

Fabio Pedone

L’evasione sulla scena. Joyce, Bruno e la “panteomima” del Tempo

ABSTRACT: This paper aims at bringing to light the role of Giordano Bruno and *coincidentia oppositorum* in *Finnegans Wake*. It discusses a number of issues regarding Bruno’s influence on Joyce, the dialogue sketch of “Muta & Juva”, Ulyssean “parallax” seen as a decentering device, the invention of an infinite language as a consequence of the revolt of the Joycean *artifex*, and the shadowy presence of Bruno’s *Erroici Furori* in the textual “dislocations” of the *Wake*.

Keywords: *Finnegans Wake*, Joyce, Bruno, Translation, Time, Parody.

1. Stephen eresiarca

Fra le identificazioni simboliche e i “doppi” ottativi su cui il giovane James Joyce costruisce un’ostinata ribellione, per chiarire la sua missione di artista nella fase aurorale della sua opera, c’è anche la figura dell’eretico o dell’eresiarca. Fin dal saggio del 1904 *A Portrait of the Artist* il ventenne Joyce cita Gioacchino da Fiore, Giordano Bruno, Swedenborg e Francesco (“the mild heresiarch of Assisi”, nel c. XXIII di *Stephen Hero*). Più di trent’anni dopo, il *Finnegans Wake*, in una pagina tutta orientata sui temi del divenire e della metamorfosi, dichiarerà “I am *simpliciter arduus*” (FW 487.33)¹. Joyce si sta in realtà rifacendo anche a un punto lontano della sua opera, a un antico dialogo tra Stephen e Cranly a proposito del Bene, che conclude quello stesso capitolo di *Stephen Hero*.

La Chiesa fa una differenza tra il bene che tutti costoro cercano e il mio bene. V’è un *bonum simpliciter*. Coloro che mi hai nominato cercano un bene di quella specie perché sono spinti da passioni ben dichiarate anche se sono servili: voluttà, ambizione, gola. Io cerco un *bonum arduum* (Joyce, 1993, p. 238).

Di *bonum simpliciter* aveva ragionato il faro estetologico di Joyce, Tommaso d’Aquino, e il giovane scrittore intreccia con audacia questo riferimento dottorale a una postura polemica nutrita anche dell’esempio “eroico” di Bruno. Nel movimento – sempre attivo in Joyce – di una “*postponed clarification*” del senso (per dirla con Fritz Senn), la formula del 1939 “*simpliciter arduus*” si rivela allora come revisione e ridiscussione di precedenti formulazioni di poetica, qui risolte nell’unità di una *coincidentia oppositorum* che dice la postura dell’artista ribelle: lo stesso che nel finale del *Portrait*, il romanzo del 1916, si affranca dalle reti che lo

¹ Su questo passo di *Finnegans Wake* si è soffermato Enrico Terrinoni, estrapolandone le inquietudini trinitarie di Joyce e immaginando che in *arduus* convivano allusioni alla teologia di Ario, che tanta importanza ha avuto in *Ulysses* (cfr. Terrinoni, 2019, pp. 46-49).

stringono volando come un Icaro, con allusione implicita al volo del terzo sonetto proemiale dell'*Infinito universo e mondi* (“Quindi l’ali sicure a l’aria porgo; / Né temo intoppo di cristallo o vetro, / Ma fendo i cieli e a l’infinito m’ergo”). In quella frase che è una divisa araldica della missione del giovane Dedalus, “*to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race*”, va considerato l’aggettivo *uncreated*, che si carica di inedite rifrazioni se osservato in “*retrospective arrangement*” da una posizione successiva: quella di *Proteus*, terzo episodio di *Ulysses*, dove Stephen cita l’eresiarca Ario in un modo che ne certifica l’appartenenza a una genealogia di *negatori antidogmatici* perseguitati: nelle dispute trinitarie del IV secolo, infatti, fu Ario a discutere la consustanzialità delle persone della Trinità, fino a negare l’attributo di *increated* alla persona del Figlio, riservandolo unicamente al Padre. Lo stesso Joyce, che dietro la maschera di Dedalus si definisce “libero pensatore”, si associa a queste figure eretiche ed eroiche continuandone la lotta sul piano di quel sacerdozio dell’immaginazione che è l’arte². Da qui scaturiranno le future identificazioni dell’artista in *Finnegans Wake*, come lo *scribicide* Shem, maestro di *stolentelling*, e una curiosa figura di teppista spiantato che invia suppliche di danaro via telegrafo: “Negoist Cabler”.

L’*artifex* per spiccare il volo deve unire le *disiecta membra* del vecchio mondo con un’arte ancora ignota, eleggendosi Nuovo Artefice di mondi ancora a venire. L’esergo del *Portrait*, l’unica epigrafe mai apposta da Joyce a un suo libro, è da Ovidio, dal libro VIII delle *Metamorfosi*, e legge: “*Et ignotas animum dimittit in artes / naturamque novat*”. È Dedalo, costruttore di labirinti, che si sta organizzando la fuga via aria, che sta forzando il limite, così come Bruno vola verso gli infiniti mondi. È l’artefice che congiunge altrimenti gli atomi del mondo esistente per formare un nuovo congegno. La sua sapienza tecnica è ancora sconosciuta: va inventata passo passo. Ma l’*animus* è lo stesso che agisce nell’incipit delle *Metamorfosi*: “*In nova fert animum mutatas dicere formas / corpora [...]*”. Siamo nell’ottica di una *renovatio mundi*, nel regno anche bruniano della vicissitudine, della trasformazione e del movimento. La metamorfosi crea “nuovi corpi”³.

2. Danza del tempo e dello spazio

Si racconta che Giordano Bruno, novizio a Napoli, partecipò intorno al 1565 a un gioco molto popolare tra gli aristocratici definito “le sorti”, e praticato soprattutto durante la veglia dell’Epifania. Era una specie di esercizio di bibliomanzia: si apriva un libro a caso e si puntava il dito alla cieca su una pagina, oppure

² Su Joyce/Stephen “libero pensatore” è imprescindibile Lernout, 2010, “*You behold in me a horrible example of freethought*”, capitolo 6 del suo studio (pp. 140-157). Sull’evoluzione della poetica del giovane Joyce in rapporto a un modello nicciano cfr. Slote, 2013. Per le strategie di lettura dell’opera joyciana in una dinamica di “corrective unrest” è importante Fritz Senn, 1984, da cui si preleva la formula “postponed clarification”.

³ Questi temi e i loro addentellati nel quadro dell’evoluzione della poetica joyciana saranno approfonditi e particolareggiati in un altro saggio in corso di elaborazione.

si estraeva un verso. Poi il verso “trovato” veniva associato, sempre a caso, al nome di uno dei presenti. Quando i suoi commensali giocano alle sorti con Bruno, il libro da cui si estraggono i versi è l'*Orlando furioso*, e quello che per caso o per coincidenza è assegnato a lui si rivela decisamente incisivo: “d’ogni legge nimico e d’ogni fede” (che nel poema si applica a Rodomonte). Lungi dall’esserne infastidito, il Nolano si riconosce in questo verso, lo legge come adatto alla sua natura, lo interpreta (ha scritto Lina Bolzoni) “come un segno veritiero della sua indole e del suo destino”, e anni dopo racconterà l’aneddoto ai compagni di prigionia a Venezia. Dalla postura eroica elaborata da Joyce per se stesso nel saggio del 1904 *A Portrait of the Artist*, proprio chiamando in causa fra gli altri il Nolano, si dipana un filo rosso che ne attraverserà tutta l’opera. Il motto terribile di Dedalus, *Non serviam*, che gli servirà per affrancarsi a volo dalle reti della famiglia, dello stato e della religione verso l’esilio scelto, ripete il Lucifero di Milton ma riecheggia anche gli sdegnosi atteggiamenti bruniani e le disobbedienze assolute del *voyou* Rimbaud; comunque l’ombra del Fastidito continuerà a comparire nella scrittura fino all’opera estrema di Joyce, *Finnegans Wake*, dove incarna un ruolo sia dialogico che ribelle.

Joyce incontra Bruno quando è molto giovane, nel momento del fervore entusiasta e polemico successivo all’autopunizione raccontata nel *Portrait*; nel 1903 dedica una recensione appassionata al libro su Bruno di McIntyre; e oltre alla postura ribelle e all’atteggiamento “comico”, improntato all’andare incontro alla *varietas* dell’esperienza, mutua da lui nei suoi libri maggiori una quantità di dispositivi stilistici, che qui ai fini del nostro discorso potremmo ridurre sostanzialmente a due: *coincidentia oppositorum* e *decentramento*. Ovvero un principio di unità e un principio di disunione: attivi sia sul piano della parola sia su quello più ampio della strutturazione concettuale dell’opera. Due o tre volte, nelle lettere e nei saggi, Joyce sintetizza il pensiero bruniano (qui nei *Temi di Padova*): “Giordano Bruno stesso dice che ogni potere, sia nella natura che nello spirito, deve creare un potere opposto, senza il quale non può realizzarsi ed aggiunge che in ogni tale separazione c’è una tendenza alla riunione”. Già in *Ulysses* Joyce aveva fatto le prove onomaturgiche della coincidenza dei contrari, basti pensare al conio abbastanza vertiginoso «*contransmagnificandjewbangtiantiality*» di *Proteus* (in cui “consustanziale” e “transustanziazione” si intrecciano nel segno delle polemiche antiche relative ai dogmi della Chiesa) e al finale di *Ithaca*, con quel “*Darkinbad the Brightdayler*” che allude a Lucifero e all’arrivo dell’aurora dopo la notte del 16 giugno 1904. È proprio nella notte di *Ithaca* che nascono le prime luci del *Wake*.

Bruno e Vico danzano in tutto *Finnegans Wake*, sulla musica di tempo e spazio, proprio le due categorie su cui si interrogava Stephen a Sandymount, e i due principi che sovrintendono al *book of the dark*. Se Vico appare a prima vista chiamato a tutelare il tema del tempo quando il FW “inventa un nuovo tempo” per liberarsi dall’incubo della storia, sembra che Bruno si incarichi di simboleggiare l’infinito spazio

dell'universo; ma è vero che le due figure si scambiano le parti, secondo quella dinamica di mutazione inesausta e vicissitudine ciclica (nel segno della rigenerazione) che muove tutto il libro.

3. Una presenza in ombra

Proviamo adesso a isolare alcuni momenti del testo wakeano che vedono questa disseminazione bruniana, a volte palese altre volte nascosta dietro un'elaborazione in codice. Il Nolano fa la sua comparsa subito in *Finnegans Wake*, fin dalla prima pagina: nell'espressione "commodius vicus of recirculation" sembra infatti che sia leggibile e visibile soltanto Vico, l'altro cardine filosofico dell'opera, a cui si lega il tempo. Ma, come nel *Candelaio* bruniano, l'apparenza inganna: dentro *commodius* c'è l'allusione non solo all'imperatore Commodo (quindi alla violenza della storia e del potere) ma alla commedia e alla *commode*, al vaso da notte, che in gergo a Dublino era detto *jordan*. Rientra qui in gioco non solo la minzione-defecazione, ma più in generale un "ciclo delle acque" che dalle onde di *Proteo* giunge alla pagina del fluviale *riverrun* passando per le notturne condutture arborescenti di *Ithaca* (con il suo virtuosistico e splendido elogio dell'acqua). E un'altra irradiazione di senso si fa presente, quella che rimanda al battesimo (Giovanni Battista lo impartiva sul fiume Giordano), e che proprio nello spazio in cui il testo viene battezzato, poche righe più giù, trova un nodo celtico nell'espressione *thuartpeatrick*: Pietro e Patrizio, la fondazione della chiesa, il santo battezzatore d'Irlanda (con l'acqua del pozzo). Con il segno dell'arte (*art*) e della beffa (*trick*), come dire l'*alfa* e l'*omega* dell'esperienza joyciana nella scrittura.

Direttamente dagli *Eroici furori* giunge poi un gioco linguistico che convoca Trieste, la *tristitia hilaris* bruniana che inaugura la commedia del *Candelaio*, il vero e il finto, la figura dell'artista truffatore: "Ah trieste, and trieste, ate I my liver! *Se non è vero son trovatore*" (FW 301.16-17). Appare Verdi, non solo per via di Trieste (il teatro Verdi frequentato dal giovane Joyce) ma per il tema della lotta tra fratelli: nel *Trovatore* Manrico e il Conte di Luna sono fratelli in lotta che si affrontano come nemici senza sapere di essere consanguinei. Ed è, deformata, una risposta di Laodonio nei *Furori*: "Se non è vero, è molto ben trovato: e se non è cossì, è molto bene iscusato l'uno per l'altro", quando si parla di due infiniti a confronto ("e un infinito l'altro non eccede") dalla cui tensione scaturisce la perfezione della mente eterna; un passo che intende difendere la funzione dei sensi, che permettono di conoscere la verità: "Sciocco è colui che sol per quanto appare / al senso ed oltre a la raggion non crede" (Bruno, 1999, p. 318). Ammicchi, espedienti bruniani, particelle sparse nel testo di Joyce.

Uno dei conii joyciani che diventa motivo ricorrente in *Finnegans Wake* è il calembour *Nolans Volans*: lo leggiamo incistato dentro quella *mise-en-abyme* del testo, parodia di parodia, che è la *Gracehoper's Song* nel libro III, in cui la *coincidentia oppositorum* e l'eterna vicissitudine sono la forza strutturante della poesia. “Till Nolans go volants and Bruneyes come blue”, dice un verso (FW 418.31). La prima lettura porterebbe forse a ricordare il modo di dire “quando gli asini voleranno” (e non sfugga il motivo dell’asino e dell’asinità in Bruno). Ma andando oltre, gli atomi verbali che vanno a comporre questo intreccio saranno *nolens volens* (volente o nolente), che rende il senso della necessità inesorabile, di un dovere o di un fato, di un compito da eseguire “per forza”, e che viene pervertito con il Nolano che “vola”, come nel sonetto in apertura dell’*Infinito universo e mondi* (“ma fendo i cieli e a l’infinito m’ergo”).

Se però facciamo entrare in gioco anche qui la “*postponed clarification*” con un occhio a Bloom in *Ulysses*, ecco che *volente o nolente* rivela in filigrana un’aria musicale: *vorrei e non vorrei*, e il coraggio eroico del sapiente si converte nell’esitazione erotica del *Don Giovanni*, proprio in quel verso del duetto *Là ci darem la mano* (“*Vorrei e non vorrei?*”) su cui Bloom sbaglia (“*Voglio e non vorrei?*”). Eccoci nell’incertezza, nella *struggle for meaning* già attiva dentro il romanzo del 1922, nelle evoluzioni cognitive di Stephen, nelle divagazioni mentali di Bloom. *Ulysses* del resto brulica di doppi, ombre, riflessi, fantasmi, prefigurazioni e reincarnazioni. In FW la duplicità è un principio costitutivo del testo: basti pensare che ogni parola può significare almeno due cose, quando va bene, e che *Dublin* è inteso anche come omofono di *doubling*, “raddoppiare”. Il libro viaggia sull’eterna vicissitudine che dal “*dividual*”, attraverso scomposizioni e ricomposizioni di atomi-etimi, giunge all’unificazione. Le proiezioni dei contrari sono Shem e Shaun, i due figli di HCE, che nella loro polarità incarnano Tempo e Spazio e Mente e Mondo (i due poli dell’odissea percettiva di *Proteus*); i fratelli coltelli dovranno riconoscere nel punto dell’unione di essere gli stessi: siamesi, o “*soamheis*” – “*Answer: Semus sumus?*” (FW 168.14) – nel paradosso di una “*andthisishis*” (177.33).

C’è un punto in cui questo balletto aristotelico chiama in causa di nuovo il Nolano:

[...] entwined of one or atoned of two. Let us hear, Art simplicissime!

— Dearly beloved brethren: Bruno and Nola, leymon bogholders and stationary lifepartners off orangey Saint Nessau Street, were explaining it avicendas all round each other ere yesterweek out of Ibn Sen and Ipanzussch. When himupon Nola Bruno monopolises his egobruno most unwillingly seses by the mortal powers alionola equal and opposite brunoipso, *id est*, eternally provoking alio opposite equally as provoked as Bruno at being eternally opposed by Nola. Poor omniboose, singalow singelearum: so is he! (Joyce, 2019, p. 32; FW 488.03-12).

[...] intrecciata duuno o espiunata da due. Facci sentire, Art seimplicissime!

– Cari amati fratelli: Bruno e Nola, veditori limaici e soci cartolari in pressorancia San Nessau Street, stavano a spiegarselo avicenda sempre in torno l'un l'altro fin l'ultima ebdomada pasquasi da Ibn Sen e Ipanzussch. Quando lui suso Nola Bruno monopolizza il suo egobruno recalcitra al veserese colto dai posterì mortali alionola l'uguale e doppostutto brunoipso, *id est*, infinifinita eternamente provocando alio opposto equalmente provocato quanto Bruno nell'esser eternamente infinifinita opposto da Nola. Pori omnibevusi, in segola segolarsum: Sem plus è!

Gli ammicchi a nomi di filosofi, come Avicenna, nascondono l'allusione a un moto eminentemente bruniano, alla vicissitudine; e all'eterno scambio di posizione, all'avvicendamento fra i contrari, l'io-stesso e l'altro, il mortale e l'eterno (per questo c'è *avicendas*); mentre è difficile monopolizzare e vedere e "afferrare" (*sese*: *sees*, e *seizes*) il mutamento. Il fulcro di questo teatro delle identità opposte/scambiate è la formula latina *id est*, propria delle dimostrazioni scolastiche, che svolge una duplice funzione: marca l'identità della cosa (*id*) richiamando un soggetto riflessivo (quel *sese* latino che gli esegeti non sembrano aver colto in *sese*). E segna un passaggio dall'uno all'altro stato ("cioè, vale a dire"). Ma infine è facile (*so easy*) cogliere l'identità dei contrari, *in saecula saeculorum*, all'infinito, che in inglese è reso convenzionalmente anche con *world without end* (formula liturgica che aveva un certo peso in *Proteus*). L'altro è lo stesso, *so is he*: "Id est". E non sembra privo d'importanza che Joyce potesse trovare questa formula convenzionale usata come mossa dimostrativa nei dialoghi bruniani come gli *Eroici furori*.

3. Il teatro dei contrari

E allora, in un'opera dove tutto è "dividual" e tende a unirsi in una "polar andthisishis" (l'antitesi che separa e identifica l'essere con l'essere, l'è con *il suo essere*), Joyce sceglie di teatralizzare questa polarità, e lo fa tramite il dialogo come forma aperta, condividendo l'atteggiamento di Bruno nei suoi riguardi e sposandolo con la tendenza a sé coeva che vedeva il successo di una forma spettacolare come la pantomima (ma non dimentichiamo la tradizione delle commedie di scambio tra fratelli, da Menandro e Terenzio in poi)⁴.

Sono tre i dialoghi in commedia che vengono inscenati da Shem e Shaun, i fratelli coltelli, opportunamente mutati sul calco di una popolare *comic strip* dei primi del '900: "Mutt & Jute", "Butt & Taff", "Muta & Juva"⁵. A un primo sguardo sembrerebbero intermezzi, strategie desublimanti, vignette

⁴ Federico Sabatini fa notare la stretta connessione fra scelta stilistica e immagine di un cosmo infinito, aperto alla *varietas*: "Bruno's *poetics of the enlarging style* [...] by mirroring his cosmologic expansion, presupposes the literary self-enlarging form of the *dialogue*, as well as the invention of new words, the use of amplified figures of speech, particular lexical choices, and a vortex-like use of syntax" (Sabatini, 2013, p. 28).

⁵ Si fa riferimento a *Mutt and Jeff*, striscia disegnata da Conway Fisher Henry che esordì nel 1907 sul «San Francisco Chronicle», e fu tra i precursori di Stanlio & Ollio.

di passaggio, ma è un sospetto che cade subito quando ci si soffermi a considerare la posizione di queste “scenette” o pantomime nel quadro complessivo del *Wake*. “Mutt & Jute” prende piede a pagina 16, nelle prime pagine del libro, “Butt & Taff”, la più lunga e intricata, a pagina 338, mentre “Muta & Juva” comincia a pagina 609. Non sono spazi scelti a caso: si tratta dell’inizio, della metà e della parte conclusiva di *Finnegans Wake*. Basta già questo a immaginare che detengano una funzione preordinata nell’economia geometrica e nella composizione dell’opera.

Spicca, leggendo l’inizio del primo dialogo, un evidente carattere di satira della comunicazione e delle sue storture:

Jute. – Are you jeff?

Mutt. – Somehards.

Jute. – But you are not jeffmute?

Mutt. – Noho. Only an utterer.

Jute. – Whoa? Whoat is the mutter with you?

Mutt. – I became a stun a stummer (Joyce, 1982, p. 17)⁶.

Per rifarci alla sapienza popolare dei modi di dire, questi sono dialoghi tra un muto e un sordo (*mute, deaf*), tra apparenze che ingannano, balbettii, qui pro quo, quindi come prima indicazione di lettura potremmo dire che il dialogo si rivela *mise en abyme* dello stesso dispositivo stilistico che informa il *Finnegans*, la babelica *confusio linguarum* che fa dell’errore/erranza la sua forza propulsiva. È uno dei modi, occulti o manifesti, con cui il FW conosce se stesso, si legge o ri-legge da sé. Anche nel secondo dialogo, quello di Butt & Taff, gravato di elaborate e prolisse didascalie come fosse una riedizione dell’episodio di “Circe” in *Ulysses*, alla fine i due litiganti prima diventano “one and the same person” (FW 354.08), poi si separano con odio, o forse sono i clienti del pub che gridano: “Vociferagitant. Viceversounding. [...] In allndconfusalem” (Joyce, 2011, p. 355)⁷. Il fallimento della comunicazione cade nel momento centrale in cui il conflitto si fa incandescente: le due polarità si scontrano. E si scatena la caccia ad HCE, il padre caduto, il gran colpevole.

Il carattere di miniatura e *mise en abyme* di questi tre momenti del testo è segnalato dal riferimento a tre scontri epocali nell’economia enigmatica del *Wake*: la medievale battaglia di Clontarf (1014) nel primo quadro, quella di Inkerman nel secondo (quindi la guerra di Crimea, e la storiella di Buckley e del Generale

⁶ “Jute. – Sei jefftordo? / Mutt.– Un durettino. / Jute. – Ma non sei jefftordomuto? / Mutt. – Noho. Soltanto un utteratore. / Jute. – Chiii? Chiicco’sè che mutteri? / Mutt. – Sono diventato uno stordino stummerante” (Traduzione di Luigi Schenoni).

⁷ “Vociferagitante. Viceversonante. [...] In tuttaconfusalemme” (Traduzione di Luigi Schenoni).

russo), lo scontro fra Patrizio e l'arcidruide a Tara nell'ultimo dialogo. Dove ritroviamo tutt'altra situazione: siamo nel libro IV, il libro della luce, quello della definizione dei contrasti, dove le posizioni di Shem e Shaun, tempo e spazio, oscurità e luce, convergono. Qui il dialogo comincia nel segno del fuoco, e del fumo. Un fumo (domestico ma anche sacrificale) che rimanda al paterno e al divino: l'inno al sole (*Hymn*) è l'attesa di Lui (*Him*), in quell'idioma liturgico che è il latino (*Deus > Dies*).

Muta: Quodestnunc fumusiste volhvuns ex Domoyno?

Juva: It is Old Head of Kettle puffing off the top of the mornin.

Muta: He odda be thorly well ashamed of himself for smoking before the high host.

Juva: Dies is Dorminus master and commandant illy tonobrass (Joyce, 2019, p. 273; FW 609.24-27).⁸

Il *Wake*, si direbbe, ha buon gioco a reimpastare qui con ironia una serie di cruciali immagini bruniane, imperniate sul discorso degli *Eroici Furori* a proposito di luce e ombra. Basterà anche solo questo sospetto per andare a riaprire i *Furori*, del resto tenuti ben presenti da Joyce che li cita esplicitamente nella sua ultima opera (Sabatini, 2011, p. 185). In quell'*host* si vede l'inglese ("ospite, anfitrione") e si scorge in ombra il latino con senso contrario (*hostis*: "nemico, rivale, straniero"). Perché l'eco bruniana? Nel dialogo V della prima parte dei *Furori* Tansillo presenta il primo sonetto sulla fenice accompagnandolo con il motto "Hostis non hostis"; come farfalla spinta dalla brama a "svanir nelle fiamme de l'amoroso ardore", il sapiente nella sua tensione conoscitiva è "unico con la fenice unica", la sua costanza "non si muta con la luna" (Bruno, 1999, pp. 198-199).

La fenice è una delle presenze cardinali nel *Wake*, fin dalla prima pagina (004.17: "*a setdown secular phoenixish*"): conio, manco a dirlo, incarnante la *coincidentia* di rinascita e di fine, con *phoenix* e *finish*). Come nella tradizione religiosa e filosofica a cui Joyce guarda, è simbolo di morte e palingenesi, ma allude in FW anche al tema del mistero notturno, alla colpa di cui si è macchiato il capofamiglia HCE di notte in Phoenix Park. Ciononostante, la fenice è per convenzione una figura solare. L'espressione maccheronica "the ubideintia of the savium is our ervics fenicitas", che compare più in là nel dialogo, è il motto della città di Dublino (*Obedientia Civium Urbis Felicitas*), e la deformazione *ervics* riconduce per somiglianza fonica a HCE (Earwicker, *earwig*, l'insetto forfecchia). Probabilmente si sta parlando della sua epopea di "costruttore di città" e sindaco di Dublino, nel libro III, il precedente, che si era conclusa con il suo crollo. La fenice diviene allora simbolo di rinascita, ciclo, ritorno, ma questa rinascita implica un *savium*,

⁸ "*Muta*: Quodestnunc fumusiste volhvuns ex Domoyno? / *Juva*: È Vecchio Capo Teiera che sfumacchia la cima del mattino. / *Muta*: Oddovrebbe proprio verthorgnarsi perché fuma davanti all'alto ostite. / *Juva*: Diorno è Dorminus nostro e commandante su quille ottonibre" (Traduzione di Enrico Terrinoni e Fabio Pedone).

un saggio o sapiente, e però leggendo sotto un filtro bruniano qui il *savium* è chi si india (“ubideintia”) pretendendo di possedere il suo sapere. Per Bruno la Fenice rappresenta il contrario della sorte del “furioso”, che arde, muore dissolto nel suo desiderio di verità ma nella ruota del tempo e nell’eterna vicissitudine non vede mai tornare nulla; come scrive Ciliberto, la scelta bruniana è non rassegnarsi alla sorte e alla conoscenza del sapiente, “immerso nel ciclo della vicissitudine”. Il Furioso invece “sforza al massimo, con tutte le sue forze, la legge della realtà, cercando di afferrare, oltre il cerchio della vicissitudine, il punto originario dell’unione” (Ciliberto, 1999, p. 85)⁹. Torna il sapiente, dunque, che pretende di possedere la sapienza in un acquietamento, mentre l’entusiasmo eroico spinge al movimento, alla tensione oltre i limiti della realtà. E allora forse non è così pacificante il motto latino di cui parliamo: l’obbedienza a dio del sapiente (non Furioso) è la felicità del Pater colpevole.

Il paradosso della conoscenza lo si vede in un secondo sonetto sulla Fenice, nel dialogo primo della seconda parte: l’ardore del Furioso, che vuole annientarsi bruciando al sole della sapienza, copre con il fumo dell’incendio proprio quella luce solare, la oscura (Bruno, 1999, p. 250). E chissà se allora quel “fumusiste” che all’inizio dello *sketch* di Muta & Juva si leva verso il solare *high host* non abbia qualcosa a che fare con questa lettura. Basti comunque immaginare che siamo ancora in volo, che con la Fenice la metafora del volo dice ancora l’alternanza ciclica di morte e rigenerazione, *rise and fall* che informa il *Finnegans Wake*. E il senso profondo del dialogo si rivela allora una volta di più come una *mise en abyme*, e una ripetizione parodica in miniatura, dello scontro fra due sapienze solari diverse, quella di Patrizio e quella pagana dell’arcidruide Bulkeley (in cui si cela anche George Berkeley, che già in *Ulysses* percorreva subdolamente l’universo visibile di *Proteus*). Ma al pari del Furioso bruniano, il dedaleo artista joyciano non possiede la sapienza in una forma compiuta, invece si proietta verso l’ignoto: l’inappagabilità del furioso, scrive Nuccio Ordine, “descrive la incommensurabile sproporzione che si crea tra un essere finito e un sapere infinito”, e la sua esperienza è segnata “dalla drammatica convivenza tra la consapevolezza della propria finitudine e la necessità di rifiutare ogni conoscenza parziale” (Ordine, 2003, p. 139).

Nel caso di questo dialogo “solare”, dove il tema della metamorfosi è già alluso dalla mutazione del primo personaggio (Mutt, Butt) in *Muta*, la comparsa di una “teoria dei contrari” manifestamente squadernata nel *book of the night* allude alla bruniana unità di forma e materia e dà inoltre origine a una rara e bizzarra chiarezza di linguaggio (bizzarra per essere nel *Finnegans Wake*, va da sé):

⁹ Si riferisce al sonetto sulla Fenice.

Muta: So that when we shall have acquired unification we shall pass in to diversity and when we shall have passed on to diversity we shall have acquired the instinct of combat and when we shall have acquired the instinct of combat we shall pass back to the spirit of appeasement?

Juva: By the light of the bright reason which daysends to us from the high (Joyce, 2019, p. 275; FW 610.23-29)¹⁰.

Adesso è come se la luce di quella “chiara ragione” avesse investito il linguaggio nel momento in cui si scatena la sfida fra Patrick e il druido. L’esposizione dei punti di vista opposti sta per giungere al suo punto nodale e unitario: la *parallaxe* (strumento decentrante e desoggettivante) che FW eredita da *Ulysses* fa convergere le posizioni opposte in questa pantomima degli equivoci, fino a portare una chiarezza solare nel linguaggio, proprio quando nel sogno di *Finnegans Wake* sta per levarsi il sole.

4. Re-visione e identificazione

Difficile in questa sede cercare di giungere a conclusioni più definite. Il percorso ci mostra come Joyce – partito da percezioni aristoteliche in gioventù, e dalla stringente estetica tomistica applicata a un artista “egoista” à la *Nietzsche* agguagliato al dio della creazione, poi ancora negatore ostinato del dogma – trova adesso una risoluzione metamorfica nell’identificare principio e fine: in *Finnegans Wake* la *contradictio in terminis* (e *in adjecto*) è ammessa e anzi ricercata, il principio di non contraddizione aristotelico è detronizzato. L’identificazione dei contrari avviene tramite un decentramento progressivo che conduce le polarità in lotta ad interiorizzare l’Altro e a riconoscersi infine identiche. Inizio e fine si uniscono ad anello: è questa la concezione joyciana del tempo (non a caso il *Wake* è “the book of Doublends Jined”: Jim di Dublino ma anche *double ends joined*, le due estremità unite: con il gesto dell’*artifex* che unisce e lega insieme ciò che è separato). Shem e Shaun sono allora due eroi e due zeri (*des héros / deux zéros*, omofonia, aggiungiamo, già sfruttata da Rimbaud), e letto in questo modo “orizzontale” lo svolgimento di FW accoglie al suo centro il nodo in cui si incrociano le due istanze dei “fraltrelli”: un otto disteso, figura dell’infinito, eterna circolazione di contrari, come ha rilevato Clive Hart¹¹. *Letter from litter*: la parodia – forza destituente nei confronti di norma, potere, autorità – raccoglie i rifiuti della storia e la storia del rifiuto, lo stesso rifiuto del giovane Joyce di fronte alla “luce” della fede che pretendeva di scacciare le

¹⁰ “*Muta*: Sicché quando avremo acquisito unificazione passeremo alla diversità e quando saremo passati alla diversità avremo acquisito l’istinto della lotta e quando avremo acquisito l’istinto della lotta passeremo di nuovo allo spirito di acquiescenza? *Juva*: Per la luce della chiara ragione che discende a noi dall’alto” (traduzione di Enrico Terrinoni e Fabio Pedone).

¹¹ Si veda Hart, 1962, p. 130: “‘Mutt and Jeff’ and ‘Muta and Juva’ are the same event looked at from opposite sides; the book begins and ends at one of the two nodal points, while, when Joyce has cut the circles and stretched them out flat, the other nodal point falls exactly in the centre of the fabric. Represented in this way, the basic structure of *Finnegans Wake* thus looks rather like a figure 8 on its side, which forms the ‘zeroic couplet’ (FW 280.11) oo, or the symbol for *infinity*”. Su come Joyce *metamorfosa* le concezioni bruniane nella sua opera cfr. Sabatini, 2011.

ombre. Del resto la forza gnoseologica del comico è alla base anche dell'atteggiamento bruniano: è l'unica strada che garantisca l'accoglienza della *varietas* delle forme del mondo nella mente: per dirla con Ordine, "una filosofia fatta di frammenti, è vero, ma anche travestita di scarti, abbigliata in costume, presentata 'in commedia'" (2003, p. 37).

Dunque i dispositivi bruniani di cui fa un uso spregiudicato ed estremo non servono a Joyce come scorciatoie verso il *calembour* immediatamente parodico e irridente, ma esprimono – sul piano della strutturazione concettuale – una visione antidogmatica, scettica, non deterministica del tempo; una visione intrinseca a FW e al progetto artistico joyciano, al suo realismo della mente e alla sua concezione della storia, del soggetto umano, dell'infinito e del linguaggio. Concezione che affonda le sue radici nella giovinezza di Joyce, nelle teorie estetiche "eroiche" pronte a essere ripercorse e revisionate dai libri maggiori. Dalle posizioni manifestamente ribelli della giovinezza, volte ad *affermare la sua negazione*, Joyce si è mosso dopo *Ulysses* sempre più verso l'esitazione, lo scetticismo (Senn), piegando anche questa postura in funzione antidogmatica.

Anche FW funziona come "arrangiamento retrospettivo" di momenti del passato testuale joyciano. Tornando a quella petizione di principio così enigmatica, "I am *simpliciter arduus*", vediamo che nel 1939 può esser letta come la *postponed clarification* di semi di ribellione gettati dal Joyce ventenne. Un anello ciclico con cui il tempo futuro rilegge il passato e fa coincidere i contrari della propria storia. Quel Bene "arduo" che si cercava è il gesto incondizionato dell'artista. La strutturazione del senso lavora anche *backwards* (FW 487.32), indietro nel tempo, e nel testo da destra a sinistra, lo stesso FW è una re-visione e retroattiva risemantizzazione dell'opera di Joyce. Il tempo ha stabilito i testi e la ri-lettura del FW li rimette in gioco, in una nuova incertezza e possibilità (quindi destituendo la fissità di ciò che aspira a norma, *sta*).

Lo si può fare se il tempo è un anello i cui estremi coincidono, e lo Stesso ritorna ma sempre sotto la veste di Altro. Il punto di vista allora gioca, si arricchisce, si complica con la visione *da dopo* propria delle letture successive e più avanzate nel tempo.

Così in *Finnegans Wake* Joyce allo stesso tempo corregge e realizza l'aspirazione del suo Stephen in gioventù: superare il limite della finitezza (l'aristotelico "limite del diafano" di *Proteus*), entrare nell'infinito ma *dentro l'immanente*; l'accesso all'infinito si apre dentro un linguaggio finito che si proietta verso l'ombra e l'ignoto, l'invisibile e l'impensato in una sorta di superepifania – "pantheomime" (FW 180.01) – trovando in esso *la speranza* dell'infinito. E questo diventa possibile tramite la concezione (esperita direttamente nell'erranza e nelle contraddizioni di un testo in divenire) di un linguaggio-sfera, curvato su

se stesso, in cui ogni atomo si ibrida e mischia infinitamente con tutti gli altri, riavviando in circolo il tempo e la storia: quell' "incubo" da cui in *Ulysses* Stephen dichiara di volersi liberare.

Se il linguaggio – nelle fessure che si aprono nella sua ombra – è lo strumento che consente al soggetto isolato (che sente la frattura tra finito e infinito) il passaggio dall'ignoto al noto, la mimesi con il percettibile, la resurrezione ("to live, to err, to triumph, to fall, to recreate life out of life"), allora l'identificazione è la *vis abdita* e la reale potenza estetica di Joyce. La mimesi e l'identificazione, le strategie estetiche principi di Joyce, vanno in quest'ottica spinte fino all'estremo di un indefinito: nelle identificazioni indefinite (che secondo Julia Kristeva Joyce non smette mai di agire) il soggetto si fa proteiforme, sfugge alle determinazioni, pratica una "transcorporeità" che "contende il posto al sacro" (Kristeva, 1998, p. 197). Fino ad attingere un'inversione magna: rovesciare l' "Io sono Colui che Sono" del dio veterotestamentario dell'Esodo, portatore di una norma di eternità increata (*lex eterna*), e rintracciarlo in una infinità attiva nel secolo, nell'immanenza: "io non sono chi sono", aveva scritto nei suoi *Notebooks* Joyce nel 1924, proprio elaborando la cruciale pagina 487, in cui fra reduplicazione metamorfica e unione si rappresenta e si ripresenta come *simpliciter arduus*: "I'm not meself at all", e "In the becoming was the weared", scrive con "dislocazione" dell'incipit del *Vangelo* giovanneo (in una prospettiva plurale: "we are", e l'Old English *nyrd* "tempo, mutazione, destino"). E ancora: "I realise bimiselves how becomingly I to be going to become". Il mezzo è rendere infinito (e infinibile) il linguaggio, proiettandolo sempre in un *plus ultra*. "In the buginning was the woid", dice *Finnegans Wake*: un vuoto-parola (*void, word*) che non è il nulla né un essere cancellato, ma lo spazio del possibile. L'inizio di una parola nuova nata dalla distruzione delle vecchie. E Joyce cita il "vuoto increato" nel suo saggio su Blake, negli anni triestini, proprio con un'immagine relativa alla creazione artistica: il disegno. Al pari di Bruno, rigetta l'idea che il vuoto sia non-essere, gli riconosce la dignità di un "luogo"¹². In questo atto di destituzione e riscrittura della parola-mondo, a essere trasformata è proprio l'identità, la norma che identifica ogni cosa in ciò che è ("id est"). La scrittura, lungi dall'essere "fantasma di un fantasma", crea allora un secondo corpo, un Altro umbratile e desiderante che si fa carico della possibilità, e che come nella concezione bruniana nella sua ombra, unica mediazione aperta alle percezioni dell'uomo, non porti il segno della finitezza ma dell'infinito. Insomma: *solo si vince Proteo diventando Proteo*. Aprendo nuovi mondi nella parola sulla norma dell'errore. A tanto giunge l'antideterminismo che Joyce condivide con il Fastidito.

¹² Su questo aspetto in Bruno cfr. Ordine, 2003, p. 88.

A questo punto la rete suprema che ingabbia l'artista, o fuor di metafora la determinazione inaggrabile, non è più lo stato, la chiesa o la famiglia. È l'essere stesso. Il dato insostenibile, il segno del limite, del malessere, è quello che richiamandoci a Lévinas possiamo definire “*l'incatenamento più radicale, più irremissibile, il fatto che l'io è se stesso*” (Lévinas, 1983, p. 20). L'evasione indica un bisogno di eccedenza che fugge dall'essere stesso, dal “fatto stesso dell'essere”, sentendo, oltre le categorie di finito e infinito, il “peso dell'essere schiacciato da se stesso”. Ma, aggiunge il filosofo, si tratta di pensare qualcosa che vada oltre l'essere, giacché l'evasione non si risolve con l'eternità... “L'essere basta a se stesso?” (pp. 42-43). Altra possibilità: vedere questo movimento come simile alla desoggettivazione pensata da Agamben in *Karman*: ovvero il mezzo slegato da un fine, non condizionato, come nella danza del mimo, sorgente di se stessa: “un'attività o una potenza che consiste nel disattivare e rendere inoperose le opere umane e, in questo modo, le apre a un nuovo, possibile uso” (Agamben, 2017, p. 138).

5. L'infinito rispecchiamento

E allora il nome “Joyce” non è più né figlio né padre, né artista, né nome, ma semplicemente testo. Un testo che si fa specchio di se stesso da dopo, rilegendosi dalla fine, muovendosi in ogni punto del tempo, come in una prefigurazione straordinaria che leggiamo in *Ulysses*: “He is young Leopold. There, as in a retrospective arrangement, a mirror within a mirror (hey, presto!), he beholdeth himself”. Quello specchio dentro uno specchio in cui Bloom si rivede, istante presente che si riflette nell'istante passato, è una immagine molto concreta dell'infinito: la teoria di specchi, ricordi ricordati e presentificati, non avrà mai termine. Nella lingua infinita del *Wake* a essere destituito è l'ordine del tempo: “Yet is no body present here which was not there before. Only is order othered. Nought is nulled” (FW 613.13-14). Possiamo vederlo anche in *Proteus* quando Stephen chiude gli occhi e li riapre per capire se il mondo continua a esistere: “See now. There all the time without you: and ever shall be, world without end”. Eternità e istante si fondono: “all the time without you” (*Proteus*), εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰῶνων: *in saecula saeculorum*¹³. Ma forse, negli abissi della lingua inglese, potremmo leggere altro: *all the time* (“sempre” avverbiale) potrebbe essere anche “tutto il tempo” sostantivato. Tutto il tempo è lì: è il mare davanti a te; ma è anche tutto il tempo che è stato, che è e che sarà. E che fa a meno di te, creatura mortale.

Per Joyce – meditante dietro il suo Stephen gli aspetti della percezione – il problema non è mai stato l'infinità del Padre, ma l'azione del Figlio, finito, all'interno di un linguaggio-mondo infinito: l'azione estetica dell'artista finito ma *godlike*. Il nodo della questione non è l'essenza delle persone o ipostasi

¹³ Su questa formula in Joyce cfr. Senn, 1984, p. 28.

trinitarie ma il passaggio dall'una all'altra: il rapporto, la trasmissione, la mediazione. La lotta di Joyce è in questo senso una ripresa di quella di Ario e di Bruno, ed è una lotta che riguarda la dignità dell'immanente non in quanto materia "caduta" ma proprio in quanto infinito (materia infinita in potenza, o porta verso un infinito della mente). Le sue preoccupazioni trinitarie riflettono quelle di Bruno, accusato, come si legge nei costumi, di negare la Trinità, cioè un dogmatismo metafisico inverificato nell'esperienza. Ciliberto ha indicato come tutta la riflessione bruniana muova «dal convincimento di una sproporzione radicale fra finito e infinito», e rimarca che questo nocciolo teorico, da cui non si sarebbe mai mosso, è stato da lui acquisito tramite la critica antitrinitaria di Ario e Sabellio (Ciliberto, 1999. P. 223). Anche la tensione che anima il pensiero joyciano ha a che fare con l'idea di superare il limite standovi dentro, di trovare l'infinito del tempo nel finito dell'istante, muovendo verso lo stesso discorso costituente del Bruno dei *Furori*: l'istante è tutto il tempo, "perché se non fusse l'istante, non sarebbe il tempo: però il tempo in essenza e sostanza non è altro che istante" (Bruno, 1999, p. 223).

Da "egoista" che era, Stephen diviene un James Joyce maturo e "negoista", e concepisce *Finnegans Wake* forse, potremmo dire, come una "*postponed skeptification*" della propria storia, prendendo dentro tutto e il contrario (il rifiuto) di tutto, nell'economia enigmatica del testo infinibile, usando il FW come dispositivo desoggettivante, che attiva nello stesso dato verbale, sempre cangiante, sia l'asserzione sia la sua negazione o inversione o parodia. In un libro dove "chiunque è anche qualcos'altro", la memoria diventa *mummery*, comica e pantomima, e l'*in-stans* oggetto di destituzione è qualcosa di estremamente fondante: l'identità. La norma dell'essere. Come fa il tempo ciclico, anche l'artista si ripresenta a se stesso, in un movimento di ritorno, autocitazione, revisione, che lo porta a ri-essere, sempre Altro, in un universo infinito di *nova corpora* composti di linguaggio. "*Naturamque novat*", come Dedalo: con il suo gesto rinnova la natura.

Bibliografia

Agamben, G., 2017, *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Milano, Bollati Boringhieri.

Attridge, D., 2004, *Joyce Effects. On Language, Theory, and History*, Cambridge, UP.

Bruno, G., 1999, *Eroici furori*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

- Ciliberto, M., 1999, *Umbra profunda. Studi su Giordano Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Hart, C., 1962, *Structure and motif in Finnegans Wake*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press.
- Joyce, J., 1982, *Finnegans Wake. H.C.E.*, introduzione di Giorgio Melchiori, traduzione italiana e appendici di Luigi Schenoni, Milano, Mondadori; ed. or. 1939, *Finnegans Wake*, London, Faber&Faber.
- Joyce, J., 1993, *Le gesta di Stephen*, traduzione italiana di Carlo Linati, Giorgio Melchiori, Giorgio Monicelli, Milano, Mondadori; ed. or. 1944, *Stephen Hero*, London, Jonathan Cape; 1955, New York, New Directions [edizione accresciuta].
- Joyce, J., 2011, *Finnegans Wake. Libro II, capitoli 3 e 4*, a cura di Luigi Schenoni, aggiornamento bibliografico a cura di Serenella Zanotti, Milano, Mondadori.
- Joyce, J., 2016, *Un ritratto dell'artista da giovane*, a cura di Franca Cavagnoli, Feltrinelli, Milano; ed. or. 1916, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, Huebsch.
- Joyce, J., 2012, *Ulisse*, a cura di Enrico Terrinoni, traduzione di Enrico Terrinoni con Carlo Bigazzi, Roma, Newton Compton; ed. or. 1922, *Ulysses*, Paris, Shakespeare&Company.
- Joyce, J., 2017, *Finnegans Wake. Libro III, capitoli 1 e 2*, a cura di Enrico Terrinoni e Fabio Pedone, Milano, Mondadori.
- Joyce, J., 2019, *Finnegans Wake. Libro III, capitoli 3 e 4, Libro IV*, a cura di Enrico Terrinoni e Fabio Pedone, Milano, Mondadori.
- Kristeva, J., 1998, *Joyce «the Graceoper» o il ritorno di Orfeo*, in *Le nuove malattie dell'anima*, traduzione di Roberta Clemenzi Ghisi, Roma, Borla, pp. 182-197.
- Lernout, G., 2010, *Help My Unbelief. James Joyce and Religion*, London-New York, Continuum.
- Lévinas, E., 1983, *Dell'evasione*, traduzione di Donatella Ceccon, Reggio Emilia, Elitropia.

Ordine, N., 2003, *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia, Marsilio.

Sabatini, F., 2011, *The Immermemorial Instant: Finnegans Wake and Giordano Bruno's Philosophy of Time*, in Franca Ruggieri (ed.), *Joyce, Metamorphosis and Rewriting*, Roma, Bulzoni (serie *Joyce Studies in Italy*), pp. 177-190.

Sabatini, F., 2013, *James Joyce and Giordano Bruno: An Immarginable and Interdisciplinary Dialogue*, in Daniel Ferrer, Sam Slote and André Topia (eds.), *Renascent Joyce*, Selected Papers from the XXI International James Joyce Symposium, University of Florida Press.

Senn, F., 1984, *Joyce's Dislocations. Essays on Reading and Translation*, ed. John Paul Riquelme, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Senn, F., 2007, *Joycean Close-ups*, Roma, Bulzoni.

Slote, S., 2013, *Joyce's Nietzschean Ethics*, London, Palgrave Macmillan.

Terrinoni, E., 2019, *Oltre abita il silenzio. Tradurre la letteratura*, Milano, Il Saggiatore.