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: 10.19226/207

Mormorii oracolari: Joyce, il mito e *lalangue*

Elisabetta d'Erme

> lean-looked prophets whisper fearful change
> Shakespeare (1595, p. 47).[1]

Tra il 1900 e il 1904, il giovane James Joyce, influenzato anche dalla lettura del romanzo *Il fuoco* (1900) di Gabriele d'Annunzio, scrisse quarantaquattro brevi testi di taglio epigrafico/ aforistico. Più tardi, in *Stephen Hero* (1905-1908), li definì *epifanie*, qualificandole come improvvise manifestazioni spirituali, presenti «nella trivialità di un discorso o di un gesto o in uno stato della mente degno di essere ricordato» (Joyce, 1905-1908a, p. 755).
Nell'epifania numero 35 Joyce tratteggiò uno dei momenti epifanici della sua vita, ovvero l'incontro con una prostituta, che viene così evocato:

> cos'è che avanza verso di me dall'oscurità, impercettibile e *mormorante* come una marea, impetuosa e ardente, muovendo con indecenza i fianchi? Cos'è che balza fuori di me, gridando in risposta, come aquila ad aquila a mezz'aria, gridando per

[1] Ringrazio Erik Holmes Schneider: dalla lettura del suo *Zois in Nighttown* (2014) sono nate le riflessioni alla base di questo saggio.

> sopraffare, gridando per *un iniquo abbandono*? (Joyce, 1900-1904a, p. 149, corsivo nostro).

"Cos'è quella murmure presenza che gli s'avvicina dal buio?", si chiede il ragazzo? Qui lo scrittore irlandese usa per la prima volta il termine *murmur*, ovvero mormorio, che ritroveremo in tutte le possibili declinazioni nei suoi scritti successivi. Ad esempio, nel *Ritratto dell'artista da giovane* (1916) termini quali *murmurs*, *whispers* e correlati hanno un centinaio di occorrenze. E perché – tra tutte le sue peculiarità – della prostituta Stephen è colpito proprio dal suo mormorio?

Per capire che di che tipo di linguaggio si tratta, e cosa comunica, dobbiamo prendere in esame un testo coevo alle *Epifanie* (1900-1904) che segna anche la fine di quell'esperimento stilistico. Parliamo del breve saggio narrativo *Un ritratto dell'artista* (1904), rimasto inedito fino al 1965, che Joyce scrisse il 7 gennaio del 1904 e che propose senza successo alla rivista letteraria irlandese *Dana*. In questo «diagramma di un'emozione» (Joyce, 1904a, p. 533), Joyce parla di sé in terza persona e, dopo una serie di riflessioni di natura estetica e teologica, passa a descrivere una sorta di "scena primaria":

> le gialle lampade a gas, che nella sua visione perturbata s'ergevano contro un cielo autunnale, splendevano misteriose di fronte a quell'*altare violetto* – i gruppi raccolti sulle soglie, disposti come per un *rito* – un assaggio di baldoria e fantasmatica allegria – il vago viso di *colei che accoglie* sembrava risvegliarsi sotto il suo sguardo da un sonno secolare – la cieca confusione (iniquità! iniquità!) che d'improvviso lo travolgeva – perfino in tutta quell'ardente avventura di piacere non sei riuscito a comunicare? Benevolente! [...] Come poteva ringraziarti per quell'arricchimento dell'anima da te consumata?

> Egli aveva raggiunto magistero d'arte nell'ironia; l'ascesi dell'intelletto in un atteggiamento di orgogliosa indignazione; ma chi, se non tu soltanto, lo aveva *rivelato a se stesso*? Usando tenerezza, semplice, intuitiva tenerezza, il tuo amore aveva fatto scaturire in lui i torrenti centrali della vita [...] Tu avevi messo le tue braccia attorno a lui e, intimamente imprigionato com'era, nella tenera agitazione del tuo petto, nell'estasi del silenzio e delle *parole mormorate*, il tuo cuore parlò al suo cuore (Joyce, 1904b, pp. 216-217, trad. e corsivi nostri).[2]

Cos'è accaduto? Abbiamo motivo di credere che il lungo brano citato descriva un momento di un processo di iniziazione, dove una sacerdotessa, depositaria di secoli di sapienza, trasmette sprazzi di conoscenza a un giovane iniziando. Trasmissione che avviene attraverso divinazioni espresse in un linguaggio misterioso, che ha però il potere di rivelare al giovane Stephen Dedalus "se stesso".

L'ambientazione è un quartiere malfamato, una night-town illuminata da lampioni che gettano una spettrale luce gialla su un

[2] «The yellow gaslamps arising in his troubled vision, against an autumnal sky, gleaming mysteriously there before that violet altar – the groups gathered at the doorways arrayed as for some rite – the glimpses of revel and fantasmal mirth – the vague face of some welcomer seeming to awaken from a slumber of centuries under his gaze – the blind confusion (iniquity! Iniquity!) suddenly overtaking him – in all that ardent adventure of lust didst thou not even then communicate? Beneficent one! [...] How could he thank thee for that enrichment of soul by thee consummated? Mastery of art had been achieved in irony; asceticism of intellect had been a mood of indignant pride: but who had revealed him to himself but thou alone? In ways of tenderness, simple, intuitive tenderness, thy love had made to arise in him the central torrents of life [...]. Thou hast put thine arms about him and, intimately prisoned as thou hast been, in the soft stir of thy bosom, the raptures of silence, the murmured words, thy heart had spoken to his heart».

gruppo di prostitute: esse appaiono come baccanti ("baldoria e fantasmatica allegria") – disposte sulla soglia di un tempio in attesa dell'iniziando, per condurlo su un altare violetto (come i paramenti della quaresima) ed officiare il loro rito d'iniziazione. È lo stesso setting che ritroveremo nelle "note di regia" all'inizio del quindicesimo episodio dell'*Ulisse* (1922), "Circe":

> L'entrata di Mabbot street della città notturna, di fronte a cui si dirama un binario di tram disselciato, corredato dallo scheletro delle rotaie, fuochi fatui rossi e verdi, e segnaletica di pericolo. File di esili case con le porte aperte. Rare lampade con spirali multicolori (Joyce, 1922, p. 835).

Lì Joyce metterà in scena, con gli strumenti allucinati del sogno, le fantasie più inconfessabili dell'inconscio, anche se bisogna ammettere che – rispetto al giovane Stephen Dedalus – Leopold Bloom saprà destreggiarsi in quel mondo postribolare con grande maestria, mantenendo una scettica distanza dai poco credibili, sifilitici oracoli che popolano il bordello di Bella Cohen.

Nell'ur-text del 1904 è lo sguardo dell'iniziando a risvegliare da un sonno durato secoli la *welcomer* (sull'origine del termine e le sue peculiarità, si vedano i riferimenti all'opera di Frederic William Henry Myers; cfr. Schneider, 2014). Interrogato, questo benevolente oracolo risponde con indistinte "parole mormorate". Il suo vaticinio dovrà essere decodificato, interpretato, per essere infine trasformato in scelte di vita. Joyce vede nella prostituta un oracolo saggio, che conosce le formule, elargitore d'una «Sapienza Gentile» (Joyce, 1904a, p. 539), ovvero d'una sapienza mitica, millenaria. Il suo mormorio non ha solo una affinità – come suggerito in *Stephen Hero* – col

«murmur» del fedele che elenca i suoi peccati nel confessionale (cfr. Joyce, 1905-1908b, p. 139), ma anche con un linguaggio che rimanda al concetto di *lalangue* coniato da Jacques Lacan nel 1971, una lingua dell'inconscio, atavica e pre-linguistica, legata all'idea di *jouissance* e alla voce ed al corpo della madre.
Una serie di elementi di quella sorta di "scena primaria" sono confermati dieci anni dopo nel *Ritratto dell'artista da giovane*, noto in Italia col titolo di *Dedalus*:

> Vagabondava su e giù per le luride viuzze scure ficcando gli occhi nel buio dei vicoli e delle porte, ascoltando ansioso tutti i rumori. Gemeva tra sé come un uccello da preda deluso. Sentiva il bisogno di peccare con una della sua specie, di costringere un'altra creatura a peccare con lui e di esultare insieme nel peccato. Sentiva la presenza di qualcosa di misterioso muovergli irresistibile addosso nelle tenebre, una presenza sottile e *mormorante* come un mare, che lo riempiva interamente di sé stessa. Quel *mormorio* gli ossessionava l'udito come il *mormorio* di una moltitudine che dorma: quelle correnti sottili si insinuavano in tutto il suo essere [...]. Sorgevano al suo sguardo agitato le fiamme a gas, gialle contro il cielo nebbioso, e bruciavano come davanti ad un *altare*. Dietro le porte e nei corridoi illuminati c'eran gruppi, addobbati come per un *rito*. Era in un altro mondo: si era svegliato da un letargo di secoli (Joyce, 1916a, pp. 339-340, corsivi nostri).

Il testo torna a sottolineare il carattere rituale dell'incontro (tenebre/altare/fiammelle), ma qui è il giovane ad essere risvegliato da un sonno di ignoranza durato secoli. Restano ancora da chiarire molti quesiti: di fronte a che tipo di comunicazione ci troviamo? I "mormorii" di cui seguita a parlarci Joyce appartengono a una forma di comunicazione

prettamente femminile? E perché? È forse un linguaggio legato alla sessualità e alle prostitute in particolare? è il corpo parlante delle donne di cui Joyce si appropria (come tenterà di fare ad esempio in "Penelope" nell'*Ulisse*)? E che rapporto hanno queste voci oracolari con la comunicazione del divino? Qual è il loro vaticinio? Per tentare di dare risposte a queste domande sarà necessario inquadrare i "mormorii oracolari" in un più ampio quadro di riferimenti storico-mitologici.

"Old father, old artificer"

La precoce scelta del giovane James Joyce di firmare i suoi scritti con lo pseudonimo "Daedalus" ci indica che il nostro percorso deve iniziare da lontano. Joyce decise da subito di firmarsi "Stephen Dedalus" applicando quel «mythical metod» (metodo mitologico) che Thomas Stearns Eliot avrebbe poi teorizzato nel saggio *Ulysses, Order, and Myth* (1923). Daedalus è infatti un nome che ci riporta ai miti fondanti più arcaici della civiltà minoica, quelli per intenderci che partono da Minosse e Pasifae, dalla loro figlia Arianna, dalla nascita del Minotauro e dal labirinto costruito da Dedalo per rinchiudervelo, quel Dedalo padre di Icaro, al quale costruì ali per volare. Continuano con Teseo, chiamato a uccidere il Minotauro, che verrà salvato dal filo rosso (ovvero dal *Logos*) fornitogli da Arianna, da lui poi abbandonata a Naxos e che diverrà la sposa di Dioniso. Ed è a Dedalo, «vecchio padre, vecchio artefice» (Joyce, 1916b, p. 236) e sinonimo dell'artista primordiale che, a chiusura di *Un ritratto dell'artista da giovane* si appella Stephen. Joyce ne è l'ideale discendente, come lui è un creatore di labirinti, ovvero è,

secondo Lacan, «lo scrittore dell'enigma per eccellenza» (Lacan, 1975-1976, p. 150).
Nell'antica Grecia pari peso in tema di sapienza ricopriva anche l'indicibile, segreta, iniziazione misterica. I più importanti erano i Misteri Eleusini legati al mito di Demetra (Grande Madre) e di sua figlia Persefone, seguiti dai Misteri Orfici legati a Orfeo, Euridice, e Dioniso, quindi a quel continuo andare e venire tra la terra dei vivi e il regno dei morti...
Al rito era legata la possibilità per l'iniziando di vedere/toccare oggetti e immagini scioccanti e altamente simboliche. Il nocciolo dell'esperienza misterica era una sorta di prova generale della morte (cfr. Giebel, 1993). L'iniziato ai Misteri Eleusini sperimentava un trauma, propedeutico al suo passaggio da un'esistenza inconsapevole a una maggiore consapevolezza delle cose della vita, della procreazione e della morte. Come ben descrive Giorgio Colli in *La sapienza greca* (1977), l'evento misterico di Eleusi era una festa della conoscenza:

> nel culto orgiastico di Dioniso [...] troviamo il subentrare – al culmine dell'eccitazione – di una rottura contemplativa, artistica visionaria, di un distacco conoscitivo: "l'uscire fuori di sé", ossia l'*estasi*, che – nel significato letterale della parola – libera un sovrappiù di conoscenza [...]. In altre parole, l'*ek-stasys* non è il fine dell'orgiasmo dionisiaco, ma solo lo strumento di una liberazione conoscitiva: rotta la sua individualità, il posseduto da Dioniso "vede quello che i non iniziati non vedono" (Colli, 1977, pp. 18-19).

L'iniziato ai misteri è dunque travolto dall'*Enthusiasmos*, ovvero dalla sensazione d'essere posseduto dal dio. Esperienza, quella dell'*Ekstasys*, che ci riporta all'incontro di Stephen Dedalus con

la *welcomer* nel *Ritratto* del 1904 – «nell'*estasi* del silenzio e delle parole *mormorate*» (Joyce, 1904a, p. 539, corsivi nostri).
Il nostro percorso è però ancora agli inizi. Alla cultura micenea e a quella misterica segue il passaggio ad altre forme di conoscenza: prima dionisiaca e poi apollinea, ovvero da messaggi connotati da una fisicità quasi animale, alla parola sibillina che deve essere interpretata.
Gli oracoli (da leggersi tutti al femminile: pizie, sibille, chimere, sfingi, sirene, veggenti, e così via) si ponevano come mediatori tra gli dèi e gli umani postulanti. Sul frontone del Tempio di Apollo a Delfi, dove era attivo l'oracolo più potente dell'antichità, la Pizia, era scolpita la scritta "conosci te stesso". Poco lontano (cfr. Scott, 2014) si trovava l'*omphalos* (citato più volte da Joyce nell'*Ulisse*), una pietra oracolare a forma di uovo che si riteneva fosse il centro, l'ombelico del mondo e che apparteneva al culto di Gaia, la madre terra. Il mito vuole che Apollo si sedesse sull'*omphalos* in occasione dell'insediamento dell'oracolo. L'attività principale dell'oracolo era di aprire squarci nel misterioso velo del futuro.
A questo scopo, in specifici periodi dell'anno, i postulanti attendevano ai riti prescritti per ottenere responsi o vaticini. Elemento chiave del rituale dell'oracolo di Delfi era il tripode, su cui Apollo è spesso rappresentato seduto, come pure la Pizia, che lo usava per poggiarvi il bacile dove bruciava gli incensi e in cui – in una fase arcaica – venivano gettate le *sortes* da cui erano estratti gli "oracoli". Le *sortes* o lotti (da cui lotteria) erano sassi, piccole tavolette o gettoni o fiches in legno colorati in bianco o in nero equivalenti a risposte binarie: sì o no. Perciò i postulanti ponevano domande chiuse (Devo fare questo? Devo dichiarare guerra a Sparta? Devo sposarmi?).

Col tempo le domande poste al vaticinatore assunsero una formulazione tipo: "Voglio sapere *se*" (εἰ in greco) ovvero: *se* avrò figli / *se* vincerò la battaglia / *se* potrò dichiarare guerra al nemico" (cfr. Plutarco, ed. 1983, pp. 133-160). Domande a cui – pur essendo possibili risposte binarie – seguivano risposte sempre più articolate. In questa fase si iniziò anche a scrivere versi di poeti illustri su piccole tavolette per estrarli poi con gli altri lotti; da qui le *sortes omerica* o le *sortes virgiliane,* pratica che fu poi associata alla bibliomanzia.[3] Di pari passo, il messaggio dell'oracolo diveniva più oscuro, ambiguo. Scrive Giorgio Colli in *La nascita della filosofia* (1975): «il segno del passaggio dalla sfera divina a quella umana è l'oscurità del responso, il punto cioè in cui la parola, manifestandosi come enigmatica, tradisce la sua provenienza da un mondo sconosciuto» (Colli, 1975, p. 43). Un motivo di più per essere cauti, perché, come spiega Michael Wood in *The Road to Delphi. The Life and Afterlife of Oracles* (2005), ci sono domande che non possono essere poste nemmeno all'oracolo, perché rischiano di tramutarsi in pericolosi boomerang. Si potrebbe dire allora che il messaggio oracolare è fatto di parole che si creano attorno allo spazio sacro dell'ascolto iniziatico, in virtù di un'ambigua interazione, sostenuta dalla vibrazione misteriosa della prosa ritmica e dall'intonazione poetica della voce dell'oracolo. E qui intravvediamo l'importanza che può aver avuto per James Joyce l'evocazione di un legame mitico tra la voce dell'oracolo dell'antichità e il mormorio della prostituta. La sapienza si annida forse in quella tenebrosa lallazione?

[3] In *Finnegans Wake*, James Joyce ce ne propone ulteriori varianti: la «Margaritomancy!» e le «SORTES VIRGINIANAE» (Joyce, 1939, p. 281 righe 11-12), ironici riferimenti allo sfoglio delle margherite e ai sibillini scritti di Virginia Woolf.

In realtà lo scioglimento degli enigmi apre la strada alla dialettica. Per risolvere quelli posti dagli oracoli o dalle sfingi era infatti necessaria una capacità ermeneutica molto sviluppata, così com'era stato necessario saper identificare un filo logico per poter uscire dal dedalo del labirinto. Labirinto che divenne il simbolo della filosofia greca stessa. Tutto rientrava in un progetto preciso, perché le divinità non erano interessate solo a comunicare qualche verità, quanto piuttosto a stimolare l'attività dell'intelletto degli umani, ad elaborare un pensiero complesso, a scatenare un processo di crescita e conoscenza.

"Germ's Choice"

Data l'estrema oscurità dei messaggi oracolari, sorge però il dubbio che spesso gli dèi non avessero nessun interesse ad essere compresi. È immaginabile che preferissero mantenere il loro monopolio sulle verità del mondo e i segreti sul futuro. Al massimo la divinità di turno poteva suggerire al postulante una limitata serie di δυνατόν τό, di possibilità (*choices*). Restava poi al destinatario del messaggio di riflettere, valutando le diverse opportunità a cui (probabilmente) non aveva ancora pensato. Per il postulante dell'oracolo di Apollo, ad esempio, non era certo un processo indolore. I classici attributi di quel dio, l'arco e le frecce, indicano quanto fosse temibile:

> La celebre oscurità dell'oracolo pitico lo conferma, e l'esercizio di questa potenza avviene in modo malvagio, indiretto, ostile. Il dio si serve della parola, di qualcosa che non appartiene alla sua sapienza: della parola egli si serve come di un intermediario (anche la freccia lo è) per suscitare la sapienza nell'uomo, ma la

> sapienza (propria) del dio consiste in una occhiata, quella attraverso la parola è un'altra sapienza: la comunicazione è indiretta e richiede l'intervento di un mediatore, ovvero di una persona travolta dalla "mania" di Apollo, del divinatore posseduto, dalla cui bocca esce la parola divina, la lui non compresa (Colli, 1977, p. 27).

Il passaggio successivo era quindi di competenza del sacerdote, che trascriveva in esametro omerico il messaggio oracolare della Pizia e lo comunicava al postulante. Questo è l'inizio di un processo che per William David Shaw culmina in una *κρίσις* (*krisis*), che in greco significa scelta (da *κρίνω*, distinguere).
La «crisis of choice» (Shaw, 2009, p. 130) implicita all'impasse che si prova di fronte a opzioni diverse o la «Germ's Choice» (cfr. AA.VV., 1929, pp. 193-194), per usare un "pun" puramente joyciano (così l'autore di *Finnegans Wake* firmò un'ironica lettera di auto-condanna del proprio lavoro, con un gioco di parole tra l'omofonia del suo nome, una selezione di germi, o la necessità di una scelta artistico letteraria finale). «Sta di fatto che Joyce sceglie», dichiara Lacan nel suo seminario sul *Sinthomo*, e aggiunge: «in questo egli è, come me, un eretico. L'*haeresis* infatti specifica l'eretico. Occorre scegliere per quale via prendere la verità» (Lacan, 1975-1976, p. 13).
La "crisis of choice" ci riporta ai Misteri iniziatici, sempre associati a una idea di cambiamento, a un passaggio di stato, da inconscio a conscio, dalla ignoranza alla conoscenza, dalla vita alla morte e ritorno. Esperienza traumatica, come suggerisce Erik Holmes Schneider in *Zois in Nighttown*, riferendosi sia al fantasmatico incontro con la *welcomer* descritto nel primo *Ritratto*, che a quello di James con Nora il 16 giugno del 1904, quando lei «farà di lui un uomo» (Schneider, 2014, pp. 173-174).

La divinazione è dunque equiparabile all'esperienza di esaltazione misterica, che la ragione (il *logos*) tende a esprimere attraverso la mediazione dell'enigma. Ragione come discorso, che non accetta certezze, che mette tutto in discussione, un *logos* che, *volendo* dice il vero. Per questo motivo gli interpreti delle parole pronunciate dagli oracoli mediante enigmi divennero quasi più importanti degli oracoli stessi, i cui vaticini divennero testi da studiare, come i *Libri Sibillini*, raccolta delle divinazioni delle Sibille, conservati nel Tempio di Giove sul Campidoglio.
Poi arrivò il momento in cui gli dèi non furono più capaci di rispondere alle domande degli umani. Nella tragedia di Euripide intitolata *Ione* vediamo però che, a dispetto del silenzio di Apollo e del suo oracolo a Delfi, gli esseri umani riescono comunque a scoprire la verità che tanto sta loro a cuore. Di fatto, dopo l'arrivo di Cristo, Apollo e il suo oracolo furono «ammutoliti», come scrive John Milton nel poema *On the Morning of Christ's Nativity* (1629).[4] La verità andava ora cercata altrove, con altri mezzi.
In *Discorso e verità*, serie di conferenze che Michel Foucault tenne a Berkeley nel 1983, il filosofo francese si mette sulle orme di Diogene per indicare quale può essere la via per arrivare alla verità/conoscenza. Lo strumento, suggerisce Foucault, è la pratica della *parresia*, la ricerca del *logos* «che dice la verità» (Foucault, 1983, p. 10). La *parresia* ci riporta ancora una volta all'idea della crisi di opzioni o di scelta, al momento cioè che separa un modo d'essere da uno precedente (cioè *il momento in cui si decide di dire o meno il vero*). Il *logos*, ovvero la pratica

[4] «The Oracles are dumb;/ No voice or hideous hum/ Runs through the archèd roof in words deceiving./ Apollo from his shrine/ Can no more divine, /With hollow shriek the steep of Delphos leaving» (Milton, 1629, p. 22).

della *parresia*, consente la formazione di uno stile di vita consono ad acquisire una maggiore consapevolezza di sé (conosci te stesso) e, conseguentemente, ad adottare un comportamento coerente che rifiuti doppie morali: «queste nuove pratiche parresiastiche», scrive Foucault nella sua quarta lezione, «implicano un complesso insieme di legami tra la verità e il sé. Non solo infatti si presume che esse forniscano all'individuo la conoscenza di sé, ma è questa conoscenza di sé che si suppone possa garantire l'accesso alla verità e a ulteriori conoscenze» (*ivi*, p. 70).

Strumenti per arrivare a questo superiore livello di conoscenza sono l'esame di coscienza e gli esercizi spirituali. In un'ottica filosofica cinica, l'*Ulisse* può allora essere letto anche come il libro degli esercizi spirituali di Leopold Bloom, dove – più che di "flusso" di coscienza – si potrebbe parlare di "esame" di coscienza nel senso auspicato dai cinici, ovvero seguire la buona pratica di regolare la nostra contabilità quotidiana con noi stessi (ed è questo l'atteggiamento di Bloom nel corso della sua giornata, che culmina con il bilancio finale stilato in "Itaca", diciassettesimo episodio dell'*Ulisse*).

"Signature of all things I am here to read"

> *Mantica.* Arte di divinare il futuro con modalità e metodi diversi. Può basarsi sul simbolismo, ma soprattutto si ritiene che le tecniche impiegate stimolino l'attività dell'inconscio, il dono della visione e l'attitudine interpretativa che vi è associata. Giamblico, nel *De mysteriis aegyptiorum*, dice che i segni meritano di essere creduti, che sono superiori alla natura umana (se non nei loro elementi, nella loro coordinazione e dinamica),

> e che perciò possono essere oggetto di interpretazione. La psicoanalisi vede ogni processo "divinatorio" come una proiezione psicologica, tuttavia Rhine e altri studiosi contemporanei che hanno indagato scientificamente la parapsicologia sembrano ammettere alcune forme di energia psichica o spirituale non del tutto note che potrebbero manifestarsi in questo e in altri modi (Cirlot, 1958, p. 292).

Così, il poeta, traduttore, critico d'arte, iconografo e compositore Jean Eduardo Cirlot definisce l'arte di divinare il futuro nel suo monumentale *Diccionario de símbolos* (1958). Da quando, come aveva confermato Plutarco un secolo dopo Cristo, Apollo e gli altri dèi avevano smesso di parlare, agli umani non era restata altra alternativa che cercare di comprendere i *segni* che gli dèi seguitano comunque ad inviare (cfr. Plutarco, ed. 1983, pp. 57-132). Ed è esattamente questo il compito che si assume Stephen Dedalus. Prima quando si propone di captare e descrivere messaggi epifanici mormorati da una prostituta e poi quando – in apertura del terzo episodio dell'*Ulisse*, "Proteo" – dichiara trionfalmente che la sua missione è leggere le *signaturae* di tutte le cose.

Asserendo «Signature of all things I am here to read» (Joyce, 1922, p. 70), Stephen Dedalus evoca il pensiero del teosofo e mistico tedesco Jakob Böhme (1575-1624), autore del trattato *De signatura rerum* (1622) e, condividendone il panteismo filosofico, sembra volerci dire che il divino parla ora attraverso la firma (*signatura*) che ha apposto su tutte le cose visibili. O meglio, afferma che la realtà è già una forma di comunicazione del divino. È la mente di Dio che si manifesta nelle cose. In fondo, questa potrà apparire una posizione poco originale, ma dobbiamo pensare che Joyce è un cattolico – e «un cattolico è

inanalizzabile» ci ricorda Lacan (cfr. Lacan, 1975-1976, p. 122) – e che, come Böhme, è fortemente attratto dall'occulto e dal pensiero degli alchimisti, degli astrologi, dei mistici, e dei teosofi medievali.

Quando una persona con tendenze psicotiche quale è Stephen Dedalus (ma anche James Joyce) dichiara: «*Signaturae* di tutte le cose sono qui io a leggere» (Joyce, 1922, p. 71) capiamo d'aver a che fare con qualcuno che ci si sta manifestando nella sua veste di profeta. Per Stephen, l'essere stato il recipiente (attraverso l'oracolo) di messaggi comunicatigli personalmente da dio, lo investe di poteri messianici.

Se il mito divino è l'epifania degli dèi per mezzo del linguaggio, allora la manifestazione del divino può trovare completezza solo se l'essere umano che ha avuto accesso all'esperienza epifanica è in grado o meno di verbalizzare, narrare, descrivere, tramandare, comunicare e diffonderne la visione. Esattamente ciò che James Joyce fece fin da ragazzo con le sue "epifanie". Epifania, dunque come manifestazione dello spirito, come *rivelazione*, apparizione del divino. Ma l'apparizione del divino può essere terribile, perciò Joyce è molto attento nella scelta degli oracoli a cui presta ascolto, e predilige quelli in grado di trasmettere una "*Kind Wisdom*" (una "sapienza gentile").

Joyce scoprirà presto che, in realtà, la sua città, Dublino, è abitata dagli oracoli più svariati, non solo prostitute. Voci indistinte che hanno la funzione di mediare la comunicazione tra mondi e sfere di sapere diversi. Joyce ascolta e interroga in funzione ermeneutica questa moltitudine di voci oracolari, protagoniste di un paesaggio sonoro diversamente abitato da sirene, sibille e profeti, col risultato che *Ulisse* e *Finnegans Wake* (1939) possono apparire come contenitori universali di sapere.

Perché allora James Joyce, pur disponendo d'una intera città che risuonava di messaggi oracolari, privilegiò quelli recapitati dalla *welcomer*, dalla prostituta senza nome e senza volto, colei che sola «*lo aveva rivelato a se stesso. Usando tenerezza, semplice, intuitiva tenerezza* – e il cui amore – *aveva fatto scaturire in lui i torrenti centrali della vita*» (Joyce, 1904b, p. 217, trad. e corsivi nostri)?[5]

Nella cultura fenicia si contavano tre diversi tipi di prostituzione: quella secolare (esercitata nelle strade), quella praticata nelle case come gesto di ospitalità (*welcomer*?) e quella sacra, performata nei recinti dei templi. Sulla base di quanto esaminato finora appare chiaro che agli occhi di Joyce la figura della prostituta poteva catalizzare tutta una serie di qualità che la rendevano un oracolo sapienziale ideale. Era una figura in cui, ai miti più arcaici ed a secoli di cultura, si fondeva sia la tradizione della prostituzione sacra che l'immagine più liberatoria e trasgressiva del sesso che poteva essere offerta all'epoca a un ragazzo d'una città di provincia, quale era James Joyce.

Abbiamo inoltre motivo di pensare che i termini *oracle* e *oracular* facessero parte di un vocabolario privato usato da Joyce e dai suoi compagni e che venissero usati con allusioni sessuali. La conferma ci viene dai frammenti del manoscritto recuperato di *Stephen Hero*, che risalgono sempre al periodo attorno al 1904. In *Le gesta di Stephen*, il protagonista racconta che l'amico Cranly,

---

5 «But who had revealed him to himself but thou alone? In ways of tenderness, simple, intuitive tenderness, thy love had made to arise in him the central torrents of life» (Joyce, 1905-1908b, p. 172; cfr. anche *ivi*, p. 124).

> per descrivere il corso dell'atto sessuale si serviva di un termine invariabile di sua invenzione. Lo chiamava *oracolo*, e tutto quanto gli si riferiva, *oracolare*. Il termine era considerato distinto nella sua cerchia ed egli aveva cura di non spiegar mai il processo che l'aveva condotto a adottarlo (Joyce, 1905-1908a, p. 679).

Più avanti nel racconto, Stephen, parlando di sesso, dichiara all'amico Lynch: «"se vedo una donna ch'è propensa all'*oracolo* vado con lei: se non ha inclinazione me ne sto lontano". "Ma quella ragazza ha una inclinazione per l'*oracolo*"» (*ivi*, pp. 735-736). Gli risponde incoraggiante Lynch. Tutto a un tratto i termini *oracolo* ed *oracolare* perdono il mitico splendore che il Tempio di Delfi aveva conferito loro e diventano volgari riferimenti a pratiche sessuali, probabilmente al sesso orale e anale, e i mormorii della prostituta rischiano di rivelarsi solo sussurri osceni. In Joyce i piani di lettura sono però sempre "miriadiformi" e non ci si può fermare a uno dei tanti.

Torniamo allora alla tesi iniziale, secondo la quale Stephen Dedalus si aspetta di ricevere dalla *welcomer* una rivelazione. I mormorii dell'oracolo ci appaiono allora sempre più come messaggi liberati dall'inconscio, espressi in un linguaggio ignoto eppure familiare, quindi perturbante. Qualcosa di simile a quanto rappresentato nella video-istallazione (2008-2016) degli artisti Tim Davis e Jon Rafman, esposta nell'ambito della mostra *Roma nella camera oscura. Fotografie della città dall'Ottocento a oggi* (Museo di Roma, Palazzo Braschi, 2019) in cui alcune prostitute venivano filmate in diversi luoghi della periferia romana mentre cercavano di accennare, in varie incomprensibili lingue, canzoni delle loro terre di origine.

Lalangue

Quale è dunque il suono di questa lingua misteriosa e antichissima usata da secoli per elargire frammenti di saggezza, messaggi liberatori «di iniquo abbandono» (Joyce, 1900-1904a, p. 149)? James Joyce ci ripetete ossessivamente che le prostitute mormorano. Possiamo allora ipotizzare che il loro mormorio sia simile alla lallazione, a un rassicurante linguaggio senza senso.
Forse anche le Pizie dell'oracolo di Delfi parlavano attraverso quella che Lacan ha chiamato *lalangue*, ovvero un amalgama di libido e significanti, una lingua originaria, materna, matrice di tutte le altre, che eccede dai codici di ogni linguaggio. Una lingua che precede l'alfabeto e la grammatica, che sorge con l'inizio della nostra vita ed è strettamente legata alla *jouissance.* È la lingua che si mescola al corpo: non nasce come qualcosa che esce dal corpo, ma che si unisce ad esso. Primo marchio impresso nell'essere umano parlante, destinato a riapparire successivamente nei sogni, in ogni tipo di incertezza, in tutti i modi di dire. *Lalangue* è depositata nell'inconscio e la sua prima manifestazione è la lallazione, quando i bambini cominciano a balbettare suoni incomprensibili per manifestare i loro desideri attraverso la potenza del suono della voce. Ma *lalangue* è soprattutto la lingua privata usata tra la madre e il bambino appena nato (cfr. Schneider, 2014, pp. 164 sgg.).
All'inizio degli anni '70, Lacan orientò sempre più la sua attenzione sulla *jouissance* nella sfera della sessualità, un ambito di ricerca che aveva scandagliato già alla fine degli anni '50. Fino a quel momento però, nell'esposizione del suo pensiero, la *jouissance* e le questioni connesse al linguaggio erano rimaste ben separate. Nei seminari del 1972-73 sulla sessualità femminile e i limiti dell'amore e della conoscenza, Lacan iniziò a sostenere

che c'è una branca del linguaggio che è equiparabile a una forma di *jouissance*. Se tradizionalmente il linguaggio era stato visto come una costruzione di significanti, collegati l'uno con l'altro, lo psicoanalista proponeva ora un significante sganciato da simili legami, ovvero un linguaggio che non interessava più solo gli ambiti del senso e del significato, ma direttamente la *jouissance* (cfr. Lacan, 1972-1973).

Dopo aver stabilito la tesi secondo cui «l'inconscio è strutturato come un linguaggio» (Lacan, 1964, p. 199), Lacan passa ad analizzare quel qualcosa che si colloca prima del linguaggio articolato e che si riferisce ai primi balbettii nella lingua madre. Usa per la prima volta il termine *lalangue* durante il *Seminario XIX ...o peggio* (1971-1972), facendo ricorso a un neologismo e associandolo alla lallazione dell'infante con la sua tipica connotazione onomatopeica. Il termine ne privilegia l'omofonia rispetto alle indicazioni lessicografiche. Piuttosto che alla comunicazione, in questa fase, Lacan sembra essere sempre più interessato alla relazione esistente tra linguaggio e godimento.

Ne *Lo stordito* (1972) il filosofo francese definisce ulteriormente il concetto: accantonata la dimensione del senso, *lalangue* si manifesta attraverso gli errori, le omofonie, le allitterazioni, i fraintendimenti, i giochi di parole presenti nel linguaggio. Poi, nella conferenza *Alla Scuola Freudiana* (1974), si concentra sul carattere onomatopeico de *lalangue* e la presenta come qualcosa trasmessa dall'Altro, che può essere rappresentato dalla figura materna. È dal desiderio dell'Altro che è trasmessa la sostanza del suono di cui è composta. *Lalangue* sarebbe dunque implicita in ogni lingua, in ogni figura linguistica e in ogni suono linguistico, come le già citate allitterazioni, assonanze e onomatopee. Nella quinta seduta del *Seminario XXIII*, in cui Lacan si chiede tra l'altro se Joyce fosse pazzo, lo psicoanalista afferma che

> se si può supporre qualcosa nella storia è proprio che sia stato l'insieme delle donne a generare quella che chiamo *lalangue* di fronte a una lingua in decomposizione, in questo caso il latino, giacché si trattava di questo all'origine delle nostre lingue. Possiamo interrogarci su ciò che ha potuto guidare uno dei due sessi verso quella che chiamerò la protesi dell'equivoco, e che fa sì che un insieme di donne abbia generato in ogni caso *lalangue* (Lacan, 1975-1976, p. 74).

Mentre in una conferenza negli USA, chiarisce che *lalangue* dev'essere chiamata materna, poiché è dalla madre che il bambino la riceve (cfr. Lacan, 1976). Di conseguenza non si impara, ma si riceve, poiché passa attraverso il corpo di chi parla. Un ulteriore passo avanti in questo ambito di pensiero ce lo permette il lavoro fatto dal filosofo sloveno Mladen Dolar, tra i fondatori della Scuola Psicoanalitica di Lubiana, in particolare col suo saggio *La voce del padrone* (2006), in cui scrive:

> *Lalangue* significa che c'è godimento nel linguaggio, non nell'oggetto proscritto al di là di esso per cui ogni senso è sempre *jouis-sens, le sens joui*: o – per utilizzare un altro gioco di parole: l'elemento del godimento è proprio della produzione del senso. Così, da tutto ciò seguirebbe che il detto "l'inconscio è strutturato come un linguaggio" venga ora rimpiazzato da un altro slogan, "l'inconscio è strutturato come una *lalangue"*, che soppianta completamente il punto di partenza (Dolar, 2006, p. 167).

Qualora ce ne fosse mai stato uno, sostiene Dolar, James Joyce è l'autore per eccellenza de *lalangue.* Era dunque, forse, questa la lingua materna e rassicurante, sensuale, tenera e giocosa –

opposta a quella autoritaria dei padri – usata dalla *welcomer* per dar voce all'inconscio del giovane Stephen Dedalus, rivelandolo a sé stesso? Di certo è lo strumento che, più d'ogni altro, ci illumina sul tipo di rapporto che lo scrittore irlandese ebbe col linguaggio e con la *jouissance* o, se vogliamo, con la *joyssance* legata ai suoi testi: «qui sta il sintomo» (Lacan, 1975-1976, p. 163) conclude Lacan.
E poi *lalangue* è il linguaggio inclusivo di cui Joyce ha dotato Molly Bloom nell'*Ulisse* (particolarmente evidente nella più recente traduzione italiana di Enrico Terrinoni grazie alla sua radicale scelta traduttiva; cfr. Joyce, 1922, pp. 1505-1591) e Anna Livia Plurabelle in *Finnegans Wake*: due importanti figure femminili del suo universo che, attraverso un informe flusso di suoni e parole, comunicano messaggi finali che hanno la qualità delle profezie, degli oracoli. Con «pour forther moracles» (Joyce, 1939, p. 617 riga 25) che troviamo nelle pagine conclusive di *Finnegans Wake*, oltre a nuovi miracoli, Joyce sembra anche esprimere l'auspicio "for further motherly oracles", di più materni oracoli: ideale sigillo posto ad un ciclo iniziato trentacinque anni prima con le *Epifanie*.

Conclusioni

Stephen Dedalus è un giovane artista, egli consulta l'oracolo (*the welcomer*) per conoscere quale sarà il suo futuro, per capire quali scelte deve fare per ottenere la fama che pensa di meritare. All'inizio vuole sapere soprattutto che tipo di artista sarà (un poeta, un cantante, un saggista), ma gli oracoli si esprimono attraverso *lalangue* o – come farà spesso lo stesso Stephen Dedalus – per enigmi. Alla fine del secondo *Ritratto* (1916)

sembra che abbia trovato le risposte che cercava: definisce il suo manifesto estetico e identifica nel silenzio, nell'astuzia e nell'esilio «le sole armi» (Joyce, 1916a, p. 510) che si concede d'usare per realizzarsi e per forgiare nella fucina della sua anima «la coscienza increata» (*ivi*, p. 517) della sua razza. «È questa la missione che Joyce si dà» (Lacan, 1976-1976, p. 21), sottolinea Lacan. Nell'*Ulisse* avviene il passo successivo, in cui Stephen, proclamando «*Signaturae* di tutte le cose sono qui io a leggere» (Joyce, 1922, p. 71), si conferma nella sua veste di profeta.

James Joyce, interrogatore di oracoli, una volta superato il suo percorso iniziatico, diventa un oracolo lui stesso. Artefice, nella sua opera finale, *Finnegans Wake,* di una lingua enigmatica, apparentemente incomprensibile. Le radicali scelte da lui operate sono state il prodotto d'una "crisis of choice" di magnitudine tale da sovvertire i canoni letterari e le consuetudini del linguaggio attraverso una scrittura che Jacques Lacan definisce il *sinthomo* di Joyce.

A sua volta l'enigmatico messaggio oracolare di Joyce scatena nel lettore un trauma che lo costringe a scegliere attivamente tra molteplici opzioni, nello specifico di lettura, di interpretazione, di senso, di vita. Costringendo il lettore a porsi questioni che non si sarebbe mai posto in precedenza, Joyce ne mette in questione le certezze e lo avvia a un percorso iniziatico di conoscenza e scoperta di sé.

Bibliografia

AA.VV. (1929), *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, New Directions, New York 1972.

Cirlot, J. E. (1958), *Dizionario dei simboli*, tr. it., Adelphi, Milano 2021.

Colli, G. (1975), *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano.

Id. (1977), *La sapienza greca*, vol. 1, Adelphi, Milano.

Eliot, T. S. (1923), *Ulysses, Order, and Myth*, in *The Dial*, n. 75, pp. 480-483.

Dolar, M. (2006), *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi*, tr. it., Orthotes, Napoli, 2014

Foucault, M. (1983), *Discorso e verità nella Grecia antica*, tr. it., Donzelli, Roma.

Giebel, M. (1993), *Das Geheimnis der Mysterien*, DTV, Monaco.

Joyce, J. (1900-1904a), *Epifanie*, tr. it., Racconti edizioni, Roma 2021.

Id. (1900-1904b), *Epifanie narrative*, tr. it., in Id. (1992), pp. 137-231.

Id. (1904a), *Ritratto dell'artista*, tr. it., in Id. (1974), pp. 531-541.

Id. (1904b), *A Portrait of the Artist*, in Id. (1991), pp. 211-218.

Id. (1905-1908a), *Le gesta di Stephen*, in Id. (1974), pp. 542-779.

Id. (1905-1908b), *Stephen Hero*, Granada, London 1977.

Id. (1916a), *Dedalus*, tr. it., in Id. (1974), pp. 231-517.

Id. (1916b), *Un ritratto dell'artista da giovane*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2016.

Id. (1922), *Ulisse*, tr. it., Bompiani, Milano 2021.

Id. (1939), *Finnegans Wake*, Penguin, London 1992.

Id. (1974), *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano.

Id. (1991), *Poems and Shorter Writings*, Faber and Faber, London.
Id. (1992), *Poesie e prose*, Mondadori, Milano.
Lacan, J. (1964), *Il. Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, tr. it., Einaudi, Torino 2003.
Id. (1971-1972), *Il Seminario. Libro XIX. ...o peggio*, tr. it., Einaudi, Torino 2020.
Id. (1972), *Lo stordito*, tr. it., in Id. (2001), pp. 445-493.
Id. (1972-1973), *Il Seminario. Libro XX. Ancora*, tr. it., Einaudi, Torino 2011.
Id. (1974), *Alla scuola freudiana*, in Id. (1978), pp. 104-147.
Id. (1975-1976), *Il Seminario. Libro XXII. Il Sinthomo 1975-1976*, tr. it., Astrolabio, Roma 2006.
Id. (1976), *Conférences et Entretiens dans des Universités Nord-Américaines. Yale University, Law School Auditorium, 25 novembre 1975*, in *Scilicet*, nn. 6-7, pp. 38-41.
Id. (1978), *Lacan in Italia 1953-1978*, La Salamandra, Milano.
Id. (2001), *Altri scritti*, tr. it., Einaudi, Torino 2013.
Milton, J. (1629), *On the Morning of Christ's Nativity*, in Id. (1999), pp. 14-29.
Id. (1999), *The Annotated Milton. Complete English Poems*, Bantam, New York.
Plutarco (ed. 1983), *I Dialoghi Delfici*, tr. it., Adelphi, Milano.
Schneider, E. H. (2014), *Zois in Nighttown. Prostitution and Syphilis in the Trieste of James Joyce and Italo Svevo. 1880/1920*, Ashgrove Publishing, London.
Scott, M. (2014), *Delphi. A History of the Center of the Ancient World*, Princeton University Press, Princeton.
Shakespeare, W. (1595), *King Richard II*, Cambridge University Press, London 2009.

Shaw, W. D. (2009), *Secrets of the Oracle. A History of Wisdom from Zeno to Yeats*, University of Toronto Press, Toronto.
Wood, M. (2005) *The Road to Delphi. The Life and Afterlife of Oracles*, Pimlico, London.

Abstract

Oracular Murmurs: Joyce, the Myth and *Lalangue*

The aim of this contribution is to analyse the mythical function assumed in James Joyce's writings by the oracular figure of the prostitute, the 'welcomer' (she who welcomes), as she is defined in the 1904 *Portrait of the Artist*. This figure is instrumental in understanding the initiatory-sapiential path that the author of *Ulysses* undertakes in the meanders of the unconscious. The interpretation of the welcomer's enigmatic murmurs – perhaps associated with a pre-verbal language structured like the *lalangue* theorised by Jaques Lacan – opens up a series of possibilities that imply, however, a choice, which may be right, wrong or heretical, but which will be traumatic in any case. As, for 'Mysterre. Shame's Choice' it will be precisely a 'crisis of choice' that will inaugurate the beginning of a process of self-knowledge, which will be followed by the identification of one's own mission as an artist; and by the identification of the instruments he will have to choose in order to carry it out.

Keywords: Oracle; Knowledge; Lalangue; Joyce; Lacan.