all'inconscio» (Lacan, 1975-1976, p. 161), proprio nella misura in cui l'autore dell'*Ulisse* esige dalla propria scrittura non più la vastità figurativa del simbolico, ma la risonanza pneumatica del sinthomico, ciò che non può vedersi, ciò che è racchiuso. L'angelo selvaggio e messaggero di cui abbiamo riferito poc'anzi starà allora in mezzo a quel *non-tutto* che è la donna (che siano le prostitute degli anni del collegio o la E. C. dalle braccia d'avorio poco importa) e a quel *non plus (ultra)* che è la Madonna. E ciò, alla fine, perché solo il lembo conta, solo la vita oltre la vita.

Bibliografia

Andrès, M. (1987), *Lacan et la question du métalangage*, Point Hors Ligne, Érès, Toulouse.
Di Ciaccia (1998), *Dal sintomo al sinthomo*, in *Psychiatry on line*, http://www.psychiatryonline.it/node/7543.
Dumas, A. (1844-1846), *Il Conte di Montecristo*, tr. it., 2 voll., Garzanti, Milano 2011.
Joyce, J. (1916), *Ritratto dell'artista da giovane*, tr. it., Newton Compton, Roma 1973.
Lacan, J. (1971-1972) *Le Séminaire. Livre XIX. ...Ou pire*, Seuil, Paris.
Id. (1973-1974), *Le Séminaire. Livre XXI. Le non-dupes errent*, inedito.
Id. (1975-1976), *Il Seminario. Libro XXIII. Il Sinthomo*, tr. it., Astrolabio, Roma 2006.
Miller, J.-A. (1981-1982), *Capisaldi dell'insegnamento di Lacan*, tr. it. Astrolabio, Roma 2021.

Abstract

Elements of a Joycean symptomatology in *A Portrait of the Artist as a Young Man*

For Stephen Dedalus, the signifier God constitutes a labyrinth from which there is no way out. It is, however, through the frustrations of this *cul-de-sac* that he can finally approach a tiny sliver of the real. A real that becomes vision, flesh, women, angel and – in the end – perhaps the ultimate messenger of an infinite chain of signifiers. A wild angel who will stand in a median position in relation to that *non-all* that woman is (whether she is

the prostitute of her boarding school years or the E. C. with ivory arms it does not matter) and to that *non plus (ultra)* that the Virgin Mary is.

Keywords: Joyce; Lacan; Stephen Dedalus; Woman; Sinthome.