



Gabriel Rodríguez de Alba, Grito

«Ibscenest nansence!»
Oscurità, sogno e tempo in
Finnegans Wake

CARLO AVOLIO

Università degli Studi di Firenze, Italia

Impossibilia N°7, Págs. 70-83 (Abril 2014) ISSN 2174-2464.

Artículo recibido el 12/02/2014, aceptado el 25/03/2014 y publicado el 30/04/2014

ABSTRACT: This paper examines some aesthetic issues concerning James Joyce's experimental novel *Finnegans Wake* (1939). First of all I will focus my attention I) on some *principia*, which are related to the novel's obscurity (in both meanings of the word: darkness and lack of clarity), and second II) on the identity of the narrator who holds the «ordovico» together. I will finally III) try to show that by the convergence of memory and narration, the reader's «act of oblivion» is to be considered as an essential gesture to let open the hermeneutic potential exhibited by the *Wake*.

KEYWORDS: Joyce, *Finnegans Wake*, Vico, dream, history, time, memory, oblivion.

ABSTRACT: L'articolo esamina alcune questioni estetiche sul romanzo sperimentale *Finnegans Wake* (1939) di James Joyce. Innanzitutto si focalizzerà l'attenzione I) su alcuni principî costitutivi in relazione all'oscurità del romanzo (intesa in entrambi i sensi di tenebra e di mancanza di chiarezza) e, in secondo luogo, II) sull'identità del narratore garante dell'«ordovico». Si tenterà di mostrare infine III) come, nel convergere di narrazione e memoria, l'«atto di oblio» del lettore sia da considerarsi come gesto essenziale al fine di lasciare spazio all'apertura ermeneutica che il *Wake* esibisce.

PAROLE CHIAVE: Joyce, *Finnegans Wake*, Vico, sogno, storia, tempo, memoria, oblio.



*It darkles, (tinct, tint) all this our funnaminal world.
Yon marshpond by ruodmark verge is visited by the
tide. Alvemmarea! We are circumveiled by
obscuritads.*

(James Joyce, *Finnegans Wake*)

I. PRINCIPI CHIAROSCURALI

Il tentativo di far luce sulle dinamiche sottese allo sperimentalismo esibito dalla complessità strutturale, linguistica e semantica di *Finnegans Wake* non può che partecipare di una doppia natura che sia adeguata al suo oggetto: un chiarificare che non osi intaccare, pur indagandola da presso, la costituzione di un romanzo denso e ineffabile, oscuro e criptico per eccesso di significato potenziale, e che nell'approssimarsi al suo oggetto permetta al gioco chiaroscurale (“clearobscuré” [247.34])¹ proprio di ogni atto ermeneutico di esprimersi secondo una varietà e multiformità testimoni dell'esperimento estremo

¹ Le citazioni da *Finnegans Wake* verranno riportate, come d'uso nella letteratura critica, nelle forme: (pagina.riga) oppure (libro.capitolo).

joyciano. Se il linguaggio magmatico e onirico del “nightynovel”² (54.21) –nella sua implacabile “*abnihilisation of the etym*”³ (353.22)– è l’elemento che primo fra tutti emerge come rottura, salto, come gioco linguistico proprio di una forma di vita metamorfica, ciò che si tenterà di portare avanti sarà innanzitutto la descrizione dei suoi principi costitutivi, tentando di rispondere alla domanda circa l’identità, la singola pluralità, dell’eroe che proietta lo “hypnos chilia eonion” (78.3-4) che l’opera *inscena*, e di far luce inoltre sulle istanze di temporalizzazione che ne dirigono l’architettura.

Finnegans Wake non è un’opera onirica nel senso della mera tematizzazione del sogno, lo è in quanto *resa* del sogno stesso: linguaggio che mima il sogno (l’incubo) della storia e storia che mima il sogno del (nel) linguaggio. L’oscurità (*obscurity*) del romanzo è l’oscurità della notte (*darkness*) resa verbale (Bishop, 1986: 4):

One of many reasons why Joyce’s repeated claims about *Finnegans Wake* have seemed so improbable for so long is that people have customarily treated the book, at Joyce’s invitation, as the “representation of a dream” – doing so, however, as if dreams took place only in theory, and without concretely engaging the very strange and obscure question of what a dream is (Bishop, 1986: 6).

La storia, inoltre, per mezzo della lingua polimorfa in cui viene detta (sognata) è, nello stesso tempo, il racconto (per gran parte serale e notturno)⁴ degli affari pubblici e privati di un uomo comune ma non qualunque –l’identità ibrida di H.C.E., in un senso non dissimile rispetto a quella di Bloom, ne fa infatti uno straniero in patria⁵– e la storia, errante ed errata (“Noo err historyend goody” [332.1]) dell’umanità, in

² Si veda innanzitutto, per avvicinarsi alla complessità linguistica dell’opera, il contributo di McHugh (2006). Per quanto riguarda la struttura generale del libro ancora utili risultano i volumi di Campbell e Robinson (2005) e di Hart (1962); per comprendere il metodo di arricchimento del processo di stesura si veda inoltre il contributo di Crispi e Slote (2007).

³ “L’etimologia che compare e agisce nelle pagine di *Finnegans Wake*, non è una semplice ricerca delle radici del linguaggio [...], ma è una «messa in circolo» dell’intero processo di mutazione dell’etimo – artificialmente simulato, s’intenda. Il lettore, sdipanando il groviglio del testo joyciano, ha l’opportunità di confrontarsi direttamente con il linguaggio nel suo stesso costituirsi, decomporsi e multiplo intrecciarsi. Quel processo che le ricerche vichiane avevano mostrato solo in maniera indiretta, è immediatamente raffigurato in *Finnegans Wake*, libro babelico, involuto, ma soprattutto sospeso in una indeterminatezza spazio-temporale che permette la coesistenza dei più disparati codici linguistici, non più collocabili in un luogo o tempo definiti. L’etimo esplose nella sua implosione: la lingua diviene iperlinguaggio, ma anche sub-linguaggio. E nel mezzo di questo caos magmatico l’uomo riscopre se stesso, la propria natura più riposta, nel semplice *divertissement* di un girotondo linguistico” (Rebora, 2013: 167).

⁴ “Although it is currently one trend to see *Finnegans Wake* as a work «about language» – and it surely is – Joyce himself, whenever he was asked to clarify the book, problematically said that it was «about the night». This minor discrepancy as to what the book is «about» is extremely important [...]; for while a book «about language» need say nothing at all «about the night», and in fact usually will not, a book «about the night» would of necessity have to undertake an intricate and wondrously obscure inquiry into the nature of language” (Bishop, 1986: 19).

⁵ Questa similarità era già stata rintracciata da Edmund Wilson, che in uno saggio del 1939 scriveva: “Il protagonista [...] è un uomo di sangue scandinavo, e il suo nome, in apparenza, è l’adattamento inglese di un nome scandinavo: Humphrey Chimpden Earwicker [...]. Sia per la sua religione, sia per il suo nome straniero col suo buffo suono, egli è

un riemergere di caratteri, polarità e rapporti di riconoscimento che non si irrigidiscono in uno schema archetipico ma che piuttosto accolgono il rifluire, il ludico trans-figurare, di contenuti differenti. L'adattarsi mimetico della narrazione al suo oggetto appare come la coerente conferma di quel principio bipolare di formatività –cuore della pratica narrativa joyciana– che in *Ulysses* aveva dato definitiva prova della propria forza: in quel luogo la scrittura era infatti legata sia a un simbolismo di tipo strumentale, sia a quello che si potrebbe definire un naturalismo organicistico, ed entrambi guidavano la morfogenesi dei diversi episodi. È l'adozione di questo stesso principio su di un soggetto sfuggente e metamorfico come quello onirico a fondare la novità che *Finnegans Wake* rappresenta; in tal senso Joyce ebbe a confessare a William Bird di non capire “certi [suoi] critici, come Pound o la signorina Weaver, per esempio. Dicono che è *oscuro*. Naturalmente lo confrontano con *Ulysses*. Ma l'azione di *Ulysses* si svolgeva principalmente di giorno, mentre quella della mia nuova opera ha luogo di notte. Non è naturale che le cose di notte non siano tanto chiare?” (Ellmann, 1982: 673 e vd. Bishop, 1986: 4 sgg), anche se, in effetti, il disorientato lettore/uditore⁶ si vedrà ripetutamente canzonato per la sua incapacità di far luce nella selva dei significati: “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 (112.3-6)”.

Sebbene il lettore ideale di *Finnegans Wake* debba essere, secondo una nota espressione, affetto da insonnia ideale (120.13-14) egli dovrà pure “go to «nightschool» (430.2), take a few «Night Lessons» (II.ii), do a little «nightwatch service» (576.30), exercise some «night duty» (429.23), serve on «the vigilance committee» (34.4), and, above all, «sleep on it» (445.22-23)” (Bishop, 1986: 25): dovrà dunque stare al gioco paradossale del vegliare un dormiente ma anche del riconoscere che il proprio esser desto è forma suprema del sogno stesso — “*Insomnia, somnia somniorum. Awmaum*” (193.29-30). L'oscurità del “lingerous longerous book of the dark” (251.24) incarna dunque una specifica torbidezza interpretativa, non rispecchia semplicemente l'ambientazione del livello “familiare” di esplicazione della trama:⁷ è una suggestiva traccia da seguire per chi voglia mantenere sia la lucida positività della lettura (il vegliare), sia l'apertura allo scoprirsi interprete non soltanto dormiente, ma addirittura già sempre sognato.⁸

come Bloom nell'*Ulisse*, si sente un po' straniato in mezzo ai suoi vicini” (Wilson, 2001: 445-446).

⁶ “È tutto così semplice. Se uno non capisce un passo, non ha da fare altro che leggerlo ad alta voce” (Ellmann, 1982: 673).

⁷ Questo livello di lettura è riassumibile in poche righe: «H.C.E., un taverniere di Chapelizod, villaggio che confina con il Phoenix Park di Dublino, vive con la moglie A.L.P., due figli gemelli e una figlia e, come tutte le notti, va a letto con la moglie, ha con lei un rapporto sessuale, dorme e sogna, viene svegliato dal pianto di uno dei bambini, si riaddormenta; al mattino seguente i due riprendono la vita consueta. Su questo schema essenziale si innesta però un così fitto gioco di annessi e prolessi narrative, a livello di racconto, da cancellarne le tracce» (Melchiori, 1994: 184).

⁸ Si vedano i tentativi di interpretazione del *mamafesta* di A.L.P. (I.v), laddove vengono parodiate le letture dotte della lettera-manifesto, proiezione a sua volta del *Finnegans Wake*.

II. «ABOUT THE GREAT SOMMBODDY WITHIN THE OMNIBOSS». L'IDENTITÀ DEL SOGNATORE/NARRATORE

L'eccentricità di *Finnegans Wake* sarebbe un puro esercizio di stile, uno stupefacente epifenomeno, se il romanzo stesso non fosse stato concepito secondo specifiche scelte che motivano tanto l'*incubazione* dei livelli narrativo-onirici quanto l'articolata struttura che andò fissandosi durante i sedici anni di stesura: l'apertura⁹ dell'opera ha tanto più valore quanto più ci si rammenta che essa si esprime all'interno di un rigore di tal sorta. Quale mente poteva dunque reggere il punto di vista di un sogno che ripresentasse, nello stesso tempo, la storia dell'umanità e la storia di un singolo uomo e della sua famiglia, se non una mente mitico-fantastica in grado di giustificare narratologicamente l'esprimersi babelico del suo onirico dire, ricordare, presagire, inventare? Per tracciare le linee essenziali dell'identità sfuggente di questa voce narrante potrebbe essere utile passare da una determinazione specifica (nominale) –la cui presenza si ritrova sia nel romanzo sia nelle testimonianze del suo autore– a una complessità maggiore, dovuta allo sfumare dei suoi tratti distintivi, che ne fanno infine una singolarità inafferrabile.

Joyce affermò che il libro “è il sogno del vecchio Finn [il gigante dormiente il cui corpo, secondo la leggenda, dà forma alla baia e al promontorio di Dublino] che giace nella morte sulla riva del fiume Liffey e osserva la storia dell'Irlanda, e il mondo –passato e futuro– passa attraverso la sua mente come i relitti sul fiume della vita” (Ellmann, 1982: 623-624), così Finn MacCool pare essere “anche il «narratore» segreto del romanzo, e in tale sua qualità si distingue da H.C.E. che è un personaggio della narrazione: *Finnegans Wake* è il sogno di Finn, mentre il sogno di H.C.E., specialmente nelle ultime parti del romanzo, è un sogno nel sogno” (Melchiori, 1994: 178). Il gigante caduto e addormentato ha inoltre non solo “percezione” simultanea del tempo (e dunque la storia diventa il materiale del suo sognare) ma il suo stesso corpo fonda una geografia narrativa: è dunque questa corporeità che accoglie le proiezioni dei personaggi e delle ambientazioni, per mezzo del lavoro semi-conscio della mente sognante. Il restare fedele alla corporeità dell'esser-dormiente potrebbe essere stato un ulteriore elemento, oltre all'impianto generale dell'opera, suggerito a Joyce da una pagina vichiana (Bishop, 1986: 185-188); elemento concordante –del resto– con la sua attenzione nei confronti dell'organicismo:

Ma, in tal densa notte di tenebre ond'è coverta la prima da noi lontanissima antichità, apparisce questo lume eterno, che non tramonta, di questa verità, la quale non si può a patto alcuno chiamar in dubbio: che questo mondo civile egli certamente è stato fatto dagli uomini, onde se ne possono, perché se ne debbono, ritrovare i principi dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana. Lo che, a chiunque vi

⁹ “Nel *Finnegans Wake* [...] siamo veramente in presenza di un cosmo einsteiniano, incurvato su se stesso – la parola d'inizio si salda con quella finale – e quindi *finito*, ma proprio per questo *illimitato*. Ogni avvenimento, ogni parola si trovano in una relazione possibile con tutti gli altri ed è dalla scelta semantica effettuata in presenza di un termine che dipende il modo di intendere tutti gli altri” (Eco, 2000: 43; cfr., inoltre, Eco, 2002: 113-171).

rifletta, dee recar meraviglia come tutti i filosofi seriamente si studiarono di conseguire la scienza di questo mondo naturale, del quale, perché Iddio egli il fece, esso solo ne ha la scienza; e traccurarono di meditare su questo mondo delle nazioni, o sia mondo civile, del quale, perché l'avevano fatto gli uomini, ne potevano conseguire la scienza gli uomini. Il quale stravagante effetto è provenuto da quella miseria, la qual avvertimmo nelle *Degnità*, della mente umana, la quale, restata immersa e seppellita nel corpo, è naturalmente inchinata a sentire le cose del corpo e dee usare troppo sforzo e fatica per intendere se medesima, come l'occhio corporale che vede tutti gli obbietti fuori di sé ed ha dello specchio bisogno per vedere se stesso. (Vico, 2004: 231-232)

Se Vico intendeva spiegare, per causa della sua imprescindibile corporeità, la fatica da parte della mente umana nello scovare le leggi e i fatti che danno forma al mondo della storia (unico mondo che gli uomini possono conoscere appieno, secondo il principio del *verum et factum convertuntur*) –il suo uscire cioè dallo stato di regressione fantastica per poi aprirsi alla possibilità di porsi la domanda intorno allo sviluppo storico nel suo complesso– in Joyce la dimensione corporea diventa piuttosto il luogo in cui si riversa una storia che non può più pensarsi come vera, ma che rimane fedele, nel suo fingimento, non a un ordine astratto bensì a quella che potremmo definire una sensualità topologica.

Il fluire e rifluire delle forme del sogno, però, complica notevolmente la possibilità di distinguere con certezza la voce narrante primaria dalle proiezioni nelle quali essa stessa di volta in volta si cala: “Of necessity the man asleep at *Finnegans Wake* «remain[s] topantically anonymos» throughout the whole book [...] because he has «tropped head» (34.2-6), concomitantly jettisoning the orderly stuff that ordinarily fills it, not least of which is a knowledge of his own name” (Bishop, 1986: 131). Proprio perché il dormiente è *dropped dead* la pluralità di “teste” nelle quali egli si proietta collassano le une nelle altre. Esempio di questa sorta di metamorfosi plurivoca può essere il primo degli indovinelli che Shem pone a Shaun all’inizio del sesto capitolo del primo libro: anche se la risposta è semplicemente “Finn MacCool” (139.14) –come se il gigante addormentato non potesse avere coscienza di sé se non come riflesso del suo stesso sogno– nella domanda, la cui lunghezza si protrae per diverse pagine (126.10-139.13), è possibile scovare riferimenti sia al gigante sia al padre dei due bambini (H.C. Earwicker),¹⁰ così come possono essere scorti decine di allusioni ad altri personaggi e ad altri episodi storici. Il narratore primario allora resta una voce onnipresente ma ectoplasmatica (“hallucination, cauchman, ectoplasm” [133.24]) e la sua singolarità si rivela piuttosto come una “indentity” (49.36):

At the instant he “falls to tail” (285.11) – suffers that “knock out” and “falls to his tail” – he also “fails to tell” in every way possible. He cannot tell a story; he cannot tell what is going on; and he cannot even tell himself apart from the figures in his dreams, who in turn, after his example, can “not rightly tell their heels

¹⁰ Cfr. Campbell e Robinson (2005: 19; 105-106).

from their stools” (476.31 [their heads from their toes]). The whole matter of “telling”, therefore, is necessarily “retailored” and formally altered in *Finnegans Wake*. [...] An ultimate way of seeing how radically the *Wake*’s “telling” is tailored to suit the conditions of the night would be to begin inquiring into the identity of the man who sleeps at *Finnegans Wake*, and all the more essentially because the question, “Who is he?”, is central to a coherent reading of the book (261.28). The strangeness of this question emerges fully if we simply bend it back into “our own nighttime”: how does anyone sleepily “knock[ed] out” and unconscious “tell” who is he? (Bishop, 1986: 130)

Pensare la mente mitica che fonda il narrare onirico di *Finnegans Wake* come riconducibile a una singola individualità è solo un primo passo per comprenderne l’originalità: essa è infatti più propria di un anonimo, ab-norme individuo che ha da un lato i tratti generali che si sono descritti, ma che non è possibile indicare ostensivamente dato che ne scorgiamo la presenza solo di riflesso, nelle fumose rappresentazioni del suo sogno. Lungo l’intero romanzo si gioca sulla possibilità di sfumarne i contorni così da poter ricondurre a questa singolarità innominabile la pluralità degli individui nei quali si proietta:

Beneath the whole of *Finnegans Wake*, underlying all the «samilikes» and «alteregoases» and «pseudoselves» in the book (576.33), there lies only a singular «comedy nominator», the «one stable somebody» (107.30) whose nightlife generates the «comic denominations», distorting (or «traducing») them in the process, but who is finally the only real «common denominator» underlying them all” (Bishop, 1986: 132).

Nella fluidità delle forme e nella distorsione notturna del sogno tutto si nasconde: “Was that in the air about when something is to be said for it or is it someone impartial who will somewherise for the whole anyhow?” (602.6-8)

Il corpo-gigante in quanto narratore primario proietta il proprio principio (H.C.E.: principio maschile, terreno, creatore, fallico, peccatore) in un primo momento sulla storia del Tim Finnegan della ballata popolare dalla quale il romanzo ricava il titolo (3.15-28.34), per poi passare in un secondo momento alla storia familiare (“gentile”) di H. C. Earwicker, alla fine del primo capitolo del primo libro:

For, be that samesake sibsubstitute of a hooky salmon, there’s already a big rody ram lad at random on the premises of his haunt of the hungred bordles, as it is told me. Shop Illicit, flourishing like a lordmajor or a buaboabaybohm, litting flop a deadlop (aloose!) to lee but lifting a bennbranch a yardalong (ivoeh!) the breezy side (for showm!), the height of Brewster’s chimney and as broad below as Phineas Barnum; humphing his share of the showthers is senken on him he’s such a grandfallar, with a pocked wife in pickle that’s a flyfire and three lice nittle clinkers, two twilling bugs and one midgit pucelle. And aither he cursed and recursed and was everseen doing what your fourfootlers saw or he was never done seeing what you

coolpigeons know, weep the clouds aboon for smiledown witnesses, and that'll do now about the fairyhees and the frailyshees (28.35-29.12).

Alcune caratteristiche, inoltre, vengono trattenute nel passaggio da una proiezione all'altra, come nel caso dei riferimenti alla stazza enorme del corpo del dormiente ("the individuone" [51.6]): il gigante allora si identifica e si distingue dalle emanazioni prodotte dal suo stesso essere-in-sogno. Un breve passo tratto dal terzo capitolo del primo libro –nel quale viene raccontato, in un emergere di voci differenti, irriconoscibili e talvolta dissonanti, lo scandalo sessuale che vede Earwicker protagonista del pettegolezzo cittadino– mostra bene la possibilità di lettura plurale che *Finnegans Wake* offre:

Whence it is a slopperish matter, given the wet and low visibility (since in this scherzarade of one's thousand one nightinesses that sword of certainty which would indentifide the body never falls) to idendifine the individuone in scratch wig, squarecuts, stock lavaleer, regattable oxeter, baggy pants and shufflers (he is often alluded to as Slypatrick, the llad in the llane) with already an incipience (lust!) in the direction of area baldness (one is continually firstmeeting with odd sorts of others at all sorts of ages!) who was asked by free boardschool shirkers in drenched coats overawall, Will, Conn and Otto, to tell them overagait, Vol, Pov and Dev, that fishabed ghoatstory of the haardly creditable edventyres of the Haberdasher, the two Curchies and the three Enkelchums in their Bearskin ghoats! Girles and jongers, but he has changed alok syne Thorkill's time! Ya, da, tra, gathery, pimp, shesses, shossafat, okodeboko, nine! Those many warts, those slummy patches, halvesinster wrinkles, (what has come over the face on wholebroader E?), and (shrine of Mount Mu save us!) the large fungopark he has grown! Drink! (51.3-20)

Nel ripetersi labirintico di alcuni temi, forme, simboli,¹¹ nei quali confluiscono in maniera indistinta e notturna innumerevoli storie, personaggi, miti,¹² è esibita la "scherzarade of one's thousand one nightinesses" del romanzo, nella quale i rapporti di riconoscimento, le battaglie, i tradimenti, le insidie, gli scandali, i piaceri che fanno la storia di un singolo uomo e che riecheggiano quelli dell'umanità intera tendono a essere spazzati via, al termine del loro travaglio, da un principio femminile (lo scorrere dell'acqua

¹¹ Per i principali simboli (*sigla*) ai quali ogni personaggio/emanazione può essere ricondotto cfr., ad esempio, Crispi e Slote (2007: xix).

¹² In riferimento al passo sopra citato, non è chiaro se a raccontare la storia sia Earwicker stesso (Benstock, 1965: xvi), oppure se siano i pettegoli e i presunti testimoni a parlare (Campbell e Robinson, 2005: 64-65), ad ogni modo solo in questo breve passaggio i riferimenti secondari più palesi sono a Sherazad, alla spada di Damocle, a St. Patrick, alla vita di Confucio, all'invasore vichingo Turghesius.

del fiume¹³ che si immette a mare e che permette al movimento spirale di tornare su se stesso¹⁴ –il “riverrun” della prima riga)– per essere poi di nuovo messi in circolo in uno stato, per così dire, pre-istorico ove tutti i temi principali che daranno sostanza al sogno¹⁵ verranno nuovamente presagiti. La sigla H.C.E., legata alla corporeità semiconscia del narratore addormentato, “simultaneously «identifies» and «hides» the *Wake's* central figure, «the presence (of a corpse)» (224.4-5)” (Bishop, 1986: 141): il corpo è il luogo occulto all'interno del quale il romanzo si dipana e nel quale il lettore deve calarsi per poter seguire il ludico sognare dell'anziano narratore, un sognare che si rivela simultaneamente un prevedere e un ricordare, poiché la struttura della storia del *Wake* è anche forma di una memoria singolare e universale.

1. «ORDOVICO OR VIRICORDO». SOGNO STORIA MEMORIA

La suddivisione generale di *Finnegans Wake*, com'è noto, segue la successione delle ere prescritta dalla vichiana *storia ideal eterna*,¹⁶ sebbene lo stesso Joyce mettesse in guardia circa un suo utilizzo che non fosse

¹³ “Anna is a river, always changing yet ever the same, the Heraclitean flux which bears all life on its current. Principally, she is the River Liffey, running through Dublin, but she is also all the rivers of the world: the heavenly Ganges, the fruitful Nile, the teeming Irrawaddy, the mysterious Nyanza. She is the circular river of time, flowing past Eve and Adam in the first sentence of the book, bearing in her flood the debris of dead civilizations and the seeds of crops and cultures yet to come” (Campbell e Robinson, 2005: 9).

¹⁴ Nel confluire di A.L.P. al mare sta il senso del lasciare uno spazio nuovo per permette al ciclo di ricominciare daccapo: “Loonely in me loneness. For all their faults. I am passing out. O bitter ending! I'll slip away before they're up. They'll never see. Nor know. Nor miss me. And it's old and old it's sad and old it's sad and weary I go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father, till the near sight of the mere size of him, the moyles and moyles of it, moananoaning, makes me seasilt saltsick and I rush, my only, into your arms. I see them rising!” (627.34-628.5).

¹⁵ “To translate this dream logic into waking logic is the task that confronts the reader of *Finnegans Wake*. Even when the dream is nearest the surface, the task is not easy. The displacements, transpositions, and mergings of dream images tantalize the interpreters as they snatch at comprehension. But the task is further complicated by the fact that it is the business of a dream not only to reveal but to *conceal* meaning” (Campbell e Robinson, 2005: 359).

¹⁶ Schematizzazioni, tavole di corrispondenza e sinossi possono essere consultate nella maggior parte degli studi critici dedicati all'opera: cfr., ad esempio, Hart (1962: 19, 48), Campbell e Robinson (2005: 15-22), Melchiori (1994: 210-213). Alla possibilità di esemplificare i temi di *Finnegans Wake* utilizzando schemi siffatti va accostato però l'avvertimento di Bestock laddove, mostrando la possibilità di interpretazioni parziali nel tentare di classificare troppo rigidamente il romanzo, sottolinea che l'errore “lies not with the commentators, each of whom seems to have honestly offered what he saw as the major aspects of each chapter, but with the basic nature of «synopses». In a work where every sentence opens a variety of possible interpretations, any synopsis of a chapter is bound to be incomplete” (Benstock, 1965: 6). Oltre a quella vichiana, è chiaramente rintracciabile l'influenza della teoria bruniana e cusaniiana della *coincidentia oppositorum* (in special modo nella costituzione delle coppie oppostive) e una più celata influenza della filosofia della storia di Quinet (cfr. Melchiori, 1994: 180-183 e Hart: 1962: 182-200). “Stripping away its accidental features, the book may be said to be all compact of *mutually supplementary antagonism*: male-and-female, age-and-youth, life-and-death, love-and-hate; these, by their attraction, conflicts, and repulsions, supply polar energies that spin the universe. Wherever Joyce looks in history or human life, he discovers the operation of these basic polarities. Under the seeming aspect of diversity – in the individual, the family, the state, the atom, or the cosmos – these constants remain unchanged. Amid trivia and tumult, by prodigious symbol and mystic sign, obliquely and obscurely (because these manifestations are both oblique and obscure), James Joyce presents, develops, amplifies, and

puramente poetico, organizzativo e strumentale: “Non presterei troppa attenzione a queste teorie, oltre a usarle per quel che valgono, ma mi si sono gradualmente imposte attraverso le circostanze della mia vita”¹⁷ (Joyce, 1974: 451). Legato al tema della caduta, il ciclo nascita-ascensione-caduta-rinascita si ritrova sia nella successione delle parti e nell’ordine complessivo dell’opera sia nelle storie minori in essa contenute, e la sua funzione appare simile a quella di una forza organica che dall’esercizio di fissità strutturale del particolare arriva a delineare la forma generale del romanzo:

Finnegan’s fall from the ladder is hugely symbolic: it is Lucifer’s fall, Adam’s fall, the setting sun that will rise again, the fall of Rome, a Wall Street crash. It is Humpty Dumpty’s fall, and the fall of Newton’s apple. It is the irrigating shower of spring rain that falls on seeded fields. And it is every man’s daily recurring fall from grace. These various fallings (implying, as they do, corresponding resurrections) cause a liberation of energy that keeps the universe turning like a water wheel, and provide the dynamic which sets in motion the four-part cycle of universal history. (Campbell e Robinson, 2005: 5)

Se la struttura ciclica è intesa come la possibilità di imbrigliare una nozione di tempo altrimenti intesa come lineare, ciò che restituisce movimento al sogno e alla storia degli uomini è il riconoscimento della forza attiva degli antagonismi (ideali, simbolici, storici, familiari) che –come controparte finzionale della *coincidentia oppositorum*– rinvigoriscono, vitalizzano la sostanza del “drema” (69.14). Dell’utilizzo poetico dei concetti filosofici è necessario comprendere la strumentalità: sono queste (sotto-sovra)strutture che accompagnano lo sperimentalismo linguistico, essendo vuotate di ogni intento esplicativo rispetto al mondo da noi (“the real Us” [446-36]) esperito in prima persona, e adoperate piuttosto come linee-guida formative e interpretative: “Let us leave theories there and return to here’s here. Now hear” (76.10-11). Le leggi che regolano la forza ideale del mondo narrativo non sono che opache, tremule, “PROBAPossible PROLEGOMENA TO IDEAREAL HISTORY” (262.R1-6), e se ancora un “Ideal Present Alone Produces Real Future” (303.L12-14) questo sta a significare che il futuro e il presente, nella ruminazione della storia universale, stanno in un rapporto che è in bilico tra una idealità (artificiale) e una realtà (onirica). Il “vicociclotometro” funziona come dispositivo, come mezzo:

Our wholemole millwheeling vicociclotometro, a tetradomational gazebocon (the “Mamma Lujah” known to every schoolboy scandaller, be he Matty, Marky, Lukey or John-a-Donk), autokinatonetically preprovided with a clappercoupling smeltingworks expressive process, (for the farmer, his son and their

recondenses nothing more nor less than the eternal dynamic implicit in birth, conflict, death, and resurrection” (Campbell e Robinson, 2005: 12-13).

¹⁷ Lettera a Harriet Show Weaver del 21 maggio 1926. Il risultato di un suggestivo accostamento tra alcuni brani tratti dai testi vichiani e *Finnegans Wake* è il volume di Brown (1973).

homely codes, known as eggburst, eggblend, eggburial and hatch-as-hatch can) receives through a portal vein the dialytically separated elements of precedent decomposition for the verypurpose of subsequent recombination so that the heroticisms, catastrophes and eccentricities transmitted by the ancient legacy of the past; type by tope, letter from litter, word at ward, with sendence of sundance, since the days of Plooney and Columcellas when Giacinta, Pervenche and Margaret swayed over the all-too-ghoulish and illyrical and innumantic in our mutter nation, all, anastomosically assimilated and preteridentified paraidiotically, in fact, the sameold gamebold adomic structure of our Finnius the old One, as highly charged with electrons as hophazards can effective it, may be there for you, Cockalooralooraloomenos, when cup, platter and pot come piping hot, as sure as herself pits hen to paper and there's scribings scrawled on eggs. (614.27-615.10)

Il movimento dell'*ordovico*¹⁸ come ritorno al principio (un movimento che a un primo sguardo può apparire puramente circolare, ma che pare avere una struttura vorticosa o spiraliforme) può essere rintracciato su differenti livelli narrativi e simbolici. Nella storia di Earwicker, per portare ad esempio un caso di valore significativo, il senso di colpa, il presunto scandalo a sfondo sessuale a causa del quale viene messo sotto processo dall'opinione pubblica, l'ambiguo atteggiamento nei confronti dei propri figli, il rapporto con la moglie, sono riconducibili tutti alla voce che li proietta, sogna e narra. Nei momenti in cui è Earwicker stesso a sognare, allora, il contenuto onirico è da intendersi come emanazione di una doppia profondità,¹⁹ e nella parte finale dell'ultimo libro, quando l'attenzione del narratore primario restituisce lo splendido monologo del risveglio mattutino di Anna Livia Plurabelle (619.20-628.16) –la quale fa svanire ("Till thousandsthee" [628.14-15]), col suo improvviso destarsi, la nebulosa di proiezioni, emanazioni, storie, che si è addensata fino a quel momento–, il "Great Sommboddy" (415.17) ineffabile che regge l'intera architettura del romanzo riesce a garantire il ritorno al principio e la continuità della narrazione-sogno. Il sogno nel sogno ha inoltre differenti gradi di profondità e di rifrazione, ogni ciclo di sogno inferiore è contenuto in uno maggiore: "There are, in fact, subsidiary dream-levels within the four-chapter cycles, and even within individual chapters" (Hart, 1962: 94).²⁰

Il terminare e l'iniziare sono uniti da una necessità strutturale e da una forma che è sì ciclica, ma che –di pari passo con l'atto di appropriazione ermeneutica da parte di un lettore, ideale o reale che sia– appare spiraliforme dato che, tornati al principio, ci si ri-troverà davanti a un luogo narrativo fenomenicamente

¹⁸ "Teems of times and happy returns. The seim anew. Ordovico or viricordo. Anna was, Livia is, Plurabelle's to be" (215.22-24).

¹⁹ "Like «Punch», in other words, «all the charictures in the drame» (302.31-32) are mere puppets invisibly controlled by HCE – a «puppetry producer» of sorts (219.7-8) – who alone is «responsible» for their motions (hence «respunchable»). Only interior to «the heavenly one with his constellatria and his emanations» (157.18-19) do all manifestly differentiated «characters» like ALP, Shem, Shaun, and Issy apper, as «constellated» products of his dreaming mind, in the manner of the Kabbalah's sephirotic emanations (see 29.13-15, 261.23-24)" (Bishop, 1986: 139-140).

²⁰ Per una resa grafica del procedere spiraliforme del "conansdream of lodascircles" (228.13) vedi Hart (1962: 95).

identico ma che acquisirà, a ogni nuova lettura, sfumature così nuove da presentarsi, in maniera si direbbe perturbante, nello stesso tempo come un luogo conosciuto eppur sempre diverso: “The Vico road goes round and round to meet where terms begin. Still onappealed to by the cycles and unappalled by the recursers we feel all serene, never you fret, as regards our dutyful cask” (452.21-24).²¹

Il gioco di differenziazione identificante e di identificazione differenziante tra ogni fine e ogni principio rende noto il fatto che tutto si ripete nella lettura di *Finnegans Wake* eppure ogni lettura, incrementando lo sfasamento proprio di ogni atto ermeneutico di ri-lettura, mostrerà nuove potenzialità: il lettore si muove “in vicous cicles yet remews the same” (134.16-17): ogni ritorno porta con sé elementi di novità e il “root language”²² (424.17) nel quale il romanzo è scritto esprime una duplicità che viola scientemente il principio di non contraddizione: “the same anew” (215.23). Se dunque lo “Old Vico Roundpoint” (260.14-15) piega la temporalità classica fino a farne una spirale (in)finita,²³ è l’elemento di ricchezza dell’etimologia quello che permette a questa circolarità riflessa di non fissarsi in una forma definita e di proiettarsi invece su livelli ogni volta differenti di interpretazione. Pare allora che sia a partire dalla nozione vichiana della sapienza poetica,²⁴ nell’apertura significativa della parola come accumulo inconscio del significato storico, che l’etimologia creativa di *Finnegans Wake* si apre allo sperimentalismo, facendo dell’assunto vichiano un’istanza poetica – e disinnescandone in questo modo le pretese conoscitive nei confronti del mondo storico-fattuale. L’ordine vichiano diviene ordine storico-narrativo, proprio di una memoria mitica che accoglie, seguendo la natura semiconscia dell’essere-in-sogno, l’amnesia²⁵ (“Fantasy! funtasy on fantasy, amnaes fintasies!”[493.18]), l’oblio, l’errore (l’errare), la fallacia della memoria: “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” (460.19-21).²⁶ L’impossibilità di cogliere con un unico atto mnemonico e cognitivo una totalità che il romanzo suggerisce ma alla quale sfugge (le sue aperture

²¹ “Yet, fret we must. Wherever Vico closes a circle, Joyce seems to wrench it open” (Benstock, 1987: 60).

²² Cfr. Reborà (2013: 167).

²³ I limiti dell’interpretazione di *Finnegans Wake* sono dettati dalla fissità dei grafemi e da una definitezza e compiutezza oggettive, eppure “The proteiform graph itself is a polyhedron of scripture” (107.8) (cfr. Reborà [2013: 157 sgg]).

²⁴ È in Vico che si tenta di ricostruire a posteriori, dal punto di vista di una coscienza propria dell’età della ragione, i recessi più oscuri (irrazionali) del passato mitico-poetico, quando una domanda autocoscienza circa la costituzione delle istituzioni e dell’articolazione antropologica non poteva esser posta e veniva così inconsapevolmente accumulata, conservata, dalle produzioni linguistico-poetiche: «così ora ci è naturalmente negato di poter entrare nella vasta immaginativa di que’ primi uomini, le menti de’ quali di nulla erano astratte, di nulla erano assottigliate, di nulla spiritualezzate, perch’erano tutte immerse ne’ sensi, tutte rintuzzate dalle passioni, tutte seppellite ne’ corpi: onde dicemmo sopra ch’or appena intender si può, affatto immaginar non si può, come pensassero i primi uomini che fondarono l’umanità gentilezza» (Vico, 2004: 265).

²⁵ Cfr. Fagan (2010).

²⁶ Sullo spazio bianco della memoria cfr. Bishop (1986: 7-9).

semantiche, le sue storie possibili scardinano ogni possibilità di definitezza) permette di riconoscere la parzialità di ogni lettura –un gesto di ritrazione che, solo, può lasciare spazio alla vita delle parole, alla ricchezza potenziale del linguaggio *radicale*: “For his root language, if you ask me whys, Shaun replied, as he [Shem/Joyce] blessed himself devotionally like a crawsbomb, making act of oblivion, footinmouther!” (424.17-19). L’atto di oblio non è solo la chiave per mezzo della quale Joyce ha scardinato certe fissità linguistiche e ha adattato la nuova lingua al suo ambiente (il sogno), è anche il suggerimento per partecipare attivamente alla forma spiraliforme, generale e particolare, di *Finnegans Wake*. Come la fenice, simbolo, nel romanzo, del non-identico ricostituirsi dell’identico, ricordarsi di dimenticare sarà l’unico atto capace di restituire alla parola-mondo, ai nonfatti (“unfacts” [57.16]), la capacità di rinascere, apparentemente identici ma sempre differenti da sé:

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! (614.19-22)



BIBLIOGRAFIA

Benstock, B. (1965). *Joyce-Again’s Wake. An Analysis of Finnegans Wake*. Seattle and London: University of Washington Press.

Benstock, B. (1987). *Vico... Joyce. Triv.. Quad.* In Verene, D. P. (Ed.). (1987). *Vico and Joyce* (pp. 59-67). Albany, NY: State University of New York Press.

Bishop, J. (1986). *Joyce’s Book of The Dark. Finnegans Wake*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.

Brown, N. O. (1973). *Closing Time*. New York, NY: Random House.

Campbell, J., Robinson, H. M. (2005). *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. Novato, CA: New World Library.

Crispi, L. e Slotte, S. (Eds.). (2007). *How Joyce Wrote Finnegans Wake. A Chapter-by-Chapter Genetic Guide*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.

- Eco, U. (2000). *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- (2002). *Le poetiche di Joyce*. Milano: Bompiani.
- Ellmann, R. (1982). *James Joyce*. Milano: Feltrinelli.
- Fagan, P. (2010). “Forget, Remeber! Forget!”: Memory, Amnesia and the Cyclical Metamorphosis of Meaning in *Finnegans Wake*. In Ruggieri, F. (Ed.). *James Joyce. Metamorphosis and Re-Writing* (pp. 53-66). Roma: Bulzoni.
- Hart, C. (1962). *Structure and motif in Finnegans Wake*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Joyce, J. (1974). *Lettere*. Milano: Mondadori.
- (1999). *Finnegans Wake*. New York, NY: Penguin.
- McHugh, R. (2006). *Annotations to Finnegans Wake. Third Edition*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.
- Melchiori, G. (1994). *Joyce: il mestiere dello scrittore*. Torino: Einaudi.
- Rebora, S. (2013). Tra Wittgenstein e Vico. Per una teoria del linguaggio in *Finnegans Wake*. In Dolfi, A. (Ed.). *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità* (pp. 157-171). Firenze: Firenze University Press.
- Vico, G. (2004). *La Scienza nuova (1744)*. Milano: Rizzoli.
- Wilson, E. (2001). Il sogno di H.C. Earwicker. In Joyce, J. *Finnegans Wake. Libro Primo V-VIII* (pp. 443-465). Milano: Mondadori.