

CLAUDIA CORTI

IL GENIO TRAGICOMICO DI JOYCE NEL GIOCO PERVERSO DEI NOMI

Abstract: From *A Portrait of the Artist as a Young Man* through *Ulysses* to *Finnegans Wake*, Joyce's obsession with names, and more specifically with first names, in as much as they are 'signatures of all things', became one of the most operative features of his writings. This essay explores this function on three levels: 1. the gnoseological impact of animal naming of characters and/or descriptions of situations; 2. the oniric metamorphosing of ideational impressions from the beastly to the humanly and viceversa; 3. the linguistic, rhetorical, musical and mythical resources of names, embedded as they are in deep anthropological and cultural grounds.

Keywords: James Joyce, animal naming, oniric metamorphosing, linguistic, rhetorical, musical and mythical resources of names

1. «Siamo tutti degli animali»

Questa nota, ricorrente affermazione di Stephen Dedalus, protagonista assoluto del *Portrait of An Artist as A Young Man*, e poi comprimario in *Ulysses*,¹ mi serve da introduzione per la prima parte del mio discorso, centrata principalmente sugli anni di formazione del 'giovane artista', quelli dell'università, con i suoi spesso difficili rapporti con i compagni di studio; ma potrebbe anche fare da cornice globale alla mia argomentazione attorno alla caratteristica, peculiare ossessione di Joyce per le valenze simboliche, mitiche, antropologiche delle figure animalesche, correlate ai nomi propri degli agonisti, che dissemina copiosamente in tutte le sue opere.²

Partiamo dunque dal nome dell'artista, nella sua sfacciatamente autobiografica, e sempre ironicamente impietosa, maschera fittizia dell'autore.

Stephen Dedalus. Per uno studente molto intelligente, molto bravo, ma psichicamente vulnerabile nel proprio ego narcisistico, il nome che l'autore empirico gli impone suona assai presuntuoso, ma al contempo duramente

¹ JAMES JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Penguin 1971; Id., *Ulysses: The Corrected Text*, London, Penguin 1986. Ogni riferimento nel testo a queste edizioni con numero di pagina.

² Cfr. il cap. II, *Il bestiario mitologico del 'Portrait'*, in CLAUDIA CORTI, *Prospettive joyciane*, Ravenna, Longo 1984.

ammonitore. *Dedalo*, nel cognome, rinvia al «favoloso artefice» – parole sue – con cui intenderebbe identificarsi, e che vede, con gli occhi della mente, materializzarsi in un ‘uomo-falco’ (*hawk-like man*); ma quel destino glorioso di Dedalo, come ben si sa, fu sinistramente sbilanciato dalla catastrofica caduta di Icaro, con importanti coniugazioni della *Caduta*, al fallimento artistico-esistenziale nel platonismo, il neoplatonismo, la tradizione ermetica e teosofica, cui tanto devono sia il giovane artista Stephen sia il suo ideatore Joyce. E quindi già la denominazione ‘*Il Dedalo*’ (proprio l’unico mitico Dedalo), come lo chiamano gli amici irridendo la sua intellettualistica presunzione, appare abbastanza ominosa. Meno paragonabile, comunque, alla portata semantica del suo nome proprio.

In un momento cruciale del romanzo gli amici, durante una partita, lo incitano a partecipare con un ambiguo invito: «Hello Stephanos. Here come the Dedalus», aggiungendo fatidiche premonizioni. Lo chiamano infatti con due appellativi greci: *Bous Stephanoumenos* e *Bous Stephaneforos* (p. 168). Ora, che Stephen, aspirante artista, possa venire chiamato *Stefanos* sarebbe una palese presa in giro da parte dei compagni di studio, a uno dei quali, in particolare, sul quale torneremo, ha già illustrato la propria ambiziosa teoria estetica e poetica: lui si sente destinato a indossare una ‘corona’, la ‘corona di allora’, *stefanos* per l’appunto, della realizzazione letteraria. Solo che Joyce crea una contaminazione tra *stefanos* e *noumeno*, termine che, da Platone almeno fino a Kant, ha designato il pensiero, l’idea, ciò che non può essere percepito sensorialmente da tutti, ma in maniera privilegiata, per l’appunto, da quel che abbiamo chiamato dal Novecento in poi l’*intellettuale*. Non solo! Lo scrittore iscrive, nel *calembour*, anche il verbo *stefanoomai*, ossia ‘mi metto in testa una corona’, ovvero una autocelebrazione di Stephen poeta e artista. Non solo. Il secondo appellativo di Stephen quale *stefaneforos* carica il significato del nome di una connotazione di sacrificio, di martirio, perché il *bous*, il ‘bue’ che si appresta al sacrificio con in capo una corona traduce comunque il senso di una vittima ‘sacrificale’, un’icona bovina di ‘martirio’ sociale; proprio quello cui andrà incontro il giovane artista per le sue famose scelte dantesche di vita: silenzio, esilio e astuzia (*a posteriori*, esilio sì, e tanto, e lungo, ma astuzia ben poca... silenzio mai!).

Se Stephen è, in accordo con il mito greco, il bue designato al sacrificio, non può non essere, al contempo, anche Santo Stefano, il protomartire del mito cristiano. E proprio su questo accavallamento di significati si proietta nei testi joyciani la tesi di fondo dell’autore, ovvero la compenetrazione tra radice classica e radice cristiana che informa la nostra cultura occidentale. Nella sua teoria estetica, Dedalus definisce il poeta «Dio della creazione artistica», *God of artistic creation* (p. 215). Definizione assai impegnativa per un aspirante! Tant’è che Joyce la decostruisce, istituendo una

fitta rete di relazioni metaforiche e linguistiche sul palindromo GOD / DOG, che poi culminerà, nell'episodio *Circe* dell'*Ulisse*, nel doppio grido «Doooooooooog!» / «Gooooooooood» (p. 489), con la 'o' ripetuta undici volte, come nei riti satanici, molto attivi in quel capitolo. Ma nel *Portrait* Joyce prende in giro se stesso con maggiore leggerezza. Il padre lo chiama «sly dog», oppure «lazy bitch», e lo sveglia per andare all'università con un acutissimo, fastidioso fischio. Tanto per comunicarci l'idea che Stephen, *dog* anziché *god*, non potrà essere che un intellettuale fallito, un artista mancato, il ritratto incompiuto dell'artista da giovane (come significativamente còlse e sfrutterà Dylan Thomas nell'autobiografia *Portrait of the Artist as a Young Dog*).

E tuttavia, chi rientra nello schema o salvifico oppure catastrofico – chissà – del futuro artistico di Stephen? Almeno tre personaggi del *Portrait*, i cui nomi propri sono coniazioni di tenore animalesco. Il giovane artista consegna la propria altezzosa teoria estetica, addirittura una revisione del tomismo attraverso la tradizione teosofica e occulta, al compagno di studi Vincent Lynch (maschera testuale del Vincent Cosgrave della vita reale), paradossalmente il più 'bestiale', il meno metafisico degli amici, anzi, coprofilo e coprofago, e tuttavia dotato di uno straordinario intuito intellettuale: *Lynx-eyed Lynch*, lo definisce Stephen, 'Lynch dall'occhio di lince'. Nella figura di Lynch, animalesco fin nella risata, un barrito elefantiaco (*the whinny of an elephant*) che emette grattandosi il fondo della pancia come un felino, ma con lo sguardo di un rettile (pp. 205-210), Stephen/Joyce proietta la componente materiale, grottescamente subumana, della personalità divisa e complessa, contraddittoria e incompiuta di sé in quanto scrittore ideale.³

Se il brutale Lynch/Lynx è comunque il depositario dell'idealistica, neoplatonica teoria estetica di Stephen/Joyce, il nome di un altro, molto vicino intellettualmente, compagno di studi, Cranly (al secolo John Byrne) viene addirittura investito del ruolo di 'precursore' del pericoloso destino messianico del protagonista; e infatti Stephen non riesce a visualizzare Cranly, sia davanti a lui a lezione, sia con gli occhi della mente, che come una «testa decollata», una testa tagliata priva di un corpo: immagine che non può non connettersi alla figura di S. Giovanni Battista, anticipatore, precursore per l'appunto, del messaggio del Cristo.

³ L'incombenza di immagini e metafore scatologiche, quella che venne definita nei circoli critico-letterari joyciani degli anni Ottanta e Novanta la «excremental vision» dell'autore di *Ulisse*, è stata fin troppo delucidata; mi limito perciò a segnalare due interventi meno banali di molti altri: KELLY ANSPAUGH, *Joyce and the Excremental Visions*, «Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature», XXVII (1994), 1, pp. 23-73; CATHERINE WHITLEY, *Excremental History in James Joyce*, «Journal of Modern Literature», XXIV (2000), 1, pp. 81-200.

Ma, ovviamente, il nome *cranly* ha inscritto in sé il termine *crane*, la 'gru'; e occorre subito ricordare che la metafisica visione finale che ha Stephen della propria scelta definitiva di intraprendere la via della letteratura e dell'arte è la figura aerea, diafana e cangevole di una fanciulla che cammina nell'acqua, figura indeterminabile, agli occhi dell'osservatore Stephen: una *gru* («crane») oppure una *colomba* («dove», p. 175). Ebbene, il terzo amico più importante di Stephen (modellato su George Clancy) è un ragazzo molto dolce e mite, religioso e casto, proveniente dall'innocente campagna, l'unico che non deride mai «il Dedalo», e l'unico che gli si rivolge con l'affettuoso diminutivo del nome proprio, Steve. Non sarà allora per caso che l'autore gli attribuisca il cognome *Davin*, inscrivendovi il lessema *dove*, la purezza di una colomba, che dovrebbe teoricamente partecipare al progetto costruttivo dell'immagine dell'artista.

2. *Il comico onirico del Circe*

Circe è il XV episodio, o capitolo, se vogliamo considerare *Ulysses* nel senso tradizionale di 'romanzo', ed è sia il più fantasmagorico, sia il più linguisticamente creativo, sia il più tragicamente comico dell'intero testo.⁴ Adesso in compagnia di Stephen Dedalus c'è la controparte più matura anagraficamente, più strutturata a livello sociale, ma dalla vita non meno turbolenta e travagliata, del secondo *alter ego* dell'autore empirico, quel che i francesi chiamerebbero 'homme moyen sensuel'. Parliamo di Leopold Bloom.⁵ Ebreo, figlio di immigrati dall'Ungheria, agente pubblicitario e commesso 'viaggiatore' (da cui il parallelismo omerico), viene palesemente e ripetutamente tradito dalla moglie (con rovesciamento paradigmatico della fedeltà di Penelope), ovvero dalla cantante lirica Molly, il cui nome per intero, Marion, rinvia ironicamente a Maria; non tanto, o non solo, come parodia della Madonna, quanto semmai quale estensione del significato archetipico di Eva, prototipo di femminilità *tout-court*.

⁴ Cfr. CORTI, *Il comico onirico di Joyce*, «Rivista di Letterature Moderne e Compare», XXXIX (1988), 1, pp. 45-64; LAURA PELASCHIAR, *Ulisse gotico*, Pisa, Pacini 2009, cap. III; ENRICO TERRINONI, *Occult Joyce*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing 2007, *passim*.

⁵ Se Stephen Dedalus è il poeta e artista per eccellenza, e dunque, per definizione, uno scolastico, cerebrale, anche se ironicamente immaginifico 'costruttore di parole' à la Shakespeare, Leopold Bloom potrebbe rivendicare invece il primato di una premura assidua, convulsa, appassionata, ma fondamentalmente ingenua, joycianamente 'cinestetica', nei confronti della lingua. Interessanti, a tale proposito, le riflessioni di CARRIE PRESTON, *Reading Bodies and the Kinesthetics of the Modernist Novel*, «Twentieth Century Literature», LV (2009), 2, pp. 233-264.

Molly-Marion, versione paradigmatica della dicotomia tipicamente joyciana del femminile quale Madonna/prostituta, ha formidabili ascendenti nei nomi propri delle due eroine più importanti della produzione anteriore all'*Ulisse*: una è la protagonista della lunga novella o romanzo breve *The Dead*, *I morti*, con cui si chiude la raccolta di racconti *Dubliners*, *Gente di Dublino*, e che si chiama *Gretta*; l'altra è la protagonista dell'unico dramma scritto da Joyce, *Exiles*, *Esuli*, e si chiama *Bertha*. Tutte figure di donne ispirate dal grande amore di Joyce (da parossismi di gelosia, e paure di tradimenti, e deliri di abnegazione e autopunizione, e perturbazioni sadomasochistiche) per la sua unica donna, Nora Barnacle, fedele e attaccata a lui come un *cirripide* (il suo cognome!), madre dei suoi figli, e infine anche moglie. Mogli fittizie (molto amate ma al contempo motivi di tormento del mostro dagli occhi verdi) sono per l'appunto *Gretta*, *Bertha* e *Molly*.⁶

Il nome *Gretta* (o *Greta*) è uno dei tanti diminutivi diffusi nella cultura anglosassone e nordeuropea del nome *Margaret*, il cui significato può essere sia 'perla' sia 'fiore', e dunque, per estensione metaforica, fulgida bellezza oppure luminosa infiorescenza. Più complesso – e più joycianamente polivalente – il senso del nome *Bertha*, che condensa simultaneamente il significato dell'originale germanico **berhta-* ('splendente, luminosa') con le assonanze di *birth* ('nascita, ri-nascita') e l'anagramma di *earth* (l'archetipica Terra-*Tellus* da cui proviene tutta la creazione).

Tornando all'agonista maschile del *Circe*, Bloom. Leopold Bloom è la trascrizione inglese del nome e cognome originari del nonno, Lipoti Virag. *Bloom/Virag* significa 'fiore', 'infiorescenza', e non per caso il *nom de plume* adottato da Bloom nella segreta, platonica corrispondenza con una giovane signora (convocata come proiezione fantasmatica nell'episodio) è Henry Flower.

Com'è ben noto, Joyce, su pressione di amici, stese due schemi illustrativi non solo dei paralleli omerici, ma di tecniche compositive, stili, parti del corpo, cronologia, dimensione spazio-temporale. I due schemi non sempre

⁶ Rinvio, per un contesto articolato su questi nomi propri, a due miei studi specifici. Per *The Dead*, cfr. CORTI, *I morti*, Venezia, Marsilio 2012; per *Exiles*, cfr. EAD., *Esuli. Dramma, psicodramma, metadramma*, Pisa, Pacini 2007. Una breve annotazione sui nomi propri dei protagonisti maschili. In *The Dead* il protagonista maschile è investito di un nome importante, *Gabriel*, niente meno che quello dell'arcangelo dell'Annunciazione, di cui esalta inequivocabili attributi iconografici (bianchissimo, perché spruzzato di neve; le ampie maniche del pastrano innestate, ovvie metamorfosi di ali). La sua eburnea, scintillante presenza, puntualizzata dagli imponenti occhiali che pulisce continuamente (proprio come il miopissimo Joyce), dovrà scontrarsi nel finale della storia con la figura *in absentia* del fantasma dell'antagonista arcangelo Michele, ovvero il giovanissimo *Michael*, morto per amore di *Greta*. In *Exiles*, il protagonista maschile si chiama Richard, nome scomponibile in *Rich-ard*, oppure in *Ric-hard*, dove *ric-*, nell'antico inglese, significa sia 'potente' sia 'dotato'. Ma più interessante è il cognome *Rowan*, che significa 'frassino', dato che è fatto di legno di frassino il bastone da passeggio di Stephen, a lui particolarmente caro perché per l'appunto di frassino è la lancia di Sigfrido in Wagner.

coincidono, ma tutto sommato funzionano, aiutandosi l'un l'altro.⁷ Nello schema consegnato a Carlo Linati il 21 settembre 1920, la tecnica compositiva del *Circe* viene indicata come «visione animata fino allo scoppio», mentre, nello schema inviato a Herbert Gormann e Valery Larbaud (novembre 1921), è detta «allucinazione». Entrambe estremamente pertinenti per un testo in cui alle azioni, di Stephen o di Bloom, si alternano fantasmagorie provenienti dall'inconscio o dal subconscio. Oggetti inanimati si antropomorfizzano, fenomeno facilitato dal ricorso alla struttura drammatico-teatrale e all'esposizione in forma dialogica. Bloom dà corpo ai propri demoni proiettando sulla scena desideri reconditi e mancati, fantasmi di tanti sensi di colpa. Anche Stephen dà corpi e nomi agli incubi che lo inseguono per tutta la giornata. Dopo le varie peripezie di un figlio, Telemaco, alla ricerca di un padre spirituale (Bloom), incontra finalmente il buon Leopold, appunto nel *Circe*, nella cornice del più frequentato bordello di Dublino; e qui si guadagna, da parte del 'linceo' Lynch, la definizione di una sua cervelletica interpretazione dell'*Amleto* quale *pornosophical philotheology*. Un *pun* formidabile, che nasce da un contrasto tra dimensione religiosa e perversione sessuale, a tratti animalesca, che sottende tutto il capitolo. E cioè: desiderio di dissacrazione e perversione (pornografia) mescolato al senso represso di una irriducibile categoria del divino (teologia), l'arciproblema che tormenta Stephen fin dal *Portrait*; con in più l'attrazione erotica per le sensazioni mistiche – ovvero la teosofia – contrastata tuttavia dalla pretesa razionale di dominio della sfera percettiva, ovvero la filosofia.

In tutto l'episodio, visionario e fantasmatico, le parole subiscono processi di reificazione tramite una vasta gamma di fenomeni retorici: agglutinazioni, onomatopее, troncamenti, incastri *nonsense*... ma soprattutto, trasposizioni drammatico-teatrali dei lessemi in *personae*, caratteri scenici (un berretto, un ventaglio, il vaso da notte di Molly, più dettagli anatomici di vari animali) che agiscono e parlano. La sperimentazione linguistica di questo importante episodio, quando soprattutto è focalizzato su Bloom, ricalca l'atteggiamento ludico del bambino che apprende il linguaggio simbolico tramite l'esperienza del proprio corpo e delle cose concrete; così che, mentre le parole prendono 'corpo', tuttavia i corpi dei personaggi, come pure gli spazi scenici, perdono consistenza materica, degradando verso la visione fantasmatica e l'allucinazione.⁸ In tale prospettiva, il capolavoro è il lungo segmento

⁷ I canonici testi di riferimento restano la monumentale biografia di RICHARD ELLMANN, *James Joyce*, London-New York, Oxford University Press 1959; FRANK BUDGEN, *James Joyce and The Making of 'Ulysses'*, Bloomington, Indiana University Press 1967; WILLIAM BEDELL STANFORD, *The Ulysses Theme*, Oxford, Blackwell 1968.

⁸ Oltre al famoso saggio di JACQUES DERRIDA, *Entre le corps écrivain et l'écriture*, «Genesis», XVII

dell'arresto e processo di Bloom, trasposizione fantastica del suo senso di frustrazione sociale e masochismo erotico.

Arrestato per essere stato colto in una defecazione per strada, in prossimità del bordello, deve dichiarare a un poliziotto la propria identità; farfugliando, dice di essere un Dott. Bloom, rispettato dentista, nonché parente di von Bloom Pasha, milionario arabo con estese connessioni politiche. Subito il corpo di Leopold si trasforma in un'imponente figura con tanto di fez rosso in capo e la patacca di un distintivo della Legione Straniera, che consegna la carta d'identità sotto il nome di Henry Flower. Il poliziotto non ci crede e fa convocare Martha, destinataria delle lettere di Henry Flower, la quale tenta di fornirgli un alibi, ma si confonde sul nome del presunto amante, nominandolo come Henry, o Leopold, o Lionel. A questo punto, Bloom viene sottoposto al test di sincerità, costretto a pronunciare la parola *shibboleth*, abituale segno di riconoscimento di un gruppo linguistico in base a varianti di pronuncia. Solo che Bloom, frastornato, maldestro, insicuro, articola biascicando la parola *shibboleth* come «shitbrooleth» (p. 373). Al conseguente immediato processo giuridico, un buon numero di signore dell'alta società va a testimoniare circa la degradante necessità dell'imputato di sentirsi dominato dalle donne e la sua venerazione di donne mascoline, che lo cavalcino e lo torturino fisicamente. Poi una *équipe* di medici certifica, tra i capi di imputazione, voyerismo, masturbazione, omosessualità, travestitismo, sadomasochismo, tutto quanto a loro giudizio determinato da una particolare malattia genetica, definita «hypsospadia» (p. 402). Il termine tecnico reale sarebbe *ipospadia*, una malformazione dei genitali che ostacola i normali rapporti sessuali, e quindi già di per sé significativa delle frustrazioni sessuali e sociali di Bloom. Ma il prefisso *hypo* (al posto di *ipo*), ovvero 'sublime; elevato', rivela il contenuto latente del bisogno di Bloom di innalzamento sul piano esistenziale, sublimando, per così dire, il proprio senso di inadeguatezza nel passaggio dalla sfera erotico-sociale a quella spirituale. Uno dei medici sentenzia che Bloom è il primo esempio compiuto del nuovo *uomo femminile* («new womanly man»), in grado addirittura, potenzialmente, di partorire un figlio. Dopo di che si alternano momenti di soddisfazione e di frustrazione per Bloom, fino al riscatto conclusivo imposto da una voce fuori campo che lo proclama il nuovo Messia chiamato a erigere *Bloomusalem*, una nuova Gerusalemme non più *Whoreusalem*; ma contemporaneamente una mano invisibile scrive sulla parete «Bloom is a cod» (p. 426), inserendo così una nuova variante, *cod*, 'merluzzo', del bisticcio tra *god* e *dog* prima applicato a Stephen.

Ma il processo continua con l'ingresso in scena di Bella, la tenutaria del bordello, che reifica di nuovo il lato femminile di Bloom e il suo desiderio di essere dominato da una donna. Il desiderio latente si materializza nella maschilizzazione di Bella e nella sua metamorfosi in Bello, uomo, segnalata sul piano grammaticale dall'impiego di pronomi maschili per Bella/Bello e dei pronomi femminili per Bloom. Bella/Bello consegna ai giudici una lista di nomi di clienti del bordello che potrebbero voler stuprare Bloom. E due nomi ci colpiscono in particolare. Uno è il «Signor Laci Daremo», impresario teatrale, già presente nella mente di Leopold quale probabile amante di Molly, la moglie cantante lirica; la suggestione linguistica è facile: non si può non pensare al duetto mozartiano del *Don Giovanni*, «Là ci darem la mano», esempio magistrale di desideri, adulteri e tradimenti. Un altro interessante nome proprio è quello di un tale «Onehanded Nelson», reificazione onirica dell'ammiraglio Nelson: monomano in quanto *one-handed*, 'con una mano sola' (Nelson aveva perso un braccio nelle guerre napoleoniche), ma anche *one-handed*, ossia un uomo manipolato, addestrato, accucciato come un cane da difesa dalla sua bellissima amante (l'ex-attrice e ballerina Emma Hart, poi Lady Hamilton). In entrambi i nomi, tramite la frustrazione provocata dal tradimento, riaffiora comunque nel testo, traslato, 'spostato' *à-la-Freud*, il desiderio masochista di Bloom.

3. La (s)veglia linguistica di Finn

*Finnegans Wake*⁹ è un sogno, non si capisce sognato da chi (un personaggio, l'autore stesso, il narratore che non c'è, il lettore sconcertato, l'autore e il lettore insieme, chissà?). Il dato di fatto è che questo incredibile testo è tutto un gioco di parole, sempre sospeso, come in effetti ci si aspetta da Joyce, tra il tragico e il comico.¹⁰ E tutto il perverso gioco è per l'appunto basato su un vero e proprio bombardamento di nomi propri. A partire dal titolo. *Finnegans Wake* può essere sia la 'veglia di Finnegan' (*Finnegans* senza l'apostrofo sassone), oppure *Finnegans* sostantivo plurale: tutti i Finnegan del mondo si risvegliano, o si risvegliano, si possano o debbano risvegliare. Esiste un'antica ballata irlandese intitolata *Finnegan's Wake*, che significa al contempo sia la veglia mortuaria, sia il risveglio o la rianimazione di Tim

⁹ JOYCE, *Finnegans Wake*, London, Faber 1975.

¹⁰ In uno dei suoi ultimi seminari joyciani, Jacques Lacan osservava come la *jouissance* linguistica del *Finnegans Wake* «trasudasse» a un punto tale di non ritorno da richiedere un nuovo nome: *joyceance*. Cfr. JACQUES-ALAIN MILLER, *Introduzione al seminario XXIII. Il sintomo*, Roma, Astrolabio 2006, pp. 5-12.

Finnegan, apparentemente morto per abuso di alcol, ma anche riportato alla vita cosciente da una robusta spruzzata sul suo corpo di whiskey; il cui termine *whiskey* deriva dal gaelico *usquebaugh*, ‘acqua di vita, acquavite’; e dunque il termine *wake* del titolo joyciano è sia un sostantivo che un verbo, significando al contempo sia un periodo di lutto sia l’ipostasi della resurrezione dei corpi.

E passiamo ai nomi propri dei personaggi, molto suggestivi e anche divertenti. Il protagonista maschile, figura paradossale di una sintesi di Dedalus e Bloom, si chiama Humphrey Chimpden Earwicker, di norma indicato nel testo con le iniziali maiuscole HCE. Tali iniziali si evolvono in varie allotropie linguistiche, quali *Haveth Children Everywhere*, ossia ‘procreatore sempre e ovunque’, che equivale all’ossessione paternalistico-procreativa di Joyce; oppure *Here Comes Everybody*, ‘venite tutti a noi’, perché Finnegan, come Bloom, simboleggia l’uomo qualunque, il buon cittadino medio. Nel sostrato mitico del testo, Earwicker si identifica con il leggendario gigante che giace dormiente sotto Dublino, con la testa alle sorgenti del fiume Liffey e i piedi nel parco di Phoenix Park: la Fenice, sempre l’ossessiva idea della rinascita! Nel corso del testo assume vari ruoli: da taverniere a mastro edile, a capitano di marina, a generale russo, a Frederick O’Conor, l’ultimo re d’Irlanda, ma soprattutto si incarna in Tim Finnegan, il manovale la cui caduta, morte e resurrezione costituisce il filo narrativo della ballata a lui dedicata. Earwicker compare anche come *Persse O’Reilly*, protagonista di un’ulteriore ballata satirica; e qui il nome proprio si complica ulteriormente. Persse O’Reilly emerge nel testo quale anglicizzazione del termine francese *perce-oreille*, ovvero ‘baco’ o meglio ‘pulce nell’orecchio’, e dunque in inglese *earwig*. E in una cartolina inviata a Nino Frank,¹¹ Joyce spinge l’amico a trovarvi lo specchio di un *pun* tra *insect* e *incest*; dove l’incesto è uno dei tanti tormenti di Stephen e Bloom.

La moglie di Earwicker è Anna Livia Plurabelle, preferibilmente indicata con le iniziali ALP. Figura di archetipo matriarcale, simboleggia la vita, la rinascita, l’immortalità. È un *fiume*. Il nome Anna deriva infatti da un antico termine irlandese che significa per l’appunto ‘fiume’, mentre Livia proviene dal gaelico *Liphe*, in inglese moderno *Liffey*, il fiume di Dublino. Quanto a Plurabelle, un lettore italiano non avrà difficoltà di interpretazione: Anna Livia è la bellezza assoluta. Nel delinearne la figura, Joyce, come già per la Molly di *Ulisse*, fa ricorso fondamentalmente ai tratti fisici della moglie Nora, corpo snello ma flessuoso, e i favolosi, lunghi, inanellati capelli che la avvolgono per l’appunto come un fiume. Ma ha in mente anche un tributo

¹¹ Riportata nella biografia di ELLMANN, cit., p. 783.

alla moglie del grande amico Italo Svevo, la «Signora Livia Schmitz», coinvolta – scrive in una lettera – quale «Pyrrha of Ireland (or rather of Dublin) whose hair is the river beside which the seventh city of Christianity springs up».¹² Joyce richiama ovviamente il mito greco, dove Deucalione e Pirra sono i soli sopravvissuti al diluvio universale, e dunque progenitori degli Elleni, la Grecia classica da cui promana, innervandosi poi nel Cristianesimo, tutta la cultura occidentale.

E vorrei concludere questa carrellata onomastica con un veloce accenno ai due figli di HCE e ALP. Due gemelli, nominati Shaun e Shem, che rappresentano i due aspetti contrastanti ma interagenti della doppia personalità di Joyce in quanto autore empirico, che si rifà, come già si è ripetutamente detto, alla dialettica che al contempo contrappone e amalgama il ribelle Stephen e l'accondiscendente, bonario Bloom. Shaun rappresenta la componente pragmatica, piccolo borghese, ma funzionale, di Bloom; non per caso nel testo è spesso nominato *Shaun the Post*: e cioè 'uno che aspira a un posto', uno che vuole inserirsi nell'ordine sociale, ma che al contempo non può essere che una brava persona, 'a posto' per l'appunto; oppure anche un *postman*, un semplice ma efficiente postino. Mentre il suo gemello archetipicamente antagonista Shem è invece *Shem the Penman*, letterato sì, ma scribacchino sognatore, un intellettuale anarchico, psichicamente instabile, tormentato da enormi sensi di colpa. Non sarà per caso, forse, che il nome *Shem* richiami foneticamente il termine *shame*, sintesi inquietante delle 'vergogne', dei troppi sensi di colpa reificati in questi testi proprio soprattutto nei nomi propri.

4. «Inscrizioni di tutte le cose»

«What's in a name?», si chiedeva la Giulietta di Shakespeare pensando al nome di Romeo (II, 1, 85), in un misto di classica, scettica saggezza e moderna, esistenziale *Angst*. Ovvero: che cosa esiste di concreto nel fondo complesso e sfuggente di un semplice segno linguistico che pretenderebbe di designare addirittura una persona reale, una concreta personalità?

Ebbene, Joyce le rispose a distanza di tre secoli con una definitiva per lui, sconcertante per i suoi traduttori (mi riferisco *in primis* ai numerosi traduttori italiani), riflessione che a Stephen viene in mente mentre passeggia sulla spiaggia (cap. *Proteo*) e osserva e commenta le relazioni del filosofo Berkeley (antesignano di Heidegger, aggiungo io!) tra *essere* ed *esserci*. Riflette Stephen: «Signatures of all things I am here to read» (*Ulysses*, 31).

¹² Cfr. *Letters of James Joyce*, vol. III, ed. R. Ellmann, New York, Viking Press 1966, pp. 132-133.

Se il primo, imminente e immanente problema, è l'*interpretazione* e *decodifica* del termine *signatures* (segni linguistici, segnali metaforici, cifre allegoriche, firme contrattuali, iscrizioni lapidarie... e così via, una beffarda sfida per i traduttori!), a mio avviso il vero dilemma viene dopo l'«of» della criptica frase: «signatures of all things». Ovvero, per l'appunto, «all things». Tutte le cose? Qualsiasi cosa? Joyce, prima ancora di Tommaso d'Aquino, era un seguace di Giordano Bruno, come rivela infatti questa strana e intraducibile parola, *signatures*. Presa da lui direttamente in prestito: *signaturas*. Lacan la traduceva in 'sintomi', altri, come Derrida, l'hanno assunta come «effetti». ¹³ Ma, sintomi o effetti di che? Che cosa sarebbero 'tutte le cose'? Ovvero tutti i nomi? Il Tutto? O il Nulla?

Biodata: Claudia Corti, già ordinario di Letteratura inglese e Storia del teatro inglese alle Università di Pisa, Macerata e Firenze, Visiting Professor alla Harvard University, al Warburg Institute di Londra, alle Università di Varsavia e Łódź, si occupa di rapporti tra letteratura e arti visive, teorie estetiche, drammaturgia e teatro dal Seicento al Novecento. Oltre a Joyce (da *Prospettive joyciane*, 1984 a *Esuli*, 2006, *I morti*, 2010), nell'ambito del Modernismo si è occupata soprattutto di T.S. Eliot, Virginia Woolf. Molti i lavori su Shakespeare, tra cui *Macbeth. La parola e l'immagine* (1986), *Shakespeare illustrato* (2001), *Shakespeare e gli emblemi* (2006), e una nuova traduzione e cura del *Riccardo II* (2017). Un altro campo di indagine riguarda il Romanticismo, in particolare la poesia e l'arte di William Blake (*Testo e sistema* 1983, *Rivoluzione e Rivelazione*, 2001, *Stupende fantasie*, 2006) nonché la narrativa fantastica (*Sul discorso fantastico*, 1997). Condiregge le collane «Studi di Letterature Moderne e Compare», «Joyciana», «Ithaca. Collana di Scienze dell'Interpretazione»; è Socia dell'Accademia di Scienze e Lettere «La Colombaria».

corticla@yahoo.it

¹³ Vd. Note 8 e 10. «Inscrizioni» è una mia personale traduzione/interpretazione dell'ermetico termine bruniano.

