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: 10.19226/205

You were dreamed, dear. La scrittura joyciana dal reale al sogno

Carlo Avolio

> I will write down all your names in my gold pen and ink. Everyday, precious, while m'm'ry's leaves are falling deeply on my Jungfraud's Messongebook I will dream telepath posts dulcets on this isinglass stream. Joyce (1939, p. 460)

1. Epifanizzare il ~~reale~~

È possibile ripercorrere le vie tortuose che portarono Joyce a lavorare strenuamente all'apertura del linguaggio, nel tentativo di tenderne al limite estremo le possibilità di senso, seguendo il nesso tra la sua pratica di scrittura e il fine, nonché la natura, dell'opera d'arte letteraria. Si tratta di un filo rosso che attraversa la prosa e la riflessione joyciane e che pone la questione intorno all'essenza della rappresentazione, a quel gioco di specchi mediato dal linguaggio che guida il lettore nel rovesciamento, umbratile e fantasmatico, che permette infine alla lettera (*word*) di squadernare un mondo (*world*). Come si cercherà di mostrare, sarà la rappresentazione romanzesca attraverso la dinamica del

corpo che sogna a permettere all'ultimo Joyce di accedere a quella libertà, a quel gioco creativo che si esibisce nella "festa" (in)finita di *Finnegans Wake*: la capacità di rendere-presente le complesse dinamiche tra il conscio e l'inconscio senza la pretesa di sbrogliarne i nodi, una capacità che però ha specifiche origini nei mutamenti di poetica esplicitamente rinvenibili fin dai suoi primi abbozzi narrativi.

Com'è noto, tra il 1900 e il 1904 il giovane Joyce iniziò a collezionare sotto il nome di «epifanie» brevi scene carpite dalla vita quotidiana, dialoghi, sogni, allucinazioni e così via, nel tentativo di recuperare, isolandoli attraverso le parole della letteratura, i momenti che gli apparivano ricchi di senso, carichi di emblematica – ancorché spesso triviale – bellezza. L'intento poetico del giovane Joyce, unito a un vero e proprio abbozzo di teoria (che torce a suo favore concetti tratti dall'estetica tomista), è espresso nel romanzo incompiuto *Stephen Hero* (la cui stesura fu portata avanti tra il 1904 e il 1906) nel quale si definisce per la prima (e unica) volta questo dispositivo poetico, e che per questa ragione resta una preziosa testimonianza delle origini dell'estetica joyciana:

> Per epifania intendeva Stephen un'improvvisa manifestazione spirituale, o in un discorso o in un gesto o in un giro di pensieri, degni di essere ricordati. Stimava cosa degna per un uomo di lettere registrare queste epifanie con estrema cura, considerando ch'erano attimi assai delicati ed evanescenti, e disse a Cranly che l'orologio del Ballast Office era capace di comunicare un'epifania. Cranly interrogò con lo sguardo l'inscrutabile quadrante del Ballast Office con un'aria non meno inscrutabile. "Sì" disse Stephen. "Io gli passo davanti di tanto in tanto, me ne ricordo, mi riferisco a esso, gli do un'occhiata: è soltanto un pezzo dell'arredamento di una strada di Dublino: poi tutto a un

> tratto ecco ch'io lo vedo, e lo ravviso per quello che è: un'epifania". "Che vuoi dire?". "Immagina che gli sguardi che gli do siano come il frugare nel buio di un occhio spirituale il quale cerca di mettere a fuoco la sua visione, e nel momento che questo fuoco è raggiunto, ecco, l'oggetto è epifanizzato. È appunto con l'epifania che si tocca il terzo, il supremo stadio della bellezza". (Joyce, 1963, pp. 755-756)

Si tratta di una sorta di testimonianza narrativa tardiva, dal momento che un buon numero delle epifanie collezionate da Joyce negli anni precedenti vennero intrecciate nella narrazione la quale dunque le assorbì, per così dire, nella propria trama depotenziandone di fatto l'originario intento rivelatore di una *quidditas*, un'essenza irradiante dal reale che la capacità "percettiva" dell'artista sarebbe stata in grado di mettere a fuoco, riprodurre e conservare attraverso il *medium* letterario.[1] A reggere quest'idea del reale come una regione ontologicamente indipendente Stephen Daedalus (solo in seguito il cognome verrà semplificato in "Dedalus"), l'alter-ego letterario del giovane Joyce, introduce le nozioni tomiste di *integritas* (l'unità-separazione dell'oggetto epifanizzato rispetto al resto del reale), di *consonantia/proportio* (l'organizzazione complessiva e l'armonica dipendenza relativa delle sue parti) e di *claritas* (la forza irradiante compiutamente percepita dall'artista) e lega quest'ultima alla *quidditas*, l'essenza specifica dell'oggetto epifanizzato:

[1] Per approfondire gli aspetti specifici di questa dichiarazione di poetica rispetto alla produzione letteraria del giovane Joyce mi permetto di rinviare alle riflessioni premesse alle *Epifanie* (cfr. Avolio, 2014).

> "Ora veniamo alla terza qualità. Per molto tempo non sono riuscito a capire che cosa intendesse l'Aquinate. Si serve d'una parola figurativa (cosa molto insolita in lui) ma io sono arrivato a comprenderla. *Claritas* è *quiddítas*. Dopo che con l'analisi s'è scoperta la seconda qualità, la mente compie la sola sintesi logicamente possibile e scopre la terza qualità. Questo è il momento ch'io chiamo epifania [...]. La sua [della cosa] anima, la sua identità [*whatness*], balzano fuori a noi dai veli dell'apparenza. L'anima dell'oggetto più comune, la struttura del quale è stata così calettata, ci appare radiante. L'oggetto compie la sua epifania" (*ivi*, pp. 757-758).

Le epifanie come primi tentativi letterari sono dunque emerse da una specifica capacità di visione da parte di quel ricettore privilegiato che è l'artista dedaleo; appare inoltre evidente come in questa prima teorizzazione sulla funzione dell'attività letteraria sia primario il paradigma visivo: l'essenziale è la funzione selettiva e riproduttiva dell'occhio "spirituale" in grado di frugare nel flusso indistinto del reale al fine di coglierne l'intrinseco luccichio. Alcune di queste prime epifanie, inoltre, sono la riproposizione dei sogni del loro autore: risulta chiaro come l'annotazione e l'"oggettivizzazione" del residuo cosciente, della traccia mnestica, serva al giovane Joyce non per accedere a un'autoanalisi dei propri sogni, ma per valorizzarne il loro carattere significativo, ancorché ambiguo:

> Una nebbiolina bianca cade in lenti fiocchi. Il sentiero mi conduce dabbasso verso uno stagno oscuro. Qualcosa si muove nello stagno; è una bestia artica dal manto giallo e ruvido. Vi affondo il bastone e mentre si solleva dall'acqua vedo che il suo dorso declina verso la groppa e che è molto lenta. Non ho paura – al contrario – e colpendola più volte col bastone la conduco

> davanti a me. Muove pesantemente le zampe e bisbiglia parole di una lingua che non comprendo (Joyce, 1978, p. 45).

Ancora un esempio:

> Sì, sono le due sorelle. Quella che sta burrificando con braccia robuste (il loro burro è rinomato) appare rabbuiata e infelice: l'altra è felice perché ha avuto il suo. Si chiama R... Rina. Conosco il verbo "essere" nel loro linguaggio. – È lei Rina? – Sapevo che era lei. Ma eccolo in giacca a coda di rondine e con un cappello a cilindro fuori moda. Le ignora: cammina a piccoli passi, facendo svolazzare le falde della giacca... Dio mio! quant'è minuto! Dev'essere molto anziano e vanitoso... Forse non è quel che io... È curioso che quelle due grosse donne abbiano litigato per quest'uomo minuto... D'altro canto è il più grande uomo al mondo... (*ivi*, p. 63).

La riproduzione priva di interpretazione di questi sogni è in linea con la concezione dell'epifania espressa nei primi anni di apprendistato artistico da parte di Joyce: la rappresentazione sarebbe valida solo in quanto testimonianza, estrapolazione non-modificativa, specchio. Come nota Ellmann «[l]a *Traumdeutung* (*Interpretazione dei sogni*) di Freud uscì verso la fine del 1899, ma l'interesse di Joyce per i sogni è prefreudiano, nel senso che cerca la *rivelazione* e non la spiegazione scientifica» (Ellmann, 1959, p. 110, corsivo mio). Lo stesso Ellmann mette in rilievo come le grandi personalità letterarie dublinesi dell'epoca (Yeats e George Russell su tutti) fossero particolarmente interessate alla trascrizione letteraria dei sogni. L'interesse del giovane Joyce in merito alla relazione tra la letteratura e il reale appare dunque in linea con la sua concezione estetica: una forma riproduttiva e non modificativa nei confronti della spontanea radiosità del reale,

passiva, nell'illusione che vi possa essere un'aderenza conservativa tra la parola e il gesto, il dialogo, la scena, il sogno.

2. Il corpo della scrittura

L'illusione che la parola possa riprodurre ciò che, luminoso, emergerebbe sulla superficie cade non tanto per motivi teorici (anche se è doveroso notare come l'abbandono della categoria di «epifania» proceda di pari passo con l'apostasia del suo autore) quanto per l'impossibilità da parte della lettera di dire il ~~reale~~ e per aver laicizzato, per così dire, l'immediatezza di quelle prime epifanie portandone l'elemento di significatività, di emersione, all'interno di una narrazione più ampia. Si potrebbe pensare alle epifanie «come [a] un tentativo fallimentare della costruzione del fantasma. La costruzione del fantasma suppone un certo tipo di relazione stabile tra il soggetto e l'oggetto» (Rossi, 2017, pp. 120-121).[2] Le prime opere in prosa pubblicate da Joyce, *Dubliners* (1914) e *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), presentano infatti un nuovo circuito di senso che non va più dal reale alla scrittura ma dalla scrittura alla scrittura stessa.

[2] Rossi nella prima parte del suo contributo si sofferma sulla relazione fallita tra soggetto e oggetto ma tiene conto soprattutto delle epifanie drammatiche o dialogiche, nelle quali prevale l'attività ricettiva dell'udito e l'attenzione verso la voce. Per i nostri scopi, invece, sarà più fruttuoso indagare le epifanie oniriche, anche in relazione all'importanza che il sogno gioca sia nella psicoanalisi che nelle opere di Joyce. Ambivalenza, quella tra la voce e lo sguardo, magistralmente resa da Lacan: «A questo dire, perché risuoni, perché consuoni, altro termine del *sinthomodaquino*, bisogna che il corpo sia sensibile. Che lo sia è un dato di fatto. Proprio perché il corpo ha alcuni orifizi, il più importante dei quali è l'orecchio, perché non può tapparsi, turarsi, chiudersi. È per questa via che nel corpo risponde ciò che ho chiamato la voce. L'inconveniente è senza dubbio che non c'è solo l'orecchio e che lo sguardo gli fa una concorrenza eminente» (Lacan, 2005, p. 16).

Abbandonato il residuo "metafisico" (nel senso anche del simbolismo tardo-ottocentesco) della credenza in una spontanea radiosità degli oggetti, dei gesti, dei discorsi e attestata l'ineffabilità del ~~reale~~ non resta dunque null'altro che la plasticità del linguaggio a reggere le possibilità espressive, comunicative e di apertura ermeneutica dell'opera d'arte. Se nei racconti di *Dubliners*, come si è accennato, il momento di rivelazione è innanzitutto intra-narrativo è nel *Portrait* che se ne percepisce la piena consapevolezza da parte di Joyce. Frutto della riscrittura *ironica* dell'incompiuto *Stephen Hero*, questo romanzo ripropone la discussione sui trascendentali del bello di ascendenza tomista ma lo fa con un tono del tutto nuovo che segna definitivamente l'abbandono della possibilità di un accesso macchinico al senso:

> San Tommaso adopera un termine che pare inesatto. Mi tenne in iscacco per molto tempo. Potrebbe far credere che avesse in mente il simbolismo o l'idealismo, essendo la qualità suprema della bellezza una luce di un qualche altro mondo, l'idea di cui la materia non è che l'ombra, la realtà di cui essa non è che il simbolo [...]. Ma tutte queste cose sono chiacchiere da letterati. La cosa me la spiego così. Quando hai percepito quel cesto come *una* cosa una e poi l'hai analizzato secondo la sua forma e percepito come una *cosa*, tu fai la sola sintesi che sia logicamente ed esteticamente ammissibile. Tu vedi che quel cesto è la cosa che è e nessun'altra. Lo splendore di cui parla San Tommaso è la *quidditas* scolastica, l'essenza [*whatness*] di una cosa. Questa suprema qualità l'artista la sente, quando la sua immaginazione comincia a concepire l'immagine estetica (Joyce, 1916, p. 471).

La rimodulazione dell'interpretazione dell'ultimo trascendentale della bellezza, la chiave che connette la *claritas* alla *quidditas*, non

lascia più spazio a dubbi:[3] in Joyce matura la consapevolezza che non vi sia alcuna possibilità di accedere a una regione indipendente, ricca di senso, che attende di essere «percepita» e riprodotta dal linguaggio dell'arte ma è piuttosto l'arte stessa a generare il senso di cui si fa portatrice. Se epifania vi sarà, se qualcosa emergerà dalla superficie delle cose dei pensieri delle memorie delle intenzioni, essa si darà come *epifania del linguaggio*. Il linguaggio sarà dunque nello stesso tempo il mezzo della rappresentazione e il suo fine ultimo ed è in questo apparente cortocircuito che Joyce marcherà la differenza scavando il solco (del possibile) con l'aratro della penna, lavorando sulla *messa in corpo della scrittura* che aprirà la strada a una nuova forma di rappresentazione che rigetta nella letteratura il pericolo del disequilibrio psichico:

> Joyce il sintomo, disse Lacan, Joyce e la mania, Joyce creatore cosmico di una nuova lingua; possiamo chiederci se Joyce fosse afflitto dal fenomeno delle epifanie nel modo in cui uno Schreber poteva essere stato afflitto dalle proprie visioni allucinazioni? (Drazien, 2016, p. 70).

Il corpo della scrittura sarà la *materia vivente*, proteiforme, per mezzo della quale compiere una sorta di transustanziazione laica (e vagamente blasfema) che aprirà la strada, per riprendere Lacan, alla elusione del sintomo attraverso il linguaggio artistico, alla capacità di Joyce di negarsi all'analisi e di aderire al processo opposto, annodare ulteriormente la matassa del senso, regalare

[3] Le due declinazioni della *claritas-quidditas* e il loro legame con la *whatness* sono ciò a cui si riferisce Lacan all'inizio del Seminario XXXIII come «il punto debole della questione» (Lacan, 2005, p. 13).

il brivido della plurivocità, rendere-presente la contraddizione con la serietà di un gioco infantile.

3. La scrittura del corpo

Se la scrittura romanzesca si fa carico del peso del senso, se la rappresentazione narrativa diventa per Joyce un corpo vivo sul quale rimodulare un rinnovato rapporto con la verità e con il valore estetico dell'opera d'arte, se non vi è più alcuna traccia positiva di un simbolismo in grado di tenere incatenato il dicibile dall'emergente sarà allora il linguaggio narrativo la struttura primaria inaggirabile della rappresentazione. Attraverso questo riposizionamento, nella ricaduta circolare ma sempre imperfetta (*circling the square*) che il linguaggio artistico stabilisce su se stesso, la nuova realtà presentata dalla narrazione (e questo diventa evidente, sebbene se ne possano cogliere le ragioni seminali anche nei lavori precedenti, in *Ulysses* e in *Finnegans Wake*) subisce l'incrinatura della corporeità, dei processi e delle istanze psichici, del sogno, del fantasma della memoria.
È noto come vi sia una straordinaria convergenza tra gli anni (1914-1921) e le città di stesura di *Ulysses* (Trieste, Zurigo, Parigi) e lo sviluppo del movimento psicoanalitico. Il capolavoro joyciano fu anche descritto dal suo autore come «l'epos del corpo umano» (Ellmann, 1959, p. 508) e in merito risulta particolarmente chiarificatore il cosiddetto «schema Linati» (Joyce, 1922, pp. CLXXXVII-CLXXXIX): quanto sopra descritto riguardo alla poetica di Joyce, con particolare riferimento alla natura della rappresentazione e al rapporto che la sua "laicizzazione" ristabilisce con una verità in minore, restituita alle regole del gioco e alle mani dell'*artifex*, si fa evidente. L'abbandono della pura cerebralità (Telemaco-Stephen non *soffre* ancora il corpo, scrive Joyce), così come del

primato esclusivo della vista (sensoriale, ma anche spirituale), lascia spazio a un'interazione complessa e stratificata tra il pensiero, la memoria, il corpo e il fantasma inconscio. Di questa interazione non vi è una rappresentazione analitica ma plastica, sintetica: l'abbandono del paradigma classico della vista è inoltre graduale e coincide anche con l'abbandono da parte di Joyce (in qualità di autore) di Stephen Dedalus (in qualità di alter-ego). Nel terzo episodio, l'ultimo che lo vede protagonista, Dedalus cede – lentamente, quasi con timore e non senza la solita feroce ironia – a una nuova modalità di percezione che non passa semplicemente dal visibile all'udibile ma, si direbbe, dal visibile al *visibile dell'udibile* nel senso che Joyce, e qui il dato biografico della sua graduale perdita di vista parrebbe di cruciale importanza, ricostruirà sempre di più il nesso tra una realtà che si dà come intrinseca al linguaggio e le strutture simboliche (puramente strumentali) che reggono l'architettura narrativa a partire non più dal canale "oggettivo" della vista ma da quello "soggettivo" di una (la)lingua letta ad alta voce e udita:

> Ineluttabile modalità del visibile: almeno questo se non altro, pensiero attraverso i miei occhi. *Signaturae* di tutte le cose sono qui io a leggere, uova di molluschi e alghe marine, la marea che s'avvicina, lo stivale arrugginito. Verdemuco, bluargento, ruggine: segni colorati. Limiti del diafano. Ma lui aggiunge: nei corpi. Era conscio del loro essere corpi prima del loro essere colorati. Come? Sbattendoci contro la zucca, ovviamente. Vacci piano. Calvo egli era e un milionario, *maestro di color che sanno*. Limite del diafano nei. Perché nei? Diafano, adiafano. Se riesci a infilarci le tue cinque dita è un cancello, altrimenti una porta. Chiudi gli occhi e vedrai. Stephen chiuse gli occhi per sentire le scarpe schiacciare alghe e conchiglie crepitanti. Comunque ci cammini attraverso. Quello che sto facendo, una

> falcata alla vota. Uno spazio di tempo assai ristretto attraverso tempi di spazio assai ristretti. Cinque, sei: il *nacheinander*. Esattamente: eccola allora l'ineluttabile modalità dell'udibile. Apri gli occhi (Joyce, 1922, p. 71).[4]

Se dunque le funzioni del corpo e la loro sintomatizzazione per mezzo del linguaggio (che pare quasi divenire una membrana, una nuova superficie organica) diverranno per Joyce delle lenti per mezzo delle quali lavorare ai suoi romanzi, negli anni di scrittura di *Ulysses* la sua indubbia conoscenza della teoria e della tecnica psicoanalitica[5] fu scossa da un sentimento ambivalente che non sembrerebbe corretto valutare solo come risultato della "critica" che l'amico Italo Svevo incarnava e metteva in prosa in quegli stessi anni. L'atteggiamento sibillino di Joyce nei confronti dell'analisi freudiana sembrerebbe quasi poggiare su di un

---

[4] La lettura del brano in originale è ancora più paradigmatica: «Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his sconce against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, *maestro di color che sanno*. Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers through it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see. Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. You are walking through it howsomever. I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space. Five, six: the *nacheinander*. Exactly: and that is the ineluctable modality of the audible. Open your eyes» (Joyce, 1922, p. 70).

[5] La scuola freudiana è citata esplicitamente dal solito "cerebrale" Dedalus: «San Tommaso, disse Stephen, sorridente, le cui opere corpulente amo leggere in originale, scrivendo d'incesto da un punto di vista differente da quello della nuova scuola viennese di cui ha parlato Mr. Magee, lo avvicina, con quel suo modo saggio e curioso, a una avarizia delle emozioni» (Joyce, 1922, p. 401).

doppio moto di attrazione, per via di ovvie consonanze e di interessi convergenti, e di rigetto, un rigetto protettivo anche rispetto al tentativo di Joyce di rappresentare, facendole rapprendere nella loro complessità, le interazioni tra i gesti, le azioni, il pensiero conscio e le altre regioni psichiche. Joyce «era vicino al moderno spirito psicoanalitico sotto tanti punti di vista, ma non voleva mai ammettere di nutrire un qualche interesse per la psicoanalisi» (Ellmann, 1959, p. 509), e però mentre chiedeva «perché tante discussioni sul mistero dell'inconscio? Che cosa se ne sa?» (*ibidem*) annotava i sogni di Nora e vi aggiungeva abbozzi d'interpretazione, eccone un prezioso esempio riportato da Richard Ellmann:

> Ad uno spettacolo teatrale
> Un dramma di Shakespeare scoperto di recente
> Shakespeare è presente
> Nel dramma ci sono due spiriti
> Paura che Lucia possa spaventarsi.
> Interpretazione: dietro questo sogno forse ci sono io. La "recente scoperta" si ricollega alla mia teoria dello spirito nell'Amleto e il successo di pubblico si ricollega a un'eventuale pubblicazione di quella teoria o del mio dramma. La figura di Shakespeare presente in abiti elisabettiani è un presentimento di fama: la sua, sicura (ricorre il tricentenario della sua morte), la mia non altrettanto sicura. La paura per Lucia (lei stessa in piccolo) è la paura che onori futuri o il futuro sviluppo della mia mente o arte o le loro stravaganti escursioni in territori proibiti, possano pregiudicare la tranquillità della sua vita (*ivi*, p. 509).

Negli anni triestini Joyce fu legato a diverse personalità che conoscevano, leggevano e ragionavano intorno alle teorie freudiane: oltre al già citato Ettore Schmitz (il quale ne era venuto

a conoscenza attraverso il nipote, il dottor Edoardo Weiss, uno dei primi allievi di Freud) un altro allievo di Joyce, Paolo Cuzzi, «lesse le *Cinque conferenze sulla psicoanalisi*» (McCourt, 2004, p. 297) e, secondo Ellmann, parlò con Joyce dei «lapsus linguistici e del loro significato. Joyce ascoltò attentamente ma osservò che Freud era stato preceduto dal Vico» (Ellmann, 1959, p. 400).

Diretta o indiretta, pubblicamente dissimulata o segretamente coltivata, l'attenzione di Joyce su alcuni degli ambiti di ricerca freudiani è certamente un fatto: risultano convergenti in particolare due *topoi* divenuti ormai classici come il ruolo della funzione paterna nei processi di filiazione (simbolica), processo cruciale sia in *Ulysses* che in *Finnegans Wake* – rintracciabile sovente in forme spassosamente rovesciate – e il lapsus. Si potrebbe aggiungere che la stessa passeggiata di Bloom, la sua personale odissea quotidiana, il suo porre davanti a sé continui rinvii e ostacoli nel ritorno a casa e nel suo letto – letto dove la moglie, com'è noto, l'ha tradito durante il giorno con il proprio amante Boylan – sia un chiaro meccanismo di difesa che prende la forma della procrastinazione. Sono questi elementi dell'indagine psicoanalitica che certamente Joyce aveva potuto cogliere – da attento e vorace lettore e uditore – nelle discussioni e nelle letture intorno alle teorie freudiane degli anni triestini e zurighesi. Esemplare è in questo senso il lapsus di Bloom nel dodicesimo capitolo di *Ulysses*: accolto da un ambiente (non solo politicamente) ostile, viene braccato e deriso dall'ipocrisia nazionalistica e razzista dominante e cade, per così dire, nel tranello del sintomo linguistico:

> – Ce la fai a scolarti un'altra pinta? – Sa anatrare il nuoto? dico io. – Lo stesso, Terry, fa Joe. Sicuro di non volere alcun tipo di

> corroborante in forma liquida? chiede lui. – No, grazie, risponde Bloom. In realtà dovevo soltanto incontrare Martin Cunningham, vedete, riguardo all'assicurazione del povero Dignam. Martin mi ha chiesto di passare a casa loro. Vedete, lui, Dignam, voglio dire, a suo tempo non aveva segnalato la cessione ipotecaria alla compagnia, e di fatto per legge il creditore dell'ipoteca non può rivalersi sulla polizza. – Sante guerre, replica Joe ridendo, bella cosa che il vecchio Shylock è nel sacco. E ora la moglie se la spassa, o no? – Beh, questo lo diranno, fa Bloom, i confidenti della moglie [*the wife's admirers*]. – Chi è esperto? chiede Joe. – I consulenti della moglie [*the wife's advisers*], volevo dire, fa Bloom (Joyce, 1922, p. 613).

Il ritorno a casa di Bloom sarà allora nello stesso tempo un ritorno del "perdono", laico e umanissimo, che nulla ha a che spartire con le forme eroiche e superomistiche dell'artista dedaleo, ma anche una sorta di piccola – ironica – fine della propria "autoanalisi quotidiana": nel momento di abbandono del figlio ricercato e mai veramente legato a sé (Stephen Dedalus), al termine di un giorno in cui, come in ogni giorno, si sono ammassati nelle stratificazioni del linguaggio e della rappresentazione cosciente i fantasmi proiettati dalla fobia o dal desiderio e quelli «reali» dei morti, le fantasie, i sogni, le allucinazioni, i moti d'odio e quelli libidici, quando il "peso" della corporeità, non solo come luogo della somatizzazione dei sintomi ma anche come fonte di stimolo per l'attività psichica, si è fatto sentire in tutta la sua complessa interazione con la rappresentazione narrativa, solo allora Bloom tornerà a casa, irrompendo tra le altre cose nel celebre flusso di coscienza di Molly, che altro non è che la forma estrema in *Ulysses* attraverso la quale, come si accennava poco sopra, Joyce è stato in grado di

simulare narrativamente la relazione, il territorio conteso e ribollente, tra il conscio e l'inconscio. Non è un caso che infatti Molly sia stata risvegliata, nel rientro a casa di Leopold, dal rumore e che questo irrompa nei suoi pensieri nella fase di riaddormentamento. Saranno infatti la notte, il suono e la loro interazione con corpo che sogna (che produce cioè la forma più comune di psicosi) il punto di avvio e la scena dell'ultima estrema opera joyciana: il sogno infinito di *Finnegans Wake.*

4. Del sogno e del resto

La narrativa joyciana si è dunque nutrita, nelle sue prove più mature e per le ragioni che si sono esposte, della necessità di rappresentare una realtà romanzesca la cui sensatezza, struttura e complessità si radicavano in un orizzonte di smarrimento: per queste ragioni si è preferito spostare l'accento sulla natura della rappresentazione artistica e sulle sue caratteristiche peculiari piuttosto che sul loro possibile significato *analitico*, sul modo in cui queste potessero essere interpretate psicoanaliticamente. È come se la prosa joyciana riuscisse a mettere in narrazione l'intreccio tra il pensiero e il corpo, senza dimenticare il lavoro costante della regione dell'inconscio che con quelli interagisce senza sosta, rinunciando alla pretesa "scientifica" di spiegare, intellettualizzare, rendere intelligibile ciò che si presenta come *nodulare* e favorendo invece il movimento opposto, quello cioè di presentare l'elemento, se si vuole, sintomatologico come se emergesse dalla realtà intra-testuale. In questo senso è ancora illuminante poter affermare, come è stato fatto a partire dalla lettura che ne dà Lacan, che nell'ultimo Joyce il linguaggio come «sinthomo» possa essere considerato come l'esatto opposto del sintomo che si offre all'analisi:

> Nel caso di Joyce, il sinthomo è esattamente la compensazione di una carenza paterna, carenza che si conclude nella schizofrenia della figlia, come se Joyce fosse stato l'intercessore tra la carenza di suo padre e la schizofrenia di sua figlia. È in questo intervallo in cui si colloca Joyce che possiamo fare l'ipotesi che egli sia stato servo della polifonia della parola. Per lui la lingua non ha potuto ordinarsi nel regime del padre e si è messa a produrre degli echi [...]. È a questo titolo che Lacan presenta Joyce come esempio del fatto che il sintomo non è da interpretare, ma è da ridurre, che non è da guarire, ma si presenta perché se ne faccia uso. Qui non c'è nessuna risonanza che sia di rassegnazione. Al contrario, c'è l'idea che si fa col resto, che il resto è fecondo, che il resto è risorsa (Miller, 2005, pp. 31-32).

L'intreccio insolubile con la propria poetica, il debito estetico e teorico che Joyce (autore) deve alla scuola psicoanalitica (come è noto, tra le altre cose, egli cercò invano di far curare la schizofrenia della figlia Lucia da Jung, e questo complica il rapporto tra le scelte dell'uomo e quelle del romanziere)[6] emergono nella loro complessità in quell'opera estrema che è *Finnegans Wake*. Non solo l'ultimo romanzo di Joyce si nutre di quel simbolismo artificiale in cui era ormai maestro e che aveva già reso *Ulysses* un edificio labirintico ma questa stessa struttura non è l'opacità del percorso desto, o semi-desto, dei personaggi che lo animano quanto piuttosto l'oscurità, la fluidità e la metamorfosi continua che animano il sogno. Sogno di sogno raccontato in una lingua che accoglie quasi tutti gli idiomi

[6] «Jung aveva comunicato al padre la sua ipotesi diagnostica, facendogli presente anche che certe poesie della figlia contenevano elementi tipici del linguaggio schizofrenico. Il padre, invece, la difendeva strenuamente» (Galimberti, 2017, p. 28).

conosciuti e che gioca con il senso della lettera così come fanno i bambini (o gli psicotici), sogno della storia dell'umanità intera ripercorsa nei "pensieri" del vecchio gigante Finn ma anche sogno di sogno che racconta nello stesso tempo e con le stesse "parole" eventi e storielle, paure e ricordi, fantasie e invenzioni di un oste di Dublino e della sua famiglia (insomma *words* che aprono potenziali, infiniti *worlds*). Se si procedesse raccogliendole rapsodicamente sarebbero numerose le tematiche direttamente legate alla teoria psicoanalitica rintracciabili nella *Wake*: il rapporto tra le figure genitoriali e i figli, la relazione tra i fratelli alla conquista dell'attenzione dei genitori, l'interdizione dell'incesto, l'identificazione problematica della madre con la figlia, il desiderio di natura maschile e quello di natura femminile, le fantasie di superamento e le ostilità che figli riservano ai propri genitori, e così via, senza parlare del processo creativo che permise a Joyce di costruire una lingua tutta nuova (sebbene *fondata* sulla lingua-madre – e matrigna – dell'inglese), quella che potremmo definire come una sorta di *regressione artificiale nel linguaggio*, una formazione polisemica che si situa, dall'alto della sua cultura, in un orizzonte linguistico pre (o post) culturale. È una lingua, quella della *Wake*, che "riflette" anche su queste sue specifiche caratteristiche:

> The proteiform graph itself is a polyhedron of scripture. There was a time when naif alphabetters would have written it down the tracing of a purely deliquescent recidivist, possibly ambidextrous, snubnosed probably and presenting a strangely profound rainbowl in his (or her) occiput. To the hardily curiosing entomophilust then it has shown a very sexmosaic of nymphosis in which the eternal chimerahunter Oriolopos, now frond of sugars, then lief of saults, the sensory crowd in his belly

> coupled with an eye for the goods trooth bewilderblissed by their night effluvia with guns like drums and fondlers like forceps persequestellates his vanessas from flore to flore (Joyce, 1939, p. 107).

Ciò che emerge da questo turbinio che ha la struttura formale di un ciclo vichiano e quella interpretativa di una spirale infinita sono gli scarti, le rovine della storia e delle storie, il continuo trasmigrare di volto in volto dei personaggi (o delle loro ombre), attraverso un vertiginoso e furioso continuo annodamento del «sinthomo» che si realizza non tanto in un anti-linguaggio quanto in un iper-linguaggio. Il valore del resto, fare dello scarto l'asse portante di questo tipo di letteratura estrema, appare quanto di più vicino si presenta alla situazione analitica. I resti della storia e delle storie si danno al lettore ideale così come i sintomi e le tracce mnestiche si offrono all'analista: entrambi inevitabilmente corrotti, continuamente riscritti, alla ricerca di una cornice che li possa collocare in un orizzonte di senso che, quando a fatica si dà, si rivela quanto meno parziale o instabile, se non fallimentare. Non è dunque un caso che una delle più frequenti assonanze su cui Joyce gioca sia quella tra *letter* e *litter*: costruire una cattedrale fantasmagorica con il residuo (ma anche col letame) del linguaggio: «And so everybody heard their plaint and all listened to their plause. The letter! The litter! And the soother the bitther!» (*ivi*, p. 89). Lo spiazzamento del lettore in questa caotica giungla di segni polimorfici è inevitabile: nel quinto capitolo del primo libro una missiva trovata su di un mucchio di letame (missiva che, come un frattale, rifrange l'essenza stessa della *Wake*), confusa e allusiva, quasi una confessione il cui contenuto non viene esplicitato, è pronta per essere variamente interpretata. La sua forma lascia smarrito colui che ingaggia questo compito

destinato a fallire: «You is feeling like you was lost in the bush, boy? You says: It is a puling sample jungle of woods. You most shouts out: Bethicket me for a stump of a beech if I have the poultriest notions what the farest he all means» (*ivi*, p. 112). Questo smarrimento non può essere aggirato ma deve indicare la strada per favorire una *lettura* che potremmo definire "auricolare": la comunicazione diventa bisbiglio e alle potenzialità del senso si accede rifiutando una nozione puramente descrittiva, univocamente rappresentativa della realtà letteraria e si apre dunque al gioco dell'ombra, del travestimento e della plurivocità della *litteratura*. Non a caso, nel ribadire quest'idea Joyce richiama non solo il moltiplicarsi dei mondi di parole ma anche lo stesso Freud:

> Somebody may perhaps hint at an aughter impression of I was wrong. No such a thing! You never made a more freudful mistake, excuse yourself! What's pork to you means meat to me while you behold how I be eld. But it is grandiose by my ways of thinking from the prophecies. New worlds for all! (*ivi*, pp. 411-412).

L'apporto dell'elemento sensoriale-somatico come fonte che può fornire materiale al contenuto manifesto del sogno (e, giova ricordare, non come sua fonte primaria) era stato già indicato da Freud nella *Traumdeutung* (cfr. Freud, 1899, pp. 206-224), e il sistema P-C veniva inoltre individuato come uno dei canali di comunicazione e di contatto tra la vita psichica e il mondo esterno nella descrizione delle istanze psichiche a partire da *L'Io e l'Es* (cfr. Freud, 1923, pp. 483-490). In *Finnegans Wake* la condensazione, lo spostamento e il sincretismo onirico vengono presi come strumenti non per ricomporre un quadro a partire

dalle tracce mnestiche residuali ma, al contrario, per rappresentare l'irrappresentabile. In un ulteriore rovesciamento ironico allora il lettore ideale della *Wake* sarà in grado di restare sveglio davanti al sogno universale, «that ideal reader suffering from an ideal insomnia» (Joyce, 1939, p. 120), quasi a indicare come la vera veglia sia quella di colui che leggendo i sogni altrui accede al moltiplicarsi del significante. È possibile inoltre indicare un ultimo elemento di contatto con la pratica psicoanalitica, se si tiene presente il costante rovesciamento che Joyce mette in atto nei confronti di specifici apparati teorici o tecniche, e cioè il valore che nella sua ultima opera è assegnato non tanto al ricordare (ed è paradossale poiché anche nella *Wake* il materiale di costruzione onirica è di tipo innanzitutto mnestico) quanto all'oblio della memoria, al rimosso come fonte di rinnovamento, come forza non semplicemente distruttrice ma anche creatrice. Al lettore dell'universo in espansione joyciano viene quindi chiesto di giocare un gioco anti-analitico, per così dire, al fine di ricordarsi di dimenticare: «What has gone? How it ends? Begin to forget it. It will remember itself from every sides, with all gestures, in each our word. Today's truth, tomorrow's trend. Forget, remember!» (*ivi*, p. 614).

Bibliografia

Avolio, C. (2014), *James Joyce: Epifania e autonomia dell'arte*, in Joyce (1978), pp. 7-24.

Drazien, M. (2016), *Lacan lettore di Joyce*, Portaparole, Roma.

Ellmann, R. (1959), *James Joyce*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1982.

Freud, S. (1899), *L'interpretazione dei sogni*, in Id. (1967-1980), vol. III.
Id. (1923), *L'io e l'Es*, in Id. (1967-1980), vol. IX.
Id. (1967-1980), *Opere di Sigmund Freud*, Bollati Boringhieri, Torino, 12 voll.
Galimberti, F. (2017), *Come si chiamava James Joyce?*, in *La Psicoanalisi*, n. 61, pp. 24-41.
Joyce, J. (1916), *Dedalus: ritratto dell'artista da giovane*, in Id. (2001), pp. 231-517.
Id, (1922), *Ulisse*, tr. it., Bompiani, Milano 2021.
Id. (1939), *Finnegans Wake*, Faber and Faber, London.
Id. (1963), *Le gesta di Stephen*, in Id. (2001), pp. 543-779.
Id. (1978), *Epiphanies / Epifanie*, tr. it., Clinamen, Firenze 2014.
Id. (2001), *Racconti e romanzi*, tr. it., Mondadori, Milano.
Lacan, J. (2005), *Il seminario. Libro XXXIII. Il Sinthomo*, tr. it., Astrolabio, Roma 2006.
McCourt, J. (2004), *James Joyce. Gli anni di Bloom*, Mondadori, Milano 2005.
Miller, J.-A. (2005), *Pezzi staccati*, tr. it., Astrolabio, Roma 2006.
Rossi, C. (2017), *Scrittoressere. Joyce e la scrittura del corpo*, in *La Psicoanalisi*, n. 61, pp. 117-127.

Abstract

You were dreamed, dear.

Joyce's writing from the real to dream

The intention of this paper is to examine how Joyce's writing changed from his juvenilia to the works of his artistic maturity and how that changing was influenced by Freudian ideas. This will be outline first (1-2) by analyzing the Joycean use of epiphany

and its theoretical transformation. In a second step (3-4) the relation between artistic language and its contents will be traced out in *Ulysses* and *Finnegans Wake* with a focus on dream-representation and language creativity.

Keywords: Joyce; Freud; Psychoanalysis; Dream; Epiphany.