

VICO E JOYCE: ELEMENTI PER UN CONFRONTO

Di fronte a compiti quali quello di indagare il nesso tra l'opera di Giambattista Vico (1668-1744) e quella di James Joyce (1882-1941), la cautela potrà essere superata, quanto al merito, soltanto dall'aperto sospetto. Ci si finisce per porre il quesito sulla modalità che strutturi un simile confronto; ma il *modo* cui resta affidata la riflessione su simili paralleli, nessi e interdipendenze tra autori così distanti per contesto intellettuale e immaginario si risolve sovente in una facoltà che difficilmente può divenire metodo, e che molto fa pensare a quell'«ingegno» che da Vico fu così valutato, e preposto alla ricerca del simile tra più elementi eterogenei, per inferenze sicuramente non categoriali. Non è proprio questa facoltà, atta a rinvenire ingegnosamente il medio che rende visibile, che sola può aprire il campo di nuovi nessi; e questi una volta acquisiti, non si riverberano poi fino a dilatare lo spessore dei due termini di partenza, arricchendoli di nuovi sensi e di nuove prospettive ermeneutiche? Si tratta dunque forse soprattutto di definire – se non “creare” – il terreno che dia senso alla questione «Vico-Joyce».

Di visibile nel nesso Vico-Joyce, c'è, ad un occhio attento, ben poca cosa¹. La conoscenza che Joyce ebbe di Vico non si può certo chiamare

¹ Joyce avrebbe letto Vico e letteratura secondaria sul suo pensiero a Trieste tra il 1905 e il 1913 (G. MELCHIORI, *Introduzione a Finnegans Wake. H.C.E.*, tr. it. di L. Schenoni, Milano, 1982, p. XXI). D. Ph. Verene è certo che Joyce lesse Vico nell'originale, e ipotizza che si sia trattato dell'edizione Ferrari o di quella Pomodoro. Nel 1911 fu pubblicata l'edizione Laterza, contenente l'*Autobiografia* e la I parte della *Scienza Nuova* – Joyce avrebbe potuto leggerla, col che si confermerebbe la possibilità di usare la *Autobiografia* come chiave di lettura del nesso Joyce-Vico secondo l'ipotesi sviluppata nel saggio di D. Ph. VERENE, (*Vico as Reader of Joyce*) in AA.VV., *Vico and Joyce* ed. by D. Ph. Verene, New York, 1987, pp. 221-236). Di certo le mediazioni più forti nella lettura joyceana di Vico furono Quinet (di cui Melchiori fa notare come Joyce citi un'intera frase in *Finnegans Wake*; J. ATHERTON, *The Books at the Wake*, London, 1959) e Michelet, del quale secondo P. SOCCIO (*James Joyce personaggio vichiano: eroe incomboclasta della «barbarie ricorsa»*, in «I problemi della pedagogia», 1987, 1/2, pp. 47-61) Joyce avrebbe letto la traduzione, non possedendo dunque una conoscenza di Vico nell'originale. Anche P. HUGHES (*From Allusion to Implosion. Vico, Michelet, Joyce, Beckett*, in *Vico and Joyce*, cit., pp. 83-99) sostiene che il Vico di *Finnegans Wake* è soprattutto Michelet (il “ricorso” vi assomiglierebbe più alla “rinascita” di Michelet, quella dopo la Rivoluzione Francese: quel che per Joyce fu l'esilio, rottura col passato da ripararsi nell'immaginazione). Vero è che, come nota Hughes, ciò spiegherebbe la mancata utilizzazione da parte di Joyce di un tema a lui tanto congeniale, ossia le etimologie vichiane. Se il Vico di Joyce si riduce per Hughes essenzialmente a Quinet e Michelet (presenti anch'essi in molte cripto-citazioni nel testo joyceano), sarà Beckett il vero lettore di Vico, nel saggio “ordinato” da Joyce sul *Work in Progress*. Beckett poté così vedere ciò che Joyce tralasciò, il barocco in Vico. È d'altronde assai più probabile che la conoscenza dell'italiano di Beckett, raffinato dantista, gli abbia consentito di accedere a Vico, più di quanto non abbia potuto fare Joyce. Quando Harriet Weaver, incuriosita del rimando a Bruno e a Vico, gli chiese una bibliografia su questi autori, Joyce rispose positivamente riguardo a Bruno, citando un libro di Lewis

approfondita, e l'assumere, come impone la esplicita dichiarazione di Joyce, che la teoria dei ricorsi vichiana stia al *Finnegans Wake* come l'*Odissea* omerica stava allo *Ulysses*, lungi dal dare chiarificazioni aggiunge al già complesso problema soltanto un enigma ulteriore.

Il primo oggetto di una simile indagine e ricognizione sulla storia recente di questo confronto sarà un tentativo di classificare alcuni tra i più emblematici tipi di approcci che si sono recentemente dati della relazione Vico-Joyce, volti, nella loro totalità, a connotare l'ambito nel quale propriamente si sarebbe verificato l'incontro e la rigenerazione di elementi vichiani in Joyce.

Va citato per primo il tentativo alquanto deprecabile, ma del quale più di un serio autore sembra aver sofferto la seduzione², di spiegare la genealogia ideale dei due autori in una sorte di comune aura un po' «maudite»; l'*Autobiografia* diventa per costoro il testo autenticamente ispiratore, fino ad eccessi di ispirazione quali l'idea che Vico (che ricompare in *Finnegans Wake* sotto vari nomi e personaggi, «John Baptist Vickar» ecc.) sia in realtà il protagonista di *Finnegans Wake*, Mr. Earwicker, la cui caduta originaria altro non sarebbe che la caduta dalla scala del giovane Vico nella quale egli meritò il proprio bernoccolo filosofico³. Ma di questa seduzione esistono varianti nobili e più pericolose, come quella cui cede J. Mali⁴ allorché, maggiormente centrando sulla biografia intellettuale, finisce per mettere in collegamento tra i due un certo sentimento di idiosincrasia per una concezione razionalistica in senso molto lato della storia, dalla quale entrambi i «ribelli» cercherebbero una redenzione in una forma di arte.

Resta da chiedersi se siano alieni da questa seduzione – la quale, in generale, induce al sospetto che non si trovino migliori argomenti da preferirle – anche autori come Grassi e Kelley⁵, laddove fanno risaltare l'innovatività dei due personaggi come il nucleo più profondo della loro affinità – per quanto questa innovatività venga poi ricondotta alla concezione di una qualità del «moderno» di cui i due sarebbero portatori.

«The Vico Road», ci informa Joyce, «goes round and round to meet where terms begin»⁶. A chi gli chiese di pronunciarsi sul suo debito verso

McIntyre; ma non citò nulla su Vico, limitandosi a scrivere la celebre frase: «non presterei molta attenzione a queste teorie, se non per usarle per quel che valgono» (lettera del 21 maggio 1926, in J. JOYCE, *Letters*, ed. by Stuart Gilbert, New York, 1957). Ciò nonostante, H.S. HARRIS (*What is Mr. Ear-Vico Supposed to be "Earwig"?*, in *Vico and Joyce*, cit., pp. 68-82) ritiene di poter dedurre che Joyce abbia conosciuto il libro di Robert Flint su Vico del 1884, da una criptocitazione interna al *Finnegans Wake*. È però certo che abbia letto il libro di Croce e l'abbia indicato a Beckett, seppure in senso polemico.

² SOCCIO, *op. cit.*; D. PIETROPAOLO, *Vico and Literary History in the Early Joyce*, in *Vico and Joyce*, cit., pp. 100-109. L'idea di una affinità nella concezione dell'artista di Joyce con il «poeta» vichiano in quanto entrambi autori di un testo sacrale istitutore di una civiltà si trova anche in R. DASENBROCK, *Ulysses and Joyce's Discovery of Vico's «True Homer»*, in «Eire-Ireland», 1985 (primavera), pp. 96-108.

³ VERENE, *op. cit.*

⁴ J. MALI, *Mythology and Counter-History: The New Critical Art of Vico and Joyce*, in *Vico and Joyce*, cit., pp. 32-47.

⁵ R. KELLEY, in *Vico's Wake*, in *Vico and Joyce*, pp. 135-146; E. GRASSI, *Joyce and Vico: The Demythologization of the Real*, *ibid.*, cit., pp. 147-159.

⁶ J. JOYCE, *Finnegans Wake* (1939), London, 1975, p. 452.

Vico, Joyce rispose: «I don't take Vico's speculation literally. I use his cycles as a trellis»⁷. Il «traliccio» di *Finnegans Wake* però è tutt'altro che lineare. Il secondo tipo di approccio (in questa classificazione di comodo, che non esclude certo la compresenza di più prospettive negli stessi interpreti) prende le mosse da questa «affinità strutturale», l'unica attestata dalla voce fuori campo dell'autore di *Finnegans Wake*, e non solo dalla – fatalmente arbitraria – ermeneutica di brani di questo testo, che si mantiene sempre, coerentemente, ai limiti della leggibilità.

Questo tipo di indagine, che, come asserisce N. Frye, si interroga sui «principi strutturali» comuni a *Scienza Nuova* e *Finnegans Wake* – e questo lavoro di decantamento della teoria sarebbe visibile solo ad una derridiana «decostruzione»⁸ – si origina nell'inaugurale saggio di S. Beckett⁹. Il «principio strutturale» di *Finnegans Wake* è per Beckett in quel tipo di movimento ciclico come è inteso da Vico, per il quale «il principio (minimo) di un contrario prende le mosse da un principio (massimo) di un altro» (...) – e la cui concezione collega secondo Beckett Vico a Bruno (per fare un altro nome egualmente importante per Joyce). Quella circolarità per la quale *Finnegans Wake* termina con un anacoluto che si completa nella frase iniziale del libro (il celebre *riverrun* che Bosinelli suggestivamente rilegge in italiano – «riverran»¹⁰) non riappare dunque come generica successione ma anche nella sua specifica qualità palinogenetica di «produzione» dalla decadenza/indebolimento alla rinascita/rinvigorismento (John Baptist Vickar, altro epónimo vichiano, viene definito tra l'altro «producer»).

D'altro canto, a quanto riporta Ellmann, Joyce avrebbe avvertito Harriet Weaver nel 1923 della sua intenzione di «scrivere un libro che fosse una specie di storia universale»¹¹.

Beckett è il primo a mettere in relazione i libri del *Finnegans Wake* con le età vichiane. Il suo schema si articola così:

- Libro I: nascita – religione, età teocratica;
- libro II: gioco amoroso dei ragazzi, matrimonio – età eroica;
- libro III: età umana, culto dei morti, – disfacimento;
- libro IV: Provvidenza, giorno che ricomincia, – procreazione.

Frye riprende questa articolazione specificandola e isolando nel testo i segmenti significanti nel senso della ciclicità: i soli primi 8 capitoli (I sezione) del primo libro costituirebbero l'età degli dei, nel senso della leggenda e dei miti degli dei; nella II sezione (4 capitoli), la fase aristocratica; nel terzo

⁷ R. ELLMANN, *James Joyce* (1959), Oxford, 1982, p. 565.

⁸ N. FRYE, *Cycle and Apocalypse in Finnegans Wake*, in *Vico and Joyce*, cit., pp. 3-19.

⁹ S. BECKETT, *Da Dante a Bruno, da Vico a Joyce* (1929), in *Introduzione a Finnegans Wake*, tr. it. di F. Saba Bardi, Milano, 1964.

¹⁰ R.M. BOSINELLI, «I use his cycles as a trellis»: *Joyce's Treatment of Vico in Finnegans Wake*, in *Vico and Joyce*, cit., pp. 123-131.

¹¹ Parlando del suo nuovo progetto, che sarebbe diventato *Finnegans Wake*, Joyce disse a Harriet Weaver nel 1923 che «voleva scrivere un libro che fosse una specie di storia universale» (in ELLMANN, *op. cit.*, p. 544).

libro (4 capitoli), la fase demotica; e l'ultima (cap. XVII) è il ricorso, che chiude con una frase aperta che si chiude nella prima del primo capitolo¹².

Ma in questa «reologia filosofica» (secondo l'ardita espressione di Faj¹³) esistono davvero temi separati, dominanti ed esclusivi al punto da produrre, con la loro intensificazione, l'insorgere di un tema successivo? Il «Book of Parents», ad esempio, avrebbe per personaggio H.C.E. Humphrey Chimpden Earwicker – del quale si sa che altro, equivalente acrostico è però «Here Comes Everybody» – e quale «carattere fantastico» più consono all'età degli uomini?

Parrebbe piuttosto che «in Joyce, i cicli vichiani e freudiani del linguaggio, della legge e della mitologia sono reinscritti nel ciclo vitale di amore, corruzione, morte e rinascita vissuti da ciascuno di noi in un mero momento di sogno ad occhi aperti, o in un insondabile discorso notturno di sonno inconscio»¹⁴.

Quello che sorge è il problema di come vada inteso questo principio strutturale, cosa sia qui «struttura»; problema tutt'altro che irrisorio in un'opera così complessa. Anche Beckett pare percepire questa difficoltà consustanziata all'opera, quando scrive: «per struttura, io non intendo soltanto una ben delineata suddivisione esterna, un mero scheletro destinato ad accogliere vari materiali; intendo, nel caso di Joyce, le infinite variazioni sostanziali su tre elementi ritmici, nonché l'intersecarsi di tre temi, in modo da formare una decorazione di arabeschi»¹⁵. Egli sottolinea anche come i 4 «lovedroyd curdinali» da lui identificati siano sempre posti sullo stesso piano, sempre appresenti l'uno all'altro. Un'osservazione simile è confermata da Margot C. Norris¹⁶, per la quale gli stadi vichiani sono in realtà tutti presenti in ogni momento della trama; dalla constatazione che solo ciò che egli definisce «un inganno» induca a far identificare il «Book of Parents» con l'età degli dei, il «Book of Sons» con l'età degli eroi e il «Book of People» con quella degli uomini, succedute dal ricorso, Faj¹⁷ trae la conseguenza che *Finnegans Wake* vada inteso come la rappresentazione di uno stadio ben preciso ossia, la «barbarie della riflessione», caratterizzata come il luogo in cui tutti gli stadi precedenti della storia umana riappaiono simultaneamente in una forma degenerata. Questa osservazione, che, pur nel suo un po' troppo letterale vichismo, coglie aspetti importanti che preludono al tema centrale del linguaggio in *Finnegans Wake*, confluisce singolarmente

¹² Questa tendenza a articolare ulteriormente considerando la complessità del primo libro, è condivisa da Melchiori, che supera così la divisione di C. HART, *Structure and Motif in Finnegans Wake*, London, 1962, secondo il quale il testo sarebbe costruito su di un impianto del tipo 3+1: il primo libro, che corrisponderebbe all'età degli Dei, è il libro delle origini e della nascita, il personaggio centrale vi è H.C.E. – ma anche A.L.P., dunque un *Book of Parents*; il II libro è quello degli eroi, libro dell'ascesa e del matrimonio – *Book of Sons*, in cui compaiono Shem, Shaun e Isolde; il III libro quello degli uomini, *Book of People*, libro della caduta e della morte, in cui coesistono tutti i personaggi; il IV è il libro del ricorso, libro della rinascita e dell'eternità – cfr. Melchiori, *op. cit.*

¹³ A. FAJ, *Vico's Basic Law of History*, in *Vico and Joyce*, cit., pp. 20-31.

¹⁴ J. O'NEILL, *Vico mit Freude Rejoyced*, in *Vico and Joyce*, cit., p. 169.

¹⁵ BECKETT, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶ M.C. NORRIS, *The Decentered Universe of Finnegans Wake*, Baltimore, 1976.

¹⁷ A. FAJ, *op. cit.*

in una linea di tendenza che riappare frequentemente, di vedere nel «problema del IV» il luogo di consistenza del progetto joyceano¹⁸. Quel IV stadio che nella divisione classica di Hart appare come tempo dell'eternità sembra essere la chiave della temporalità del *Finnegans Wake*: l'atto eterno che vi accade è, nella lettura di Frye, l'atto sostanziale che costituisce l'unico vero evento ed infine l'unico motore della storia: la caduta. La caduta cui succede il tuono, per Atherton il balbettio di Dio dopo la colpa. Non dunque la Provvidenza come espressione nella chiave dell'eterno della legge che governa i corsi, come parrebbe voler vedere Beckett nella sua ripartizione: ma come «eterno ritorno» della dannazione: «cyclowheeling history by reflecting from his own individual person-life unlivable, transaccidentated through the slow fires of consciousness into a dividual chaos, perilous, potent, common to allflesh, human, only mortal»¹⁹.

Sembra dunque – pur in tutte le differenze linguistiche, tematiche dei vari libri, oggetto di attente e variabili analisi – che si dia una compresenza e interazione di tempi in ciascun punto dell'opera, e che in questo senso il IV stadio si possa considerare il paradigma – enunciato – della temporalità di *Finnegans Wake*: dell'unica, «gigantesca epifania» che è poi l'epifania «del linguaggio»²⁰. *Finnegans Wake*, nell'insieme di tutti i livelli linguistici e narrativi in esso contenuti, è un palinsesto sostanziato in una particolarissima ampiezza del linguaggio, di una scrittura che, secondo la celebre espressione di Beckett, «non è uno scrivere su qualcosa: è *quel qualcosa*»²¹: che in *Finnegans Wake*, il notturno joyceano che raddoppia il sogno di un dormiente²², si situi nel tempo onirico della condensazione cioè che Vico articola in paradigma diacronico, fino a che l'ossimoro barbarie-raffinatezza non possa più essere disgiunto, come dimostra costantemente l'alternarsi di elementi alti del linguaggio condensati e resi plurivalenti, con elementi meramente fonici, allitteranti e corporei²³, senza soluzione alcuna di continuità. Per questo l'approccio, che distinguiamo come terzo e «ultimo», quello che sottolinea i temi del mito e del linguaggio, ci sembra il più penetrante; esso sortisce l'effetto paradossale di avvicinare Vico e Joyce nel modo più suggestivo per poi distinguerli e allontanarli radicalmente, restituendo ciascuno dei due a se stesso e al proprio tempo.

¹⁸ Cfr. HUGHES, *op. cit.*, dove sottolinea che il vero problema di Joyce è il ricorso e che tale debba essere considerata la *Wake* in tutti i suoi possibili significati; cfr. anche VERENE, *op. cit.*, e FRYE, *op. cit.*

¹⁹ J. JOYCE, *Finnegans Wake*, cit., p. 186; come si potrebbe tradurre «storia ruotante in cerchio nel riflettere dalla sua propria vita-persona individuale transfuga accidentata attraverso i lenti fuochi della coscienza in un caos dividuale, periglioso, potente, comune a tutta-carne, umano, mortale solo».

²⁰ MELCHIORI, *op. cit.*, p. XIV.

²¹ BECKETT, *op. cit.*, p. 19.

²² FRYE, *op. cit.*, p. 11; dove egli rileva che l'opera è composta di strati sovrapposti, quasi tre cerchi concentrici principali nel sogno. Il più interno è il sogno del taverniere, in cui ricompare l'elemento geografico e l'epopea dublinese; il più esterno il sogno dell'umanità che è la storia, il periplo epico dello *Everyman*; in mezzo sta la metamorfosi costante delle relazioni di Shem con Shaun, che dialettizza la situazione personale e culturale di Joyce stesso.

²³ Sull'elemento «corporeo» della parola joyceana e la sua relazione con il linguaggio poetico secondo Vico, cfr. BOSINELLI, *op. cit.* e D. MANGANELLO, *Vico's Ideal History and Joyce's Language*, in *Vico and Joyce*, cit.

Nello *Ulysses*, Joyce aveva inteso riportare il mito «sub specie temporis nostri»²⁴; un rinnovamento della mitopoiesi che Mali ritiene essere la risposta joyceana alla disperazione di fronte alla storia²⁵. Se anche ciò non costituisca esattamente la ripresa di un semplificato programma vichiano di una «rigenerazione totale della cultura moderna attraverso la riabilitazione dei suoi miti costitutivi»²⁶, è comunque assai probabile che, come ancora sostiene Mali, la «Vico Road» che gira intorno per incrociarsi là dove cominciano i suoi estremi, porti effettivamente «indietro al mito», inteso come ciò che rende accessibile il fatto storico, la vera *narratio*, pure insieme anche le modificazioni della mente: l'evento ed il suo essere «fabled by the daughters of memory»²⁷.

Una linea di riflessione che unisce vari autori, analizza il ruolo del mito nella costruzione dei personaggi in Joyce. Se nello *Ulysses*, come notava T.S. Eliot, Joyce trovava il modo di risolvere insieme presente e passato²⁸, l'ebreo errante Bloom reca con sé la portata significante di Ulisse in tutto il suo percorso epico per Dublino, Stephen Dedalus si muove nelle orme immaginarie di Telemaco; questi personaggi sono in certo modo emblematici della serie infinita delle ripetizioni di tipi individuali²⁹. Questa infinità è certamente risolta diversamente nella logica onirica di *Finnegans Wake*. Qui un mero segno, un frammento linguistico (le sigle H.C.È. o A.L.P., per esempio) contiene in sé senza contraddizione molteplici significanti, e la sua storia è l'articolazione di essi, la loro sempre nuova riemersione nella simultaneità delle varianti. Non è difficile cedere alla tentazione di rievocare i vichiani «universali fantastici»³⁰, i quali anch'essi condensano ingegnosamente senza mai costituire somma, ma sempre riapparendo come interi, esenti da contraddizione e dalla logica propria di questa. La logica «asimmetrica» della loro costituzione definisce il territorio del mitico in un senso che si può senza difficoltà chiamare «vichiano». Ma proprio nel punto in cui sembra delinarsi una apparente certezza sorge un problema non secondario, e che più autori affrontano: per che cosa c'è bisogno di mobilitare Vico, che non possa risolversi nel rimando, ben più fondato filologicamente ed attuale, a Freud (per quel che riguarda la logica del linguaggio inconscio esposta nel *Witz* e il «linguaggio onirico») e a Jung (per i personaggi come mobili varianti intorno ad un asse archetipale)? In altri termini, definita ulteriormente la qualità mitica dell'identità di questi personaggi, espansi a significare plurime identità, «quinquequento pluraglia ne fè cadauno...»³¹,

²⁴ Lettera del 21 settembre 1920 a Carlo Linati, in J. JOYCE, *Letters*, cit.

²⁵ Definita da Stephan Dedalus nello *Ulisse* (tr. it. di G. De Angelis, Milano, 1982, p. 47): «un incubo dal quale cerco di destarmi».

²⁶ MALI, *op. cit.*, p. 45.

²⁷ J. JOYCE, *Ulysses*, New York, 1942, p. 25 (tr. it. cit., p. 32).

²⁸ T.S. ELIOT, *Ulysses, Order and Myth*, 1923, secondo il quale Joyce riesce a usare il mito operando un parallelo continuo tra contemporaneità e antichità; cit. in MUNZ, *James Joyce, Myth-Maker and the End of Time*, in *Vico and Joyce*, cit., p. 48.

²⁹ N. S. BARON e N. BHATTACHARYA, *Vico and Joyce: The Limits of Language*, in *Vico and Joyce*, cit., pp. 160-174.

³⁰ Cfr. tra gli altri VERENE, *op. cit.*, e BARON e BHATTACHARYA, *op. cit.*

³¹ La traduzione 'italiana' di questo brano di *Finnegans Wake* (cit., p. 215) è di Joyce, citata in BECKETT, *op. cit.*, p. 21.

che «switch one to another»³², allo stesso modo dei significati delle parole nel tessuto del discorso.

Ci sembra che l'elemento mitico non stia, in ultima istanza, tanto nella ripresa in Joyce di temi vichiani: la parola di cento lettere che sta per il tuono, i riferimenti all'istituzione del matrimonio e del culto dei morti, che appaiono più volte alla stregua piuttosto di «citazioni» ricorrenti nel fluire della scrittura – ma esso è implicato nella portata epica del progetto joyceano, che, di certo più evidente nello *Ulysses*³³, ritorna in *Finnegans Wake* in quanto risposta all'esigenza esplicita di «scrivere una storia universale».

Hughes distingue *Ulysses* e *Finnegans Wake* per una differente relazione con il mondo perduto da ricreare, che in Joyce è, in una metafora letteraria non priva di concretezza affettiva e storica, il luogo geografico dell'Irlanda; la Dublino che ritorna percorsa in lungo e in largo da Bloom, l'isola Irlanda che in *Finnegans Wake* coincide con il leggendario corpo del gigante Finn disteso. Se in *Ulysses* la modalità di rapporto e ricreazione del luogo «della storia» è allusiva, si può dire sulla traccia di Hughes, in *Finnegans Wake* essa è piuttosto parodistica, in quanto l'allusione è resa interna al linguaggio ed espressa come un'implosione della parola: quell'implosione per cui «the hand of parody writes everywhere in *Finnegans Wake*, turning the palimpsest to graffiti» – come se l'eccesso di sovradeterminazioni facesse esplodere il senso e il riferimento reale in una miriade di frammenti, condannati a vagare e tornare in una circolarità degli eventi più dantesca che vichiana, a voler riprendere l'immagine purgatoriale creata da Beckett per la scrittura di *Finnegans Wake*.

La parola parodistica, onirica e grottesca sostanzia il «sogno» di Finnegan; o la sua *wake*, da intendersi come risveglio, – secondo la diffusa interpretazione esortativa del titolo – all'incubo della storia (della «caduta») del quale non si dà redenzione.

L'elemento mitico e quello linguistico, in quanto territorio del confronto quale si è finora andato definendo, appaiono infine indissolubili.

Il saggio di Munz dà un indizio assai interessante per muoversi in questa direzione. Alla «fine dei tempi» in cui Joyce viene situato (ossia lo stadio della «consunzione intellettuale del mito», non lontano dalla «barbarie della riflessione» di Faj...), ciò che Vico espresse nel mito, il sapere poetico con la polisemia e polivalenza delle sue creazioni, che Munz ribattezza «poliguità», non può più essere prodotto, in quanto «l'immaginazione deve occuparsi d'altro che di trame e personaggi»³⁴. Munz non realizza l'intera portata della propria asserzione: certo non coglie come questa impossibilità joyceana sia connessa ad un superamento di quell'elemento che si potrebbe rilevare come il parallelo letterario del «figurativo»: il personaggio non può più

³² BARON e BHATTACHARYA, *op. cit.*, p. 194.

³³ DASENBROK, *op. cit.*, rintracciava l'influsso vichiano nella traduzione joyceana del poema omerico in rappresentazioni in cui l'epico si contestualizza con connotazioni fortemente sociali: «Joyce riprende l'allegoria storica di Vico e la ritraduce efficacemente in un nuovo adeguato contesto irlandese. L'incontro di Bloom con il cittadino nell'episodio dei «Ciclopi» è un incontro tra due sistemi sociali, due economie politiche, immediatamente analogo all'incontro di Ulisse con i ciclopi come Vico lo interpreta» (pp. 98-99).

³⁴ P. MUNZ, *James Joyce, Myth-Maker at the End of Time*, in *Vico and Joyce*, cit., p. 54.

essere «narrato», la trama non può più essere epica e allusivamente mitologica. Questa impossibilità non viene dall'aver fallito l'impercorribile strada di riproporre il mito «sub specie temporis nostri», che Joyce s'era proposto nell'*Ulysses*, e che avrebbe condotto, secondo Munz, alla banalità e volgarità (ci sembra purtroppo contenere entrambe le valenze la «triviality» di cui egli accusa Joyce); per questo, la conclusione cui arriva Munz sembra portatrice piuttosto di rilevanti innovazioni che di un semplice fallimento: *la poliguità del mito viene trasferita nel linguaggio*. Né altro sarebbe possibile, dacché si è compreso, come Joyce, che «non ci siamo liberati di Dio se abbiamo ancora fede nella grammatica»³⁵. Aldilà della connotazione negativa che Munz intende dare a questo esito, ci pare con esso messo in forte evidenza il vero e coerente compimento dell'operazione joyceana nella sua ultima opera, ed insieme il motivo profondo per il quale è il linguaggio che va effettivamente interrogato per comprendere cosa accade in *Finnegans Wake*³⁶: anche, come si è visto, cosa ne sia qui del progetto «mitopoietico» dello *Ulysses*.

«Come definire questa totale vigilanza estetica, senza la quale non possiamo neppure sperare di cogliere il senso che di continuo sale alla superficie della forma e diviene la forma stessa?», si chiede Beckett³⁷. Questa dimensione del linguaggio, che si potrebbe, con Austen, definire «performativa», è tale da consentire la translitterazione dell'affermazione paradossale di Beckett: il linguaggio in *Finnegans Wake* non 'parla' della storia universale: è questa medesima.

Ad un linguaggio così inteso, non più forma e contenuto distinti, che si espande e contrae alternando la più allitterante corporeità e la più intellettuale sovradeterminazione del gioco di parole, della condensazione, o dell'evocazione per contiguità semantica che porta all'estremo la parola non per deviarla dal suo senso ma per farle sfiorare di nuovo il proprio primordiale elemento materico e inarticolato – è estranea anche la possibilità di costituire un «libro di tracce»³⁸. Non si danno residui all'atto linguistico ininterrotto (e intrinsecamente poetico) che avviene in *Finnegans Wake*; né si dà alcunché di esterno ad esso. Il fluire della parola performativa non

³⁵ Cfr. MANGANIello, *op. cit.*, p. 201; questo il senso dell'operazione di Joyce, che in *Finnegans Wake* «rompe e ricostruisce gli stessi blocchi che formano il linguaggio, le sue parole, che sono le unità essenziali di significato» (BARON e BHATTACHARYA, *op. cit.*, p. 176).

³⁶ Non ci sembra molto appropriata l'ipotesi propria di molti autori che il lavoro di Joyce sul linguaggio sia affine all'idea vichiana di un Dizionario Mentale: cfr. MANGANIello, e MARENGO VAGLIO, *op. cit.*, secondo la quale Joyce sarebbe alla ricerca del "common core" dei linguaggi umani (come dimostrerebbe il suo interesse per gli esperimenti di linguaggi artificiali); ma anche VERENE, *op. cit.*, secondo il quale *Finnegans Wake* «can be seen as what results when a linguistic genius of the first order sets out to write his way back to Vico's common mental language» (p. 266); se il linguaggio joyceano contiene e rielabora molti livelli linguistici contemporaneamente ciò è piuttosto per asservirli costantemente al dominio del corporeo, il «dividual chaos, perilous, potent, common to allflesh, human, only mortal» cui si è già accennato.

³⁷ BECKETT, *op. cit.*, p. 19.

³⁸ Secondo la definizione di FRYE, *op. cit.*, p. 7.

lascia tracce, ma rimastica e rivomita detriti tratti da ogni livello di linguaggio, come un organismo linguistico nel quale anche le citazioni non possono costituire elementi strutturanti, ma solo esperienze «digestive»³⁹, incorporazioni prive di autonomia ideale e poetica.

«what a jetsam litterage of convolvuli of times lost or strayed, of lands derelict and of tongues laggin too...» (*Finnegans Wake*, 292, 16-17).

SILVIA CAIANIELLO

³⁹ Cfr. BOSINELLI, *op. cit.*, sulla molteplicità di metafore alimentari nel testo joyceano; e su come il 'ciclo' che vi predomina è quello gastrico del cibo nel corpo umano.