

GIUSEPPE COSPITO – ANTONIO GURRADO¹
Leggere Joyce con le lenti di Vico

*Of course, I don't take Vico's speculations literally;
I use his cycles as a trellis.*

(James Joyce all'amico Padraic Colum)

Il tema dei possibili rapporti tra l'opera di Giambattista Vico e quella di James Joyce sembra avere appassionato più gli esegeti dello scrittore irlandese che gli studiosi del filosofo napoletano, per la maggior parte dei quali «la cautela potrà essere superata, quanto al merito, soltanto dall'aperto sospetto», in presenza di «autori così distanti per contesto intellettuale e immaginario». Inoltre, muovendo dalla convinzione che «la conoscenza che Joyce ebbe di Vico non si può certo chiamare approfondita e, l'assumere, come impone la esplicita dichiarazione di Joyce, che la teoria dei ricorsi vichiana stia al *Finnegans Wake* come l'*Odissea* omerica stava allo *Ulysses*, lungi dal dare chiarificazioni aggiunge al già complesso problema soltanto un enigma ulteriore», se ne conclude che, «di visibile nel nesso Vico-Joyce, c'è, ad un occhio attento, ben poca cosa»². Dal momento, tuttavia, che tale nesso sembra ritornare ciclicamente all'attenzione del dibattito culturale, prevalentemente anglosassone, ormai da quasi un secolo, può essere utile, ora che sono trascorsi quasi 350 anni dalla nascita di Vico (1668) e 75 dalla morte di Joyce (1941), tentare di fare il punto della questione da una prospettiva storiografica per poi provare a uscire dalle secche della discussione precedente e a proporre un approccio diverso e – si spera – più fruttuoso.

¹ Il presente saggio è stato ideato e scritto in stretta collaborazione tra i due autori. Tuttavia la responsabilità della prima parte va attribuita a Giuseppe Cospito e quella delle restanti tre ad Antonio Gurrado.

² S. CAIANIELLO, *Vico e Joyce: elementi per un confronto*, «Bollettino del Centro Studi Vichiani», XX, 1990, pp. 195-203 (pp. 195-196).

1. *Joyce e Vico*

La prima posizione del problema che ci interessa risale al saggio *Dante... Bruno. Vico.. Joyce*, scritto nel 1929 da un giovanissimo Samuel Beckett in apertura del volume collettivo, opera semi-seria di dodici amici ed estimatori di Joyce (dietro almeno uno dei quali potrebbe nascondersi lo stesso scrittore irlandese, che in ogni caso rappresenta il *deus ex machina* dell'intera operazione), dal bizzarro e joyciano titolo di *Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress*. Secondo Beckett, sono fondamentalmente due gli aspetti del pensiero di Vico – definito «a practical roundheaded Neapolitan» – ad avere «their reverberations, their applications – without however, receiving the faintest explicit illustration – in *Work in Progress*», che come è noto è il titolo provvisorio di quello che solo dieci anni dopo verrà pubblicato come *Finnegans Wake*: «his exposition of the ineluctable circular progression of Society» e la sua «theory of the origins of poetry and language, the significance of myth, and the nature of barbaric civilization»³. Tesi che Beckett si sforza di riassumere nel seguito del saggio, contestando l'interpretazione crociana di Vico in chiave «essentially speculative» e anti-empiristica, sulla base del fatto che, a suo avviso, «more than three-fifths of his *Scienza Nuova* is concerned with empirical investigation»⁴. Il futuro autore di *En Attendant Godot* prosegue quindi sostenendo che la classificazione vichiana delle epoche storiche, pur se «clearly adapted by Mr. Joyce as a structural convenience – or inconveni- ce. His position is in no way a philosophical one», sarebbe alla base della struttura stessa del *Work in progress*:

Part 1 is a mass of past shadow, corresponding therefore to Vico's first human institution, Religion, or to his Theocratic age, or simply to an abstraction – Birth. Part 2 is the lovegame of the children, corresponding to the second institution. Marriage, or to the Heroic age, or to an abstraction – Maturity. Part 3 is passed in sleep, corresponding to the third institution, Burial, or to the Human age, or to an abstraction – Corruption. Part 4 is the day beginning again, and corresponds to Vico's Provi-

³ S. BECKETT, *Dante... Bruno. Vico.. Joyce*, in S. BECKETT ET AL., *Our Exagmination round his Factification of Incamination of Work in Progress*, London, Faber and Faber, 1929, pp. 3-22 (pp. 4-5).

⁴ Ivi, p. 4. Sull'interpretazione in chiave empiristica della *Scienza Nuova*, tutt'altro che inedita e peregrina nella sterminata bibliografia vichiana, rimandiamo a G. COSPITO, *Il «gran Vico». Presenza, immagini e suggestioni vichiane nei testi della cultura italiana pre-risorgimentale (1799-1839)*, Genova, Name, 2002, in part. pp. 17-26.

dence, or to the transition from the Human to the Theocratic, or to an abstraction – Generation⁵.

Beckett afferma inoltre che, nel romanzo che Joyce sta scrivendo e di cui ha già anticipato numerosi capitoli e frammenti su alcune riviste letterarie, «we find frequent expressions of Vico's insistence on the inevitable character of every progression», citando a esempio la celebre frase secondo cui «the Vico road goes round and round to meet where terms begin»⁶. Analoghe osservazioni vengono proposte riguardo all'influenza su Joyce della concezione vichiana del linguaggio, con particolare riferimento a quello della poesia, che secondo Vico «was the first operation of the human mind»⁷. La conclusione di Beckett è che la presenza dell'autore della *Scienza Nuova*, così come quella di Bruno e di Dante, al di là dei riferimenti e delle citazioni esplicite nel *Work in progress*, sarebbe «more substantia[l] than would appear»⁸.

È stato osservato con argomentazioni convincenti come l'«allora sconosciuto Beckett, appena ventitreenne e certo intimidito dalla fama del suo concittadino»⁹ che aveva preso a frequentare da pochi mesi, subito dopo essere giunto a Parigi dalla natia Dublino, «si sforza di interpretare il pensiero vichiano attraverso la griglia, invero riduttiva e parziale, fornitagli da Joyce»¹⁰. Un'altra fonte di spunti e suggestioni, nonostante le critiche ricordate in precedenza, sarebbe costituita da *La filosofia di G.B. Vico* di Croce, tradotta da Collingwood fin dal 1913 (e differenza della *Scienza Nuova*, di cui al tempo non esisteva una versione inglese ma che Beckett era certo in grado di leggere in originale)¹¹.

In ogni caso è evidente che è stato lo stesso Joyce, ispiratore affatto occulto dell'intera raccolta di *Our Exagmination*, a suggerire la «pista» vichiana al giovane

⁵ S. BECKETT, *Dante... Bruno. Vico.. Joyce* cit., pp. 7-8. Provvidenza che tuttavia, aggiunge Beckett, in Vico «is not divine enough to do without the cooperation of Humanity»; se ne ritroverebbe un'analogia concezione nel *Work in Progress*, «and if you don't understand it, Ladies and Gentlemen, it is because you are too decadent to receive it» (ivi, p. 13).

⁶ Ivi, p. 8.

⁷ Ivi, p. 9.

⁸ Ivi, p. 17.

⁹ A. BATTISTINI, *Beckett e Vico*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», V, 1975, pp. 78-85 (p. 78).

¹⁰ Ivi, p. 80.

¹¹ Cf. ivi, pp. 80-82. La prima vera e propria traduzione integrale in inglese del capolavoro vichiano uscirà solo nel secondo dopoguerra: G. B. VICO, *The New Science*, transl. by Th. G. Bergin e M. H. Fisch, Ithaca, Cornell University Press, 1948.

Beckett e ad alcuni degli altri autori dei saggi successivi, che danno per scontata sia la conoscenza diretta della *Scienza Nuova* da parte dello scrittore irlandese¹², sia l'influenza delle tesi vichiane sulla sua opera: e così Marcel Brion ribadisce che «*Work in progress* seems to be based on the historical theory of Vico»¹³; Stuart Gilbert sostiene che «the subject of *Work in progress* may easiest be grasped by a reference to Vico's *Scienza nuova*» e in particolare alla concezione di una storia ideale eterna che modella tutte le storie delle nazioni reali, che nascono, si sviluppano, decadono e periscono in un ciclo ricorrente¹⁴; considerazioni analoghe svolge Thomas McGreevy, a sostegno della propria tesi dell'influenza del tradizionalismo cattolico su Joyce¹⁵, mentre Elliot Paul insiste sui riferimenti impliciti alla *Scienza Nuova* presenti nella trama del *Work in progress*, a partire dal fatto che «Vico likens civilization to the Phoenix. Joyce stages his cosmos in Phoenix Park»¹⁶.

Con una coincidenza temporale che molti hanno giudicato non casuale, all'anno successivo risalgono le prime osservazioni riguardo all'importanza dell'opera vichiana per l'*Ulysses*, pubblicato da Joyce nel 1922; oltre alla teoria del linguaggio e al tema dei ricorsi, già evocati per il *Work in Progress*, il sopra citato Gilbert si spinge addirittura a ipotizzare che la stessa idea di narrare le vicende del nuovo Ulisse, Leopold Bloom, sia ispirata alla lettura della *Discoverta del vero Omero* nel terzo libro della *Scienza Nuova*¹⁷. Questo tema è stato sviluppato e ripreso da numerosi studiosi nei decenni successivi, tra i quali va ricordato almeno W.Y. Tindall, il quale sostiene che «the general structure of *Ulysses* is cyclical» e che questi «cyclical patterns sug-

¹² «Italian he speaks like a native», assicura V. LLONA, *I dont know what to call it but its mighty unlike prose*, in S. BECKETT ET AL., *Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress* cit., pp. 93-102 (p. 99).

¹³ M. BRION, *The idea of time in the work of James Joyce*, ivi, pp. 23-34 (p. 30).

¹⁴ S. GILBERT, *Prolegomena to Work in Progress*, ivi, pp. 47-76 (p. 51). La storia dell'umanità rappresenterebbe quindi per Vico il *Work in progress* di Dio (ivi, p. 52). L'autore sottolinea inoltre altre analogie tra il capolavoro vichiano e il romanzo joyciano sulle quali insisterà molta critica successiva, a partire dal fatto che quest'ultimo si apra con un tuono, così come per Vico l'osservazione del fulmine instilla nell'uomo la prima consapevolezza dell'origine divina di ogni fenomeno naturale (ivi, pp. 53-59).

¹⁵ Cf. TH. MCGREEVY, *The catholic element in Work in Progress*, ivi, pp. 117-128, in part. p. 125, dove Vico viene definito «the imaginative philosopher, the Dante, of the Counter Reformation».

¹⁶ E. PAUL, *Mr. Joyce's treatment of plot*, ivi, pp. 129-138 (p. 134).

¹⁷ Cf. S. GILBERT, *James Joyce's «Ulysses»: a study*, London, Faber and Faber, 1930; e si veda anche S. BENCO, *Ricordi di Joyce*, «Pègaso», II, agosto 1930, p. 161, nonché la discussione che di questi e altri lavori fanno B. CROCE, F. NICOLINI, *Bibliografia vichiana*, Napoli, Ricciardi, 1947-48, pp. 820-823.

gest the philosophy of Giambattista Vico»¹⁸. Del resto, secondo le testimonianze raccolte dal suo più autorevole biografo, Joyce potrebbe aver letto una prima volta il capolavoro vichiano subito dopo il suo trasferimento a Trieste, avvenuto nel 1905; l'anno successivo inizia a occuparsi di Omero e a pensare a un'*Odissea* moderna da ambientare in Irlanda. Paolo Cuzzi, destinato a un futuro da illustre giurista, entrato in contatto con Joyce tramite Ettore Schmitz (Italo Svevo), prende lezioni private di inglese dallo scrittore irlandese tra il 1911 e il 1913; durante le loro conversazioni, non solo «scoprì che anche Joyce era un ammiratore del filosofo napoletano» come lui ma, quando gli riferì del suo interesse per la teoria freudiana riguardo all'origine dei *lapsus linguae*, «Joyce lo ascoltò attentamente, ma osservò che Freud era stato preceduto dal Vico»¹⁹. Sicuramente a quel tempo era in grado di leggere l'italiano arcaizzante della *Scienza Nuova*, visto che aveva imparato la nostra lingua «da Dante e da Dino [Compagni]»²⁰, profittando dell'edizione curata da Fausto Nicolini per Laterza, in tre volumi, tra il 1911 e il 1916 (la prima dopo oltre mezzo secolo), nell'ambito di una collezione completa di *Opere* di Vico all'interno della quale, sempre nel 1911, era uscita la *Vita scritta da se medesimo*. Tuttavia è fortemente influenzato, oltre che dall'*Estetica* di Croce, dalla traduzione-parafrasi di Jules Michelet nelle *Oeuvres choisies de Vico*, che raccomanda ad amici che non conoscono l'italiano²¹ e che fin dal titolo – *Principes de philosophie de l'histoire* – tradiva un'interpretazione tutt'altro che neutrale del capolavoro vichiano²²; inoltre, come osservato da James Atherton, il *Discours sur le système et la vie de Vico*, che costituisce una sorta di riassunto della *Scienza Nuova* premesso dallo storico francese alla sua versione, «contains nearly everything that Joyce used from Vico»²³. Un'altra fonte d'ispirazione indiretta è costituita dall'*Introduction à la philosophie de l'histoire de l'humanité* di Edgar Quinet, in particolare per quanto riguarda il parallelo tra Vico e Herder²⁴. Va infine tenuto conto che il terzo libro della *Scienza Nuova* era stato tra-

¹⁸ W. Y. TINDALL, *James Joyce. His Way of Interpreting the Modern World*, London-New York, Scribner's Sons, 1950, p. 70.

¹⁹ R. ELLMANN, *James Joyce* (1959), trad. it., Milano, Feltrinelli, 1964, p. 400. Una seconda lettura della *Scienza Nuova* avrebbe avuto luogo nel 1923, vale a dire nella prima fase di lavoro a quello che diverrà *Finnegans Wake* (ivi, p. 632).

²⁰ Intervista con Alessandro Francini, cit. ivi, p. 226.

²¹ Cf. M. AND P. COLUM, *Our Friend James Joyce*, New York, Doubleday, 1958, p. 122.

²² Cf. *Oeuvres choisies de Vico*, Paris, Hachette, 1835 (ristampate in J. MICHELET, *Oeuvres Complètes*, vol. 27, Paris, Flammarion, 1894).

²³ J. S. ATHERTON, *The Books at the Wake*, New York, Viking, 1960, p. 267.

²⁴ Cf. ivi, p. 276.

dotto da Coleridge fin dal 1830, con il titolo di *On the Discovery of the True Homer*, nella sua *Introduction to the Study of the Greek Classic Poets*.

A lungo alimentata prevalentemente da studiosi di Joyce (delle cui osservazioni è impossibile dare conto in modo dettagliato), sulla base di alcune affermazioni dello stesso scrittore irlandese²⁵, la questione dei suoi rapporti con il pensatore italiano vissuto due secoli prima entra nel dibattito storiografico su Vico a partire da un intervento di Walton Litz al convegno internazionale organizzato nel 1968, in occasione dei trecento anni dalla nascita dell'autore della *Scienza Nuova*. Un intervento che rappresenta inoltre un salto di qualità rispetto alle discussioni precedenti, muovendo dall'assunto che «it would be a mistake to think of Vico and Joyce in terms of our conventional notions of literary 'influence'; the relationship between their works was fundamentally creative», in relazione al «Vico's extraordinary power over Joyce's imagination» e al fatto che la *Scienza Nuova* «appealed to all levels of Joyce's mind»²⁶. Lo studioso statunitense si mostra inoltre alquanto perplesso rispetto ai tentativi, alcuni dei quali già menzionati, di trovare una presenza importante di Vico, oltre che in *Finnegans Wake*, non solo nell'*Ulysses* (cosa che pare disposto ad accettare, sia pure non senza riserve), ma perfino in *A Portrait Of The Artist As A Young Man* (per via dell'uso del mito), sostenendo che in quest'ultimo «the resemblances are too general to be persuasive, and without the evidence of the later works no reader would suspect *Portrait* of containing Vichian patterns»²⁷. Litz torna quindi a concentrarsi sul «vichismo» di *Finnegans Wake*, esaminando criticamente l'abbondante letteratura accumulatasi sull'argomento e ribadendo che «the Vichian patterns that determine the architecture of *Finnegans Wake* are also present in the smallest units of construction»²⁸, oltre a influenzarne le scelte linguistiche sia per quanto riguarda i neologismi (che paiono richiamare le bizzarre

²⁵ Oltre al riferimento al *graticcio* citato nell'incipit del presente lavoro, ricordiamo che Joyce scrisse ad Harriet Shaw Weaver che le teorie di Vico «mi si sono gradualmente imposte attraverso le circostanze della mia vita» (J. JOYCE, *Lettere*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1974, p. 451); e successivamente, per comprendere *Finnegans Wake*, «le raccomandò di leggere la *Scienza Nuova* così come per *Ulysses* le aveva consigliato di leggere l'*Odissea*» (R. ELLMANN, *James Joyce* cit., p. 643). Più tardi, dichiarerà a Tom Kristensen, che gli aveva domandato se credesse nella *Scienza Nuova*: «non credo in nessuna scienza, ma la mia immaginazione, quando leggo Vico, fiorisce come non fa quando leggo Freud o Jung» (cit. ivi, p. 782).

²⁶ A. W. LITZ, *Vico and Joyce*, in G. TAGLIACCOZZO (ed.), *Giambattista Vico. An International Symposium*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1969, pp. 245-255 (p. 245).

²⁷ Ivi, p. 247; e cf. pp. 247-250 per una disamina critica dei nessi colti da numerosi studiosi di Joyce tra *Ulysses* e *Scienza Nuova*.

²⁸ Ivi, p. 252.

etimologie vichiane), sia per la giustapposizione dei registri espressivi (a modello delle «tre spezie di linguaggi» che corrispondono ad altrettanti stadi delle civiltà umane). L'interesse per Vico, fa notare infine Litz, prosegue anche dopo la pubblicazione di *Finnegans Wake*, come testimonia la richiesta da parte di Joyce di ricevere le ultime novità bibliografiche sull'argomento²⁹.

Questa chiave di lettura del rapporto Vico-Joyce, volta a indagare «piuttosto l'affinità tra i due che non l'influenza dell'uno sull'altro» è fatta propria, sia pure con diverse sfumature d'accenti anche dagli intervenuti al panel su *Joyce e Vico*, tenutosi nell'ambito del convegno internazionale joyciano del 1971³⁰. In particolare Margaret Church, ritenendo «troppo cauto» Litz nel limitare tale rapporto al solo *Finnegans Wake*, preferisce incentrarlo sull'*Ulysses*, sostenendo come «piuttosto che una filosofia della storia, Joyce vede in Vico una progressione psicologica di situazioni, situazioni della sua propria esistenza», che a sua volta lo scrittore irlandese trasfigura nei personaggi e nelle vicende della sua *Odissea* moderna³¹. Analogamente, Patrick White coglie nell'*Ulysses* un'attenzione di Joyce a quelli che per Vico sono i tre grandi «principi d'umanità», vale a dire gli istituti della religione, del matrimonio e della sepoltura dei defunti; il fatto che tutti e tre appaiano in crisi nel romanzo dimostrerebbe che questo «ha luogo durante un periodo di disintegrazione che segue il completamento di uno dei suoi cicli storici e prima che uno nuovo sia iniziato»³². Enfatizzando ulteriormente l'identificazione di Joyce con Vico, dovuta alla lettura dell'autobiografia vichiana, prima che della *Scienza Nuova*, Ellsworth Mason scrive che lo scrittore irlandese vi scoprì «una fanciullezza povera, fisicamente frustrata, un intelletto precoce, attaccato ad un feroce orgoglio intellettuale, ed una alienazione molto simile alla sua», che si ritroverebbero nell'*Ulysses*; rispetto a questo, «l'uso che Joyce fa di Vico in *Finnegans Wake*, è probabilmente il meno importante dell'intera sua opera»³³. A proposito di quest'ultimo romanzo, Attila Faj giunge a sostenere che in una prospettiva comparatistica, secondo la quale sono

²⁹ Cf. *ivi*, pp. 254-255.

³⁰ G. TAGLIACCOZZO, *Joyce e Vico*, in *Atti del Third International James Joyce Symposium*, Trieste, Università degli Studi, Facoltà di Magistero, 1974, pp. 342-343 (p. 342); e cf. pp. 376-378. Per una dettagliata disamina critica degli interventi al panel vichiano del convegno, si veda A. BATTISTINI, *Vico e Joyce negli atti del simposio triestino*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», VI, 1976, pp. 189-192.

³¹ M. CHURCH, *Vico e «Ulisse»*, in *Atti del Third International James Joyce Symposium cit.*, pp. 345-347.

³² P. WHITE, «*Ulysses*» e i principi di umanità in *Vico*, *ivi*, pp. 350-353 (p. 351).

³³ E. MASON, *Joyce e Vico, gemelli*, *ivi*, pp. 355-357.

«fonti importanti di una opera letteraria le fonti che servono da modelli per l'opera intera e non soltanto per alcuni passi di essa», esisterebbe perfino «una apparente incompatibilità della filosofia della storia di Vico con il soggetto del romanzo joyciano», che da questo punto di vista sarebbe ispirato ad altre fonti; l'influsso di Vico consisterebbe invece nella sua metafisica anticartesiana e zenonista, che rovescia il rapporto tra *cogito* e *intelligo* a favore di quest'ultimo e che fa sì che «la funzione analitica, distintiva, razionale» di HCE, il protagonista del romanzo, sia «davvero quasi completamente sommersa dalle altre sue funzioni»³⁴.

Si propone espressamente di sviluppare gli spunti contenuti in questo panel vichiano il convegno su *Vico e Joyce* tenutosi, sempre a Venezia, nel 1985, per iniziativa di Donald Phillip Verene. In tale occasione, oltre ad approfondire questioni già largamente discusse negli anni precedenti – dalle influenze vichiane nel *Finnegans Wake*³⁵ alla suggestione dell'autobiografia del pensatore napoletano sullo scrittore irlandese e il suo moderno Odisseo³⁶, dalla presenza di altre e più importanti fonti filosofiche e letterarie, antiche e recenti, nelle concezioni joyciane³⁷ al carattere spesso pretestuoso e fuorviante dei riferimenti a Vico che Joyce dissemina nel suo ultimo romanzo³⁸ – vengono messi al centro dell'attenzione due aspetti fino allora non certo trascurati, ma meno approfonditi a confronto di altri, vale a dire le rispettive concezioni del mito e del linguaggio, chiamando in causa altri grandi predecessori e contemporanei di Joyce, da Comte a Marx, da Freud a Wittgenstein, da Jung a Heidegger³⁹.

Ma lo spunto più suggestivo, che cercheremo di sviluppare nelle parti successive di questo lavoro, è contenuto nell'*Epilogue* al convegno, a opera dello stesso Verene

³⁴ A. FAJ, *Alcune fonti importanti, finora ignorate, del Finnegans Wake*, ivi, pp. 365-71; del medesimo autore si veda anche il saggio *Vico's Basic Law of History in Finnegans Wake*, in D. P. VERENE (ed.), *Vico and Joyce*, New York, State University of New York Press, 1985, pp. 20-31.

³⁵ Cf. N. FRYE, *Cycle and Apocalypse in Finnegans Wake*, ivi, pp. 3-19; R. M. BOSINELLI, «I use his cycles as a trellis»: *Joyce's Treatment of Vico in Finnegans Wake*, ivi, pp. 123-134.

³⁶ Cf. J. MALI, *Mithology and Counter-History: The New Critical Art of Vico and Joyce*, ivi, pp. 32-47. Insistono sulla maggiore importanza di Vico per l'*Ulysses* piuttosto che per *Finnegans Wake* anche B. BENSTOCK, *Vico... Joyce. Triv. Quad*, ivi, pp. 59-67; M. T. REYNOLDS, *The City in Vico, Dante, and Joyce*, ivi, pp. 100-122.

³⁷ Cf. P. MUNZ, *Mith-Maker at the End of Time*, ivi, pp. 48-56; D. PIETROPAOLO, *Vico and Literary History in the Early Joyce*, ivi, pp. 100-109.

³⁸ Cf. H. S. HARRIS, *What is Mr. Ear-Vico Supposed to be 'Earing?*, ivi, pp. 68-82; P. HUGUES, *From Allusion to Implosion. Vico. Michelet. Joyce, Beckett*, ivi, pp. 83-99; N. S. BARON, N. BHATTACHARYA, *Vico and Joyce: The Limits of Language*, ivi, pp. 196-206.

³⁹ Cf. D. R. KELLEY, *In Vico's Wake*, ivi, pp. 135-146; E. GRASSI, *Joyce and Vico: The Demythologization of the Real*, ivi, pp. 147-159; J. O'NEILL, *Vico mit Freude Rejoyced*, ivi, pp.

che, pur senza negare l'importanza di approfondire le questioni filologiche ampiamente trattate in precedenza, a partire dalle modalità stesse dell'incontro di Joyce con Vico – quale edizioni delle sue opere lesse? in quali circostanze? attraverso la mediazione di quali interpretazioni? – propone di utilizzare *Vico as Reader of Joyce*⁴⁰. Che questa strada possa essere più proficua della ricerca puntuale di presunti debiti joyciani nei confronti di Vico, lo dimostrano *a contrario* da un lato il fatto che coloro che si sono cimentati nella non semplice impresa di rendere accessibili al lettore comune trama, personaggi, luoghi e svolgimenti di *Finnegans Wake*, si limitano a nominare *en passant* l'autore della *Scienza Nuova* in un paio di occasioni, dedicandogli uno spazio molto minore rispetto ad altri testi e figure della tradizione filosofica e letteraria⁴¹; e dall'altro la quasi totale assenza di discussioni sulla questione nella letteratura più recente⁴².

2. *Finnegans Wake*: il vicociclometro

In effetti, nelle 628 pagine di *Finnegans Wake*⁴³, i riferimenti espliciti a Giambattista Vico sono relativamente pochi. Il suo cognome però compare in punti signifi-

160-174; C. MARENGO VAGLIO, *The «Predictable» and the «Practical»: Language and History in Vico and Joyce*, ivi, pp. 207-217.

⁴⁰ Questo il titolo dell'intervento conclusivo del curatore del volume, ivi, pp. 221-231. Un giudizio alquanto critico sull'intera operazione – esemplare dell'atteggiamento degli specialisti vichiani – è contenuto nel saggio di Silvia Caianiello citato alla nota 2. Successivamente lo studioso statunitense è ritornato sul tema: cf. D. P. VERENE, *Vico's Scienza Nuova and Joyce's Finnegans Wake*, «Philosophy and Literature», 21, 1997, pp. 392-404.

⁴¹ A titolo d'esempio si vedano – rispettivamente per il pubblico anglofono e italiano: J. GORDON, *Finnegans Wake: A Plot Summary*, Syracuse, Syracuse University Press, 1986; G. MELCHIORI, *Introduzione a Finnegans Wake: H.C.E.*, Milano, Mondadori, 1982.

⁴² Solo sommari accenni a Vico si trovano in F. RUGGIERI, A. FOGARTY (eds.), *Polymorphic Joyce. Papers from the Third Joyce Graduate Conference*, Roma, Edizioni Q, 2012. Su un piano estrinsecamente analogico si muove invece B. STOCKER, *Literature and the Philosophy of History in Joyce and Vico*, «Septet», I, 2008, pp. 1-23.

⁴³ È prassi joyciana fare riferimento ai passi di *Finnegans Wake* segnalando il numero di pagina seguito da un punto e il numero di riga. Com'è noto, tutte le edizioni che riproducono il testo inglese del romanzo hanno mantenuto la medesima impaginazione (vale tanto per le edizioni anglofone quanto per quella Mondadori, con originale a fronte) così da diminuire la fatica degli studiosi e il disorientamento dei lettori. *Finnegans Wake* è un romanzo di 628 pagine diviso in diciassette capitoli ripartiti in quattro libri. Libri e capitoli vengono abitualmente presentati in cifre romane, rispettivamente maiuscole e minuscole, separate da un punto; ad esempio I.i per Libro primo, Capitolo primo.

cativi se non addirittura strategici, a cominciare dalla seconda riga del romanzo ove Joyce delinea sinteticamente il percorso della trama che si accinge a narrare come «a commodius vicus of recirculation» (FW 3.2).

Inseguendo il cognome di Vico nei caleidoscopici *calembour* joyciani, si ottengono numerosi indizi su un romanzo a prima vista incomprensibile. Il contesto entro il quale la trama si dipana è un «old vic» (FW 62.6) frequentato da «Old Vickers» (FW 330.13), pertanto evidentemente un teatro, dove si tiene uno spettacolo il cui produttore è «Mr John Baptist Vicker» (FW 255.27). Esso si trova in una «Vicar Lane» (FW 84.19) o «Vicarage Road» (FW 291.18), che più precisamente è «Vico's road» (FW 246.25), al cui centro c'è un rondò («Old Vico roundpoint», FW 260.15) che consente di tornare sui propri passi. La strada parrebbe coincidere col rondò medesimo, stante quanto Joyce scrive in una delle frasi meno equivocabili dell'opera: «The Vico road goes round and round to meet where terms begin» (FW 452.21-22); questa fittizia Vico road prende il nome da una strada realmente esistente a Dalkey, sobborgo di Dublino, che all'improvviso piega consentendo di tornare sui propri passi e quindi di «circumciviscise all Dublin country» (FW 446.35)⁴⁴.

Poiché tuttavia *Finnegans Wake* è il tentativo di tradurre in narrativa i tumultuosi eventi di un sogno, al netto di questi riferimenti topografici tutta la trama in realtà si svolge «in the Vicker's bed» (FW 495.17), nel quale si passa attraverso il «Vicis Veneris to cooinsight» (FW 551.34), ossia attraverso una strada dedicata a Venere in cui si finisce per coincidere (*coincide*) così da arrivare «to the vicar's joy and ruth» (FW 596.20-21)⁴⁵: metafora non troppo velata per l'atto sessuale, che secondo le teorie di Freud sottostà a ogni desiderio alla base dei sogni, e che è la perfetta epitome del ciclo di caduta-morte-risurrezione/rigenerazione su cui si basa la trama di *Finnegans Wake*. Il sesso, infatti, è un atto peccaminoso che diventa generativo per mezzo della *petite mort* dell'orgasmo.

Essendo incentrata sullo schema caduta-morte-risurrezione, la trama di *Finnegans Wake* procede per «vicous cicles» (FW 134.16), secondo un'interpretazione tanto diffusa quanto discutibile della concezione vichiana della storia che Joyce

⁴⁴ Il riferimento al sobborgo traspare con evidenza da un passo – «from Vico, Mespil Rock and Sorrento» (FW 497.13-14) – che può suonare oscuro a chi non conosca la topografia di Dublino (Mespil road) e dei sobborghi di Blackrock (Rock road) e appunto Dalkey (Vico road e Sorrento road).

⁴⁵ Non sorprende l'associazione con l'idea di orgasmo dell'adultera Ruth, citata in Matteo 1, 5 fra le antenate di Cristo, il quale ha per più evidente caratteristica l'essere morto e risorto.

stesso ha contribuito a propagare. L'equivoco fra grafemi e fonemi permette di rintracciare riferimenti a Vico anche nel fatto che *Finnegans Wake* proceda «vicereversing» (FW 227.19), «vice o'verse» (FW 288.1) e soprattutto «vicewise» (FW 286.29): quest'ultimo termine tende ad accreditare l'idea che la trama proceda sia nella direzione ordinata da Vico, sia nella direzione che porta alla continua sostituzione di un titolare con un vice, così da garantire la permanenza del 'circolo vicoso'. La trama di *Finnegans Wake* è brutalmente sintetizzabile dicendo che il romanzo narra di un padre, HCE ovvero Humphrey Chimpden Earwicker, che, a seguito di un imprecisato scandalo di natura probabilmente incestuosa, cade in disgrazia e si vede sostituito presso la moglie Anna Livia Plurabelle (ALP) dai due figli Shem e Shaun: costoro, gemelli di carattere opposto, lottano per la supremazia corteggiando la sorella Issy e quindi ricadendo nello stesso peccato e crimine del padre che in questa maniera, di fatto, risorge. La trama rispetta dunque tanto l'idea del ritorno del passato quanto l'idea di un continuo rinnovamento garantito dall'avvicinarsi di personaggi, di età, di ere.

Per schematizzare questo ciclo Joyce provvede a inserire in *Finnegans Wake* alcune favole esplicative, la cui peculiarità è di essere la parossistica complicazione di semplici storielle note a tutti i lettori. Quella che contiene la chiave per l'interpretazione dell'intero romanzo è «the Ondt and the Gracehoper» (FW 414.20-21) e viene raccontata da Shaun in III.i allo scopo di vilipendere Shem presentando i loro rapporti di opposti coincidenti attraverso la favola della formica (*ant*) e della cicala, per l'occasione degenerata in cavalletta (*grasshopper*). Come nella favola, una accumula e l'altra canta; la formica simboleggia il meticoloso e un po' ottuso Shaun e intende causare vergogna (*ondt* in norvegese) in chi non segue il suo esempio, mentre la cicala simboleggia Shem, che sa di essere uno scioperato e un pervertito ma ciò nondimeno confida nella grazia (è dunque un *grace hoper*). Vico appare, indefettibilmente, anche qui. Verso la fine della favola, infatti, la cicala «promptly tossed himself in the vico» (FW 417.5-6) così da poter incontrare nuovamente la formica ed eventualmente sostituirsi a lei, rovesciando le sorti; fuor di metafora, significa che una volta ottenuta la grazia si cade di nuovo nella vergogna, e che si crea pertanto un circolo ininterrotto di alternanza fra perdono e pentimento che appare modellato sulla dottrina dei 'corsi e ricorsi storici' che una lettura superficiale della *Scienza nuova* allora come ora ascriveva a Vico.

Su quest'alternanza ciclica di opposti che si reggono l'un l'altro si basa la trama di *Finnegans Wake*, che non per niente è «the book of Doublends Jined» (FW 20.15-16): non solo il libro del leggendario gigante Finn MacCool che giace sotto Dublino (*Dublin's giant*), ma anche il libro degli estremi opposti uniti (*double ends joined*) per formare un circolo, secondo un principio che Joyce definisce espressa-

mente come ordine vichiano:

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

Per ordine vichiano (*ordo Vico*) Joyce intende uno schema sul quale i temi dei tempi (*themes of times*) ritornano felicemente più di una volta (l'espressione *many happy returns* è l'equivalente inglese di *cento di questi giorni*), così che lo stesso che è già accaduto inizi da capo (*the same anew*) così come è custodito nella memoria (*vi ricordo*) che risiede nel cuore dell'uomo (*virī corde*)⁴⁶.

Lo stesso concetto, risistemato in termini parodisticamente accademici e volutamente fumosi, ritorna (inevitabilmente) nell'ultima apparizione patente di Vico nel romanzo, a quattordici pagine dalla fine – se di fine si può parlare, visto che l'ultima pagina di *Finnegans Wake* termina senza il punto ma con l'articolo della prima parola della prima pagina, così da ripristinare il circolo. L'ultima volta che Joyce chiama Vico in causa, dunque, lo fa per definire il proprio stesso romanzo

our wholemole millwheeling vicociclocometer, a tetradomational gazebocroticon [...], autokinatonetically preprovided with a clappercoupling smeltingworks exproressive process, (for the farmer, his son and their homely codes, known as eggburst, eggblend, eggburial and hatch-as-hatch can) (*FW* 614.27-33)

ossia un 'vicociclocetro' le cui quattro parti – i quattro libri del romanzo, coincidenti con le tre età di Vico più il ricorso (che a sua volta rappresenta un nuovo inizio) – si muovono in un vortice di colori, rumori e odori, ricevendo così

the dialytically separated elements of precedent decomposition for the verypetpurpose of subsequent recombination so that the heroticism, catastrophes and eccentricities transmitted by the ancient legacy of the past, type by tope, letter from litter, word at ward, with sendence of sundance, [...] all, anastomically assimilated and preteridentified paraidiotically, in fact, the sameold gamebold adomic

⁴⁶ Giova ricordare che per Vico «la fantasia altro non è che risalto di reminiscenze, e l'ingegno altro non è che lavoro d'intorno a cose che si ricordano» (G. B. VICO, *Scienza nuova*, par. 699). Le citazioni dalla *Scienza nuova* sono uniformate alla paragrafatura universale, presente tanto nell'edizione presumibilmente letta da Joyce – quella curata da Fausto Nicolini per Laterza nel 1911 – sia in quella corrente utilizzata da noi, presente in G. B. VICO, *Opere*, a cura di Andrea Battistini, Milano, Mondadori, 1990, vol. I.

structure of our Finnius the old One, as highly charged with electrons as hophazards can effective it, may be there for you [...] as sure as herself pits hen to paper and there's scribings scrawled on eggs (FW 614.33-615.10)

che è una maniera piuttosto sofisticata di dire che *Finnegans Wake* è un lungo commento scritto all'annosa questione dialettica se sia nato prima l'uovo o la gallina.

Non sono solo questi, naturalmente, tutti i riferimenti anagrafici a Vico. Per ottenerne una lista esaustiva, che tuttavia non è obiettivo di questo saggio, bisognerebbe far riferimento anche a quelli basati più o meno esplicitamente sul suo nome di battesimo; come quello in cui compare il diminutivo Bappy in una reiterazione del principio dell'ordine vichiano citato poco sopra: «We drames our dreams tell Bappy returns. And Sein annews» (FW 277.17-18). Qui *themes* e *times* diventano spettacoli teatrali (*dramas*) e sogni (*dreams*), appunto perché siamo contemporaneamente su un palcoscenico e in un letto; gli *happy returns* diventano la prefigurazione di un ritorno di una figura paterna (*till pappy returns*), e anche piuttosto minacciosa se si considera la fugace presenza di Guglielmo Tell, il padre che, per avere salva la vita dopo avere trasgredito a una norma, mette a repentaglio la testa del figlioletto; l'espressione *the same anew* si rinnova con l'inserimento della Senna (*Seine*) e il raddoppiamento di *anew* in maniera tale che contenga la radice di *Anna*. Questo non è solo il nome della figura materna nella trama di *Finnegans Wake* ma anche la denominazione del fiume che attraversa Dublino, Anna Liffey ovvero *Annis Livia*. Questo «book of Doublends Jined», dunque, non è solo il libro del gigante che riposa sotto Dublino, la cui testa si dice coincida con il promontorio di Howth e che identifica la figura paterna di HCE («Howth Castle and Environs», FW 3.3): è anche il libro della coincidenza degli opposti per mezzo di un continuo fluire che li congiunge, la cui ciclicità è raffigurata alla perfezione dal fiume, le cui acque giungono dal monte e sfociano nel mare prima di ritornare al monte sotto forma di evaporazione, nuvole e pioggia, e così via all'infinito. Non è un caso dunque che in questa pagina, in cui esprime nuovamente l'ordine attribuito a Vico su cui ha strutturato *Finnegans Wake*, Joyce ricalchi la formula «Anna is, Livia was, Plurabelle's to be», ipostatizzando nel fiume la ciclicità degli eventi; scrive infatti: «For as Anna was at the beginning lives yet and will return after great deap sleap reising» (FW 277.13-14).

Il ricorso, dunque, si identifica tout court nel corso del fiume; infatti la prima parola della prima pagina di *Finnegans Wake*, quella che si attacca all'articolo che è l'ultima parola dell'ultima pagina, è inevitabilmente «riverrun» (FW 3.3). D'altronde proprio in un fiume, il Giordano, Cristo iniziò la sua predicazione volta a

«fare nuove tutte le cose» (Apocalisse 21, 5) dopo essersi fatto battezzare dal patrono di Vico, San Giovanni Battista. A questo punto diventa pressoché impossibile decidere se Joyce si riferisca a Vico oppure al Santo nel passo in cui mette in correlazione i concetti chiave del romanzo: il ritorno del passato, il flusso fluviale della storia, la coincidenza degli opposti. Queste nove righe spiccano poiché si trovano nella parentesi collocata al centro del capitolo che viene convenzionalmente reputato centrale al romanzo (II.ii), in cui i piccoli Shem, Shaun e Issy, studiando di notte, cercano di capire cosa sia successo fra i propri genitori, quale scandalo abbia causato la caduta del padre, e, di fatto, quale sia la natura o la struttura del libro medesimo in cui si trovano; tutto *Finnegans Wake*, infatti, può essere letto come un commento a *Finnegans Wake*. Per facilitare la comprensione, il brano in questione è in latino:

venite, preteriti, sine mora dumque de entibus nascituris decentius in lingua romana mortuorum parva chartula liviana ostenditur, sedentes in letitiae super ollas carniuum, spectantes immo situm lutetiae unde auspiciis secundis tantae consurgunt humanae stirpes, antiquissimam flaminum amborium Jordani et Jambaptistae mentibus revolvamus sapientiam: totum tute fluvii modo mundo fluere iterum inter alveum fore futura, quodlibet sese ipsum per aliudpiam agnoscere contrarium, omnem demun amnem ripis rivalibus amplecti. (FW 287.20-28)

Oltre che impossibile, decidere se Joyce si riferisca a Vico o a San Giovanni Battista è plausibilmente superfluo: un romanzo come *Finnegans Wake* procede per accumulo di interpretazioni contrastanti, anziché per esclusioni; trattandosi di un romanzo in cui «ciascuno è qualcun altro»⁴⁷, il partito più saggio da prendere è che ciascuno sia quante più persone possibili. Questo *Jambaptista* è senza dubbio il Santo, vista la presenza del fiume Giordano (che però è anche Giordano Bruno), ed è al contempo senza dubbio Vico, visto il macroscopico indizio – non però così immediato per i lettori anglofoni dell'epoca – che ci rivela come *Finnegans Wake* sia il libro depositario della *antiquissima sapientia*, non solo *italorum* ma del mondo intero⁴⁸.

⁴⁷ Secondo la fortunata intuizione di Adaline Glasheen, la quale intitolò lo schema delle mutevoli identità dei personaggi di *Finnegans Wake* «Who is who when everybody is somebody else» (cf. A. GLASHEEN, *Third Census of Finnegans Wake*, Berkley, University of California Press, 1977, p. lxxii).

⁴⁸ A un Vico che per tramandarla scriveva il *De antiquissima italorum sapientia* corrisponde un Joyce che intende rendere *Finnegans Wake* «an exegious monument, aerily perennious» (FW 57.22).

In questo romanzo dunque le cose non si possono capire direttamente, ma bisogna apprenderle surrettiziamente, intuirle asimmetricamente: sono «vicariously known» (*FW* 506.28) e pertanto, per capire quale relazione legghi Vico all'opera ultima di Joyce, è più funzionale procedere per analogie e suggestioni; insomma per una via «non ragionata ed astratta [...] ma sentita ed immaginata», per impiegare una delle definizioni vichiane della «sapienza poetica»⁴⁹. Una strada, come ha suggerito Verene⁵⁰, può essere quella di invertire i tempi – scelta coerente con l'idea che la fine sia un nuovo principio, e che lo stesso torni da capo – e cercare di immedesimarci in Vico (o in alcuni dei suoi numerosi 'travestimenti'/'travisamenti' otto-novecenteschi) per tentare di comprendere quanto di sé avrebbe trovato leggendo *Finnegans Wake*. Storiograficamente aberrante, poco più che un gioco erudito⁵¹, tuttavia è forse l'unico metodo che consente di stabilire la relazione fra i due senza pretendere di trasformare Joyce in filosofo, da cui esigere rigore storiografico, né di forzare Vico nel ruolo di mero San Giovanni Battista, precursore di qualcuno più grande al quale, come dice il Vangelo, non sarebbe stato degno di sciogliere i legacci dei sandali.

3. Vico lettore di Joyce

Nelle infinite sottotracce che compongono il romanzo, Joyce ha impostato *Finnegans Wake* facendo in modo che, per assurdo, lo stesso Vico – o meglio l'immagine che se n'era fatta la cultura europea dei primi del Novecento – avrebbe potuto riscontrare fra le righe vari echi di sé. D'altronde l'identificazione è anzitutto biografica, stante che i due provengono da famiglie simili: entrambi nati da «onesti parenti», entrambi con «il padre [...] di umore allegro, la madre di temperamento assai malinconico»⁵²; entrambi ragazzi prodigio, ben superiori intellettivamente ai coetanei;

⁴⁹ *Scienza nuova*, par. 375.

⁵⁰ D. P. VERENE, «Vico as reader of Joyce», in ID. (ed.), *Vico and Joyce*, cit., pp. 221-31.

⁵¹ Senza giochi, tuttavia, non ci sarebbe *Finnegans Wake*. Leggendolo, Joyce ci invita esplicitamente «to play that non-excretory, anti-sexuous, misoxenetic, gaasy pure, flesh and blood games, written and composed and sung and danced by Niscemus Nemon» (*FW* 175.30-33), ossia da Joyce stesso: Shem è una contrazione irlandese del nome James; il latino *Nemo* significa Nessuno, nome fasullo sotto cui si era celato Ulisse, così come Joyce aveva celato la storia di Leopold Bloom sotto il titolo *Ulysses*. Leggendo *Finnegans Wake* dobbiamo giocare a rincorrere significati, interpretazioni e citazioni interpolate come se non ne conoscessimo (*nescimus*) l'autore.

⁵² G. B. VICO, *Vita scritta da se medesimo*, Milano, Mondadori, 1990, p. 5.

entrambi alunni dei gesuiti, entrambi lettori accaniti capacissimi nell'imitare lo stile altrui. Racconta infatti Vico nell'autobiografia di avere appreso questa capacità

leggendolo sempre i più colti scrittori con questo ordine tre volte: la prima per comprenderne l'unità dei componimenti, la seconda per veder gli attacchi e 'l seguito delle cose, la terza, più partitamente, per raccôrre le belle forme del concepire e dello spiegarsi, le quali esso notava sui libri stessi, non portava in luoghi comuni o frasari; la qual pratica stimava condurre assai per bene usarle ai bisogni, ove le si ricordava né luoghi loro⁵³.

Entrambi largamente autodidatti⁵⁴, entrambi vittima di rapporti controversi con la propria terra: così come Joyce si autoesilia da Dublino e dall'Irlanda, Vico a Napoli si descrive «forestiero in patria»⁵⁵; Vico scrive «da un angoletto morto della storia», secondo la celebre quanto discussa definizione di Gramsci⁵⁶; Joyce scrive di una città che equipara all'emiplegia, o alla paralisi⁵⁷. Entrambi sono adusi a scrivere «in mezzo agli strepiti domestici», «in ragionando con amici e tra lo strepito de' [...] figlioli», asserragliati su un tavolo da lavoro reso «alta inespugnabil rocca» e simile alla montagna in cui Joyce – impegnato nella composizione di *Finnegans Wake* – dichiarava di star scavando gallerie da più lati, confidando che prima o poi si sarebbero incontrate⁵⁸. Più evidente ancora appare la conformità dei loro sentimen-

⁵³ Ivi, p. 13.

⁵⁴ Vico veniva chiamato da Girolamo Calopreso «l'autodidascalo o sia il maestro di se medesimo» (*Vita cit.*, p. 27). Va rimarcata la considerazione di Paolo Rossi, secondo il quale in quanto autodidatta Vico traccia «un ritratto in gran parte mitico della propria formazione culturale» (P. ROSSI, introduzione a G. B. VICO, *Scienza nuova*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 6): lo stesso, a ben vedere, fa Joyce quando presenta la propria autobiografia intellettuale mascherata nella storia del reietto Shem, in *Finnegans Wake* I.vii.

⁵⁵ *Vita cit.*, p. 23 (dove racconta altresì di aver «dimorato per ben nove anni [...] in un castello del Cilento», a Vatolla, lontano «dallo strepito del foro», ma soprattutto dalle invidie e dalle meschinità dei suoi concittadini). Ma nel loro isolamento si ritengono altresì «nati per la gloria della patria» (ivi, p. 53), come dimostra l'incontro fra il giovane Joyce e Yeats, dove il grande poeta nazionale d'Irlanda si sentì dire che purtroppo l'incontro era avvenuto troppo tardi perché Joyce potesse aiutarlo.

⁵⁶ A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, pp. 504 e 1317; e cf. A. BATTISTINI, «Un angoletto morto della storia»? Vico e la cultura europea tra Sei e Settecento, «Lettere Italiane», XLVII, 1995, pp. 549-564.

⁵⁷ Cf. la celebre lettera del luglio 1904 in cui Joyce annuncia a C. P. Curran di avere scritto il primo episodio di *Dubliners* (*The Letters of James Joyce*, ed. by di S. Gilbert, Viking Press - Faber & Faber, New York - London 1957-1966, vol. I, p. 55; cf. anche *Lettere*, cit., pp. 47-48).

⁵⁸ *Vita cit.*, pp. 43, 51 e 85. L'immagine potrebbe essere derivata a Joyce dal proposito che

ti, che traspare dalle loro opere. *Scienza nuova* e *Finnegans Wake* sono accomunati dall'ambizione condivisa dagli autori: entrambi «agitava un qualche argomento nuovo nell'animo, che in un principio unisse egli tutto il sapere umano e divino»; Vico sostiene che «trasportati da estro, facciamo cose che, dopo fatte, ammiriamo come non da noi ma fatte da un dio»⁵⁹, esattamente come Joyce sosteneva che l'artista, all'atto della creazione, dev'essere «like the God of the creation» il quale «remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, pairing his fingernails»⁶⁰; ed entrambi si sforzano di ritrovare nella propria opera somma «le origini delle lingue tratte da un principio di natura comune a tutte, sopra il quale stabili[re] i principi di un etimologico universale da dar l'origine a tutte le lingue morte e viventi»⁶¹. Con l'infinito lavorio sulle tre versioni, la *Scienza nuova* è un *work in progress* tanto quanto *Finnegans Wake*⁶². Entrambe sono opere definitive, che sottraggono lunghi anni – rispettivamente venti e diciassette – ai loro autori malati, finendo per ucciderli. Dopo di esse, è impossibile scrivere altro⁶³.

Scienza nuova e *Finnegans Wake* hanno anche un evidente tratto comune ideologico. L'opera di Vico si ripropone di «meditare un diritto ideale eterno» cui non si

Vico dichiara nella *Scienza nuova*: «Gli ridurremo a principi di scienza, per gli quali ai fatti della storia certa si rendano le loro primiere origini, sulle quali reggano e per le quali tra essoloro convengano; i quali finora non sembrano aver alcun fondamento comune né alcuna perpetuità di séguito né alcuna coerenza tra lor medesimi» (par. 118).

⁵⁹ *Vita cit.*, p. 31.

⁶⁰ J. JOYCE, *A Portrait Of The Artist As A Young Man. Authoritative Text, Backgrounds and Context*, J. P. Riquelme (ed.), testo a cura di H. W. Gabler con W. Hettche, New York, Norton and Company, 2007, cap. V, righe 1465-67.

⁶¹ *Ivi*, pp. 36, 31 e 43.

⁶² I due non rifuggono nemmeno, parrebbe, da una comune passione per ammassare parole nei titoli in guisa barocca. A un Vico che volle produrre le *Correzioni, miglioramenti e aggiunte terze poste insieme con le prime e le seconde e tutte ordinate per incorporarsi nell'opera nella ristampa della Scienza Nuova seconda*, Joyce rispose costringendo i suoi amici intellettuali a intitolare la prima raccolta di saggi sul proprio ultimo romanzo *Our exagmination round his factification for incamination of Work in Progress*.

⁶³ Un'ulteriore suggestione potrebbe essere che lo stesso tormento causato a Joyce dalla cecità, nonostante la quale volle iniziare a scrivere *Finnegans Wake* stendendo le prime due pagine a caratteri enormi per poterli rileggere, viene causato a Vico dal dolore che, nel 1731, lo spinse a progettare di rinunciare agli studi «per l'avanzata età, logora da tante fatiche, afflitta da tante domestiche cure e tormentata da spasimosi dolori nelle cosce e nelle gambe e da uno stravagante male che gli ha divorato quasi tutto ciò ch'è tra l'osso inferior della testa e 'l palato» (*Vita cit.*, p. 83). Il dolore nella composizione è una costante di *Finnegans Wake*: «O, my back, my back, my bach! I'd want to go to Aches-les-Pains» (*FW* x213.17-18).

è riusciti ad attingere «per l'ignoranza del primo uom caduto»⁶⁴, e *Finnegans Wake* parte sin dalla prima pagina con l'intenzione dichiarata di essere la ricostruzione delle circostanze della caduta di un uomo, o dell'uomo, che la caduta stessa però ha reso confuse nel corso di secoli di tentativi di ricostruzione:

The fall [...] of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed and later on life down through all Christian minstrelsy. The great fall of the offwall entailed at such short notice the pfjschute of Finnegan, erse solid man, that the humptyhillthead of humself promptly sends an unquiring one well to the west in quest of his tumptytumtoes. (*FW* 3.15-21).

In queste poche righe introduttive Joyce concentra il tema della caduta di Wall Street, della caduta di un muro e della caduta da un muro di Humpty Dumpty, l'uovo antropomorfo di Lewis Carroll che si ritrovò in pezzi e non poté più essere rimesso insieme; il tutto viene correlato alla storiella della ballata tipica che, al netto dell'apostrofo, dà il titolo al romanzo. Nei versi cantabili di *Finnegan's Wake* si racconta la storia della caduta (*chute*) di Tim Finnegan, muratore che essendosi presentato alticcio sul lavoro «fell from the ladder and broke his skull», restandoci secco salvo poi risorgere nel corso della propria stessa veglia funebre e inveire contro gli amici, i quali, anziché bere, sprecavano l'alcol lanciandoselo addosso durante una rissa attorno al cadavere. Anche la storia di Vico inizia con una caduta da una scala e con la rottura della testa:

In età di sette anni, essendo col capo in giù piombato da alto fuori d'una scala nel piano, onde rimase ben cinque ore senza moto e privo di senso, e fiaccatagli la parte destra del cranio senza rompersi la cotenna, quindi dalla frattura cagionatogli uno sformato tumore, per gli cui molti e profondi tagli il fanciullo si dissanguò; talché il cerusico, osservato rotto il cranio e considerando il lungo sfinimento, ne fe' tal presagio: che egli o ne morrebbe o arebbe sopravvivotto stolido. Però il giudizio in niuna delle due parti, la Dio mercè, si avverò; ma dal guarito malore provenne che indi in poi e' crescesse di una natura malinconica ed acre, qual dee essere degli uomini ingegnosi e profondi⁶⁵.

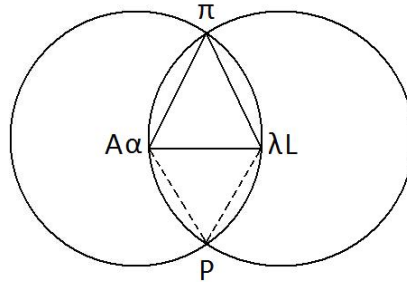
Oltre che in Joyce, Vico ha dunque più di un elemento per riconoscersi in Tim Finnegan, essendo come lui caduto, avendo visto la morte ed essendo, se non risorto,

⁶⁴ *Vita* cit., p. 15.

⁶⁵ *Vita* cit., p. 5.

quanto meno miracolosamente sopravvissuto.

Non mancano le coincidenze stilistiche fra *Scienza nuova* e *Finnegans Wake*. Nella sezione *Degli elementi* con la quale apre di fatto il proprio capolavoro Vico propone, oltre a una serie di «assiomi o degnità così filosofiche come filologiche», «alcune poche, ragionevoli e discrete domande, con alquante schiarite diffinizioni»⁶⁶ in cui non è peregrino scorgere l'antenato del «nightly quisquicoock of the twelve apophyses» (*FW* 126.6-7), il quiz di dodici domande che Joyce colloca in *Finnegans Wake* I.vi per definire l'identità di personaggi e luoghi del romanzo, corredandole di risposte tutt'altro che «schiarite», anzi piuttosto oscure. Nella «Idea dell'opera», spiegando la tavola allegorica che apre la *Scienza nuova*, Vico dà grande risalto al «triangolo luminoso con ivi dentro un occhio veggente», che è «Iddio con l'aspetto della sua provvidenza»⁶⁷; Joyce pone al centro del volume (*FW* 293.12) l'immagine di un duplice triangolo inscritto nell'intersezione fra due cerchi,



simbolo di raddoppiamento e capovolgimento: infatti la figura geometrica, le cui lettere ALP richiamano la figura materna del romanzo, indica il momento della sessione di studio notturna (II.ii) in cui le note a margine di Shem prendono il posto di quelle di Shaun e viceversa, scambiandosi versante del libro. Né si può sottostimare l'identità fra l'occhio veggente di Dio e quello del lettore: Joyce infatti scrive rivolgendosi a «that ideal reader suffering from an ideal insomnia» (*FW* 120.13-14), capace di vedere tutto, mentre Vico scrive per arrecare al «leggitore [...] un divin piacere, perocché in Dio il conoscer e 'l fare è una medesima cosa»⁶⁸.

⁶⁶ *Scienza nuova*, par. 119.

⁶⁷ *Ivi*, par. 2.

⁶⁸ *Ivi*, par. 349. Inoltre bisogna notare che Vico sottolinea l'attrito fra la visione ideale di Dio, che, «nel suo purissimo intendimento, conosce e, conoscendole, cria le cose» e la «robusta ignoranza» che fa sviluppare agli uomini una «corpulentissima fantasia» interpretativa (par. 376), la stessa che presiede ai tentativi di comprensione di *Finnegans Wake*. L'analogia tra la

La coincidenza più evidente tuttavia è il rumore del tuono. Dopo aver fatto risalire a questo il nome stesso di Giove, che

fu da' latini, dal fragor del tuono, detto dapprima «*Ious*»; dal fischio del fulmine da' greci fu detto Zeus; dal suono che dà il fuoco ove brucia, dagli orientali dovet' essere detto «*Ur*»⁶⁹,

Vico aggiunge che nacque

la prima interiezione da quella di Giove, formata con la voce 'pa!', e che poi restò raddoppiata, 'pape!'; interiezione di meraviglia, onde poi nacque a Giove il titolo di 'padre degli uomini e degli dei'⁷⁰.

E poiché «incominciò parimenti a formarsi la lingua articolata con l'onomatopea»⁷¹, nella prima pagina di *Finnegans Wake* Joyce pone l'imponente onomatopea di un tuono di più di cento lettere, che inizia reiterando la sillaba «ba» e segna il rumore della caduta di un «oldparr» (*FW* 3.17), ossia di un vecchio padre; e come «il Giove de' poeti teologi non fu più alto de' monti e della regione dell'aria dove s'ingenerano i fulmini»⁷², la figura paterna di *Finnegans Wake*, introdotta dal tuono, è essa stessa un monte.

È questa figura paterna il primo dei personaggi archetipici che appaiono nel romanzo, veri e propri universali fantastici: il padre HCE, la madre ALP e i loro figli sono personaggi immaginari (ossia «uomini o fatti rumorosissimi, determinati in certi tempi o in certi luoghi dalla comune de' dotti, i quali uomini o fatti o non

concezione della geometria di Vico e quella di Joyce è efficacemente sviluppata da F. SABATINI, «*The whome of your eternal geomater*»: *Geometric Language and Linguistic Geometry in Finnegans Wake in the Light of Bruno and Vico*, in G. CORTESE, G. FERRUCCIO, M. T. GIAVERI, T. PRUDENTE (eds.), *Studies in Honour of Carla Vaglio / Studi in onore di Carla Vaglio*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2015, pp. 533-549 (in part. pp. 542 sgg.).

⁶⁹ *Scienza nuova*, par. 447.

⁷⁰ Ivi, par. 448. Né si può sottovalutare che la sillaba «pa» appare in *Finnegans Wake* subito dopo la prima parola, nell'inciso che segue «riverrun»: «past Eve and Adam's» (*FW* 3.1), dove non è peregrino notare anche un riferimento alla trinità dei protagonisti dell'*Ulysses*: Bloom (*pa*), Dedalus (*Steve*), Molly (*and a dam*).

⁷¹ Ivi, par. 447.

⁷² *Scienza nuova*, par. 490. Va notato che per Vico «Giove fulmina e atterra i giganti, ed ogni nazione gentile n'ebbe uno» (ivi, par. 193), e che in Joyce Finn MacCool, il gigante dell'Irlanda, è sia atterrato, ossia steso sotto il promontorio di Howth, sia in senso lato 'fulminato', poiché vittima del tuono nella prima pagina del romanzo.

furono ne' tempi o ne' luoghi ne' quali sono stati comunemente determinati, o non furon affatto nel mondo»⁷³) il cui nome resta costante mentre assumono nel corso del romanzo le più svariate identità («è natura de' fanciulli che con l'idee e nomi degli uomini, femmine, cose che per la prima volta hanno conosciuto, da esse e con essi dappoi apprendono e nominano tutti gli uomini, femmine, cose c'hanno con le prime alcuna somiglianza o rapporto»⁷⁴). I personaggi di *Finnegans Wake* sono i caratteri poetici che animano la storia favolosa di Vico:

Gli uomini sono naturalmente portati a conservare le memorie degli ordini e delle leggi che gli tengono dentro le loro società. [...] Prima dovette nascere l'istoria, dopo la poesia; perché la storia è una semplice enonziatione del vero, ma la poesia è una imitazione di più. [...] Essendo stati i poeti certamente innanzi agli storici volgari, la prima storia debba essere la poetica. [...] Le favole nel loro nascere furono narrazioni vere e severe [...]; le quali nacquero dapprima per lo più sconce, e perciò poi si resero improprie, quindi alterate, seguentemente inverisimili, appresso oscure, di là scandalose, ed alla fine incredibili; che sono sette fonti della difficoltà delle favole. [...] I caratteri poetici, ne' quali consiste l'essenza delle favole, nacquero da necessità di natura, incapace d'astrarne le forme e le proprietà da' subbietti⁷⁵.

Improprie, alterate, inverosimili, le favole che costellano *Finnegans Wake* – a cominciare da «The Mookse and the Gripes» in I.vi e «The Ondt and the Gracehoper» in III.i – «tutte dapprima furono storie vere, che tratto tratto s'alterarono e si corruppero»; esse «sul loro nascere eran uscite dritte e convenevoli, élleno [...] giunsero torte e sconce»⁷⁶. Joyce affida a esse il senso del romanzo poiché sono archetipiche («tutte le storie gentilesche hanno favolosi i principi»); esse sono dunque «le prime storie delle nazioni gentili» e chi vuole comporre una mitologia deve passare, insiste Vico, attraverso «l'interpettazione delle favole»⁷⁷.

Concordemente con la chiave mitologica di «The Ondt and the Gracehoper», il tuono segna tanto la caduta dell'uomo quanto la prospettiva della salvezza. Non solo l'uomo deriva «una qualche cognizione di Dio» dal fatto che, «caduto nella disperazione di tutti i soccorsi della natura, desidera una cosa superiore che lo salv[i]», ma anche «dietro i nemi di quelle prime tempeste e al barlume di que'

⁷³ Ivi, par. 43.

⁷⁴ Ivi, par. 206.

⁷⁵ Ivi, parr. 811-814 e 816.

⁷⁶ Ivi, par. 809.

⁷⁷ Ivi, par. 51.

lampi, vid[e] questa gran verità: che la provvidenza divina sovrintenda alla salvezza di tutto il gener umano»⁷⁸. E infatti in apertura della favola che distorce la storia della cicala e della formica, Joyce – che con ogni evidenza semantica s’immedesimava nel disgraziato e speranzoso Gracehoper, «hoppy on akkant of his joyicity» (*FW* 414.22-23) – piazza un’altra parola onomatopeica di cento lettere. Un colpo di tosse che suona esattamente come un rombo di tuono inaugura la storia di caduta e redenzione nella quale Vico può sentire l’eco della propria teoria del diritto naturale alternativa a quella del protestante Grozio:

L’uomo non è ingiusto per natura assolutamente, ma per natura caduta e debole. E ’n conseguenza dimostra il primo principio della cristiana religione, ch’è Adamo intiero, qual dovette nell’idea ottima essere stato creato da Dio. E quindi dimostra i cattolici principi della grazia: ch’ella operi nell’uomo, ch’abbia la privazione, non la negazione delle buon’opere, e sì ne abbia una potenza inefficace, e perciò sia efficace la grazia; che perciò non può stare senza il principio dell’arbitrio libero, il quale naturalmente è da Dio aiutato con la di lui provvidenza [...], sulla quale la cristiana conviene con tutte l’altre religioni⁷⁹.

La cicala di Joyce è consapevole di dover pagare il fio del cattivo utilizzo del proprio libero arbitrio («As I once played the piper I must now pay the count», *FW* 418.16), ma sa anche di non essere «precondamned» (*FW* 418.30) nella misura in cui la propria punizione è connessa alla salvazione della formica: «The prize of your save is the price of my spend» (*FW* 418.12)⁸⁰, proclama, sapendo che appunto solo i grandi peccatori possono sperare nella grazia della completa redenzione dalla caduta.

Alle favole si connette strettamente anche il tema portante di *Finnegans Wake*: il sogno come espressione di una memoria collettiva. Le favole infatti sono «un’oscura memoria, una confusa fantasia» e, come le storie dei greci arcaici, raccolte nei poemi omerici,

si dovettero naturalmente conservare a memoria da’ comuni de’ popoli [...], i quali erano quasi tutti corpo e quasi niuna riflessione, fussero tutti vivido senso in sentir i particolari, forte fantasia in apprendergli ed ingrandirgli, acuto ingegno nel

⁷⁸ Ivi, par. 339 e 385.

⁷⁹ Ivi, par. 310.

⁸⁰ Più vicina alle posizioni protestanti, la formica le risponde freddamente che «qui vive sparanto qua muore contanto» (*FW* 419.12-13).

rapportargli a' loro generi fantastici, e robusta memoria nel ritenergli. Le quali facultà appartengono, egli è vero, alla mente, ma mettono le loro radici nel corpo e prendon vigore dal corpo. Onde la memoria è la stessa che la fantasia⁸¹.

Ma chi si sforza di ricostruire il passato senza possedere la «nuova scienza» della storia, rischia di incorrere nell'errore di colui che, alla ricerca della «vera antichità del mondo», si trova nella situazione dell'«uomo che dormendo sia chiuso in un'oscura piccolissima stanza, nell'orror delle tenebre la crede certamente molto maggiore di quello che con mani la toccherà»⁸², come afferma Vico a proposito dei cinesi che credono l'universo molto più antico di quanto effettivamente non sia. *Finnegans Wake*, secondo la ricostruzione effettuata da John Gordon, ha una trama che nel sogno di Joyce medesimo incastona quello di suo padre John, del barista Porter, del gigante Finn MacCool, della figura paterna HCE, creando così una prospettiva gigantografica su cui scrivere una favolosa storia universale dalla prospettiva di una stanza buia⁸³. A maggior ragione la stanza è buia, stante la cecità dell'autore; e infatti, scrive Vico, «è proprietà di natura umana ch'i ciechi vagliono maravigliosamente nella memoria»⁸⁴.

4. Joyce e la scoperta del vero Omero

La memoria meravigliosa del cieco Joyce sognante si esalta nel ricostruire il fulcro centrale della trama di *Finnegans Wake*: l'incesto fra padre e figlia, affrontato per rimozione ossia senza nominarlo. La parola *incest* infatti non appare mai nella pirotecnica linguistica del romanzo, anche se il nome completo della figura paterna – Humphrey Chimpden Earwicker – trae il proprio nome dall'*earwig*, la forfecchia, che, con eclatante metatesi, è un *insect*. L'accuratezza di Joyce nell'evitare l'argomento girandoci ossessivamente attorno dà vita a infiniti equivoci e divagazioni. Una di esse è il tentativo di raccontare la trama risalendo dapprincipio alla storia di un'originaria invasione dell'Irlanda da parte degli scandinavi giunti via mare (*FW* 13.4-18.17), che dà inizio alla corruzione destinata a durare in eterno riproponen-

⁸¹ *Scienza nuova*, parr. 665 e 819.

⁸² Ivi, par. 50. La narrazione di *Finnegans Wake* avviene dunque «nel buio della [...] cronologia» (*ibidem*).

⁸³ Cf. J. GORDON, *Finnegans Wake: a plot summary* cit, cap. 5: 'Dreamer(s)', pp. 91-105. In particolare, l'idea che il primo di questi sognatori sia l'autore stesso è avanzata a p. 92.

⁸⁴ *Scienza nuova*, par. 871.

dosi nell'intero ciclo della storia, «from [...] Inn the Bygging to [...] Finishthere Punct» (*FW* 17.22-23). A seguito di questa contaminazione l'uomo prende cognizione della caduta e della morte presenti nel mondo («Now are all tombed to the mound», *FW* 17.29-30), ragion per cui essa può essere equiparata al peccato originale della tradizione cristiana.

Il dialogo fra invasore e invaso di I.i è in chiara correlazione con quello più sintetico che nel successivo capitolo avviene a Phoenix Park fra HCE e un «cad with a pipe» (*FW* 35.11). Questo ruota attorno a un misterioso evento criminoso commesso da HCE nel celebre parco di Dublino intitolato al più ricorsivo degli animali: la fenice⁸⁵. Come l'Eden, il giardino pubblico dublinese diventa teatro di tentazione e fornicazione, al punto che l'azione risulta svolgersi «near the Serpentine in Phornix Park» (*FW* 80.6). Cos'è accaduto dunque a Phoenix Park? È qui che si è verificato l'indicibile incesto? Decenni di studi joyciani non sono riusciti a stabilirlo incontrovertibilmente⁸⁶.

⁸⁵ Stando alla ricostruzione offerta da Joyce in I.ii, il dialogo è sibillino. Consiste nella richiesta dell'ora da parte del passante, alla quale HCE risponde con un'esitazione che tradisce un senso di colpa per qualcosa che deve restare nascosto («Hesitency was clearly to be evitated», *FW* 35.20): chiaro riferimento all'errore di ortografia nel termine *hesitancy* contenuto nella falsa lettera di Charles Stewart Parnell composta da Richard Pigott per far risultare il leader irlandese coinvolto nei Phoenix Park Murders del 1882. Essendo nato in questo stesso anno, Joyce connette l'evento criminoso con la scena primaria. L'esitazione di HCE è dovuta al fraintendimento del *soundsense*, come emerge da un'ulteriore ricostruzione in I.viii: «Fieluhr? Filou!» (*FW* 213.14). Sentendosi chiedere l'ora in tedesco (*viel ubr?*), HCE fraintende la domanda per un'offesa francese (*filou!*), riproducendo così un'assonanza simile a quella che induce Vico a sostenere che «la vera amicizia naturale egli è il matrimonio». Scrive infatti che «Omero, per significare che Giove e Giunone giacquero insieme, dice con eroica gravità che tra loro celebrarono l'amicizia, detta da' greci *phylia* dalla stessa origine ond'è *phileo*, 'amo', e dond'è da latini detto *filius*» (*Scienza nuova*, par. 554). Nel coacervo polisemico del breve dialogo fra HCE e il passante, non è peregrino scorgere anche un riferimento a questa fantasiosa etimologia di Vico, oltre che alla notizia storica che «ove s'incontrassero viandanti per terra o passeggeri per mare, si domandava scambievolmente tra loro se fusser essi ladroni, in significazion di 'stranieri'» (ivi, par. 637).

⁸⁶ Senza voler risolvere questo mistero in poche righe, suggerisco che il momento chiave dell'incontro / incidente probatorio nel parco non sia tanto l'evento in sé quanto il suo disvelamento da parte di qualcuno che spia. Potrebbe trattarsi della scoperta di un incesto che si ripete regolarmente col trascorrere del tempo (altrimenti non si giustificerebbe il bisogno di domandare l'orario). La soluzione più semplice sarebbe un incesto fra HCE e la figlia Issy; si deve però considerare che i personaggi di *Finnegans Wake* sono alla fine solamente due, un principio maschile e uno femminile. HCE è la proiezione matura di Shem e Shaun riconciliati o inscindibili; Issy è la donna giovane che ALP ricorda di essere stata e sogna di essere ancora. L'incesto in questo modo diventerebbe anche l'unico rapporto possibile fra l'unico uomo e l'unica donna nel romanzo, che come Adamo ed Eva nell'Eden sono, oltre che marito e

Ai fini di questo saggio conta piuttosto che a Joyce sembri di poter ravvisare in Vico un nesso fra incesto, navigazione e invasione. Scrive infatti, descrivendo l'incisione in apertura della *Scienza nuova*:

Si vede al lato destro del medesimo altare un timone, il qual significa l'origine della trasmigrazione de' popoli fatta per mezzo della navigazione. E, per ciò che sembra inchinarsi a piè dell'altare, significa gli antenati di coloro che furono poi gli autori delle trasmigrazioni medesime: i quali furono dapprima uomini empì, che non conoscevano niuna divinità; nefari, ché, per non esser tra loro distinti i parentadi co' matrimoni, giacevano sovente i figliuoli con le madri, i padri con le figliuole⁸⁷.

Codesta «venere bestiale», tali «concupiti appo tutte le nazioni [...] naturalmente aborriti» – che peraltro è propria dei primordi di ogni civiltà – non è tuttavia

moglie, anche fratello e sorella. Il rapporto però costituisce altresì una scena primaria, in quanto visione dell'accoppiamento di due ur-genitori. Si potrebbe dividere la scena su più piani temporali che, come tutto in *Finnegans Wake*, non si escludono ma si accumulano. Nella macrostoria dell'uomo, qui è in questione il peccato originale: Adamo ed Eva che si scoprono nudi guardandosi a vicenda e si accoppiano. Nella dinamica del sogno di cui *Finnegans Wake* è il resoconto, si tratta di un incesto freudiano: il padre sogna di giacere con la figlia, pertanto rimuove il contenuto onirico cancellando la parola *incest* dal resoconto del sogno stesso. Nella trama del romanzo familiare descritto in *Finnegans Wake*, si tratta del regolare amplesso fra il tenentario di un pub di Chapelizod e la moglie, che viene spiato da uno dei figli il quale corre a raccontarlo: probabilmente si tratta di Shem stesso, che scrive poi lo stesso *Finnegans Wake* per fornirne un resoconto approssimativo e reticente benché sterminato (un rapporto sessuale fra HCE e ALP viene descritto da quattro angolazioni in III.iv, ultimo capitolo prima del ricorso e quindi culmine dell'avanzamento della trama). Infine, su un piano psicoanalitico, siamo di fronte alla proiezione di un uomo che fantastica di star facendo l'amore con una donna più giovane della moglie con cui giace (equiparabile quindi a una figlia), ma che al contempo rivanga l'opposto ricordo sepolto di sé stesso bambino che, per la prima volta, vede la vecchia vulva della madre. Il diagramma del doppio triangolo inscritto nei due cerchi al centro di *Finnegans Wake* dimostra che il romanzo ruota di fatto attorno alla vulva materna, di cui l'immagine qui sopra offre una rappresentazione schematica. Trovandosi nel capitolo delle *nightlessons* (II.ii), è probabile che in questa circostanza Shem, Shaun e Issy stiano arrovellandosi su qualcosa di specifico che hanno visto e che ha consentito loro di trarre conclusioni generali, come avviene appunto coi teoremi geometrici; non a caso, subito dopo il diagramma, Shem e Shaun si scambiano i lati delle note a margine, segno che l'imprevista visione li ha lasciati un po' confusi, esattamente come il lettore, di fronte al romanzo che è il resoconto di questa visione, rimane «confused by his tonguer of bauble» (*FW* 536.08): riferimento tanto alla torre di Babele (*tower of Babel*), in cui le lingue si mischiano, quanto al cunnilingus (*tongue* e Baubo, dea-vagina dell'oscenità nella mitologia greca. Quest'ultima identificazione mi è stata suggerita in una conversazione privata dall'erudito appassionato di *Finnegans Wake* Guido Vitiello).

⁸⁷ *Scienza nuova*, par. 17.

l'unica peculiarità degli invasori; a costoro si deve anche il fatto che «con le [...] lingue natie, lunga età dopo, si mescolarono le lingue orientali o egiziache o greche, con la trasmigrazione de' popoli fatta nelle marine del Mediterraneo e dell'Oceano che si è sopra accennata»⁸⁸. Da questo stesso miscuglio nasce *Finnegans Wake*.

I procedimenti linguistici di Joyce devono molto alla teoria linguistica di Vico, al punto che nella *Scienza nuova* si possono trovare talune definizioni che sembrano attagliarsi perfettamente a un tentativo di descrizione di *Finnegans Wake*.

Per Vico la lingua è una delle «cose le quali dipendono dall'umano arbitrio», lo studio delle quali costituisce «la filologia», i cui limiti appaiono dovuti alla «di lei deplorata oscurità delle cagioni e quasi infinita varietà degli effetti»⁸⁹, tanto più dopo la «confusione delle lingue» postbabelica, che «avvenne in una maniera miracolosa, onde allo istante si formarono tante favelle diverse»⁹⁰. Per cui si propone, per mezzo della filosofia (il «ragionamento»), di ricondurle a un qualche ordine. Com'è noto, alle tre età descritte da Vico corrispondono «tre spezie di lingue»: «una lingua muta per cenni», una «lingua eroica» e infine «la lingua umana per voci convenute da' popoli»; detto in altri termini, la lingua «geroglifica, ovvero sagra e segreta, per atti muti, convenevole alle religioni», «la simbolica, o per somiglianze», «e finalmente la pistolare, o sia volgare, che serviva loro per gli usi volgari della lor vita»; da esse «si compone il vocabolario mentale, da dar le proprie significazioni a tutte le lingue articolate diverse», il quale serve a «dar l'origini a tutte le lingue articolate diverse, col quale sia concepita la storia ideal eterna che ne dia le storie in tempo di tutte le nazioni»⁹¹.

Finnegans Wake usa una lingua universale per narrare questa «storia ideal eterna, sulla quale corrono in tempo tutte le nazioni ne' loro sorgimenti, progressi, stati, decadenze e fini»⁹², riproducendo il corso del ciclico ritorno degli universali fantastici nei vari personaggi che si avvicinano apparendo e scomparendo fuggacemente sulla pagina. Questo è l'antidoto di Joyce contro la «boria delle nazioni», per la quale «barbare o umane si fussero, ciascheduna si è tenuta la più antica di tutte e serbare le sue memorie fin dal principio del mondo»⁹³ e della quale l'Irlanda si macchia: di modo tale che *Finnegans Wake*, nel suo tentativo di proporre una storia universale

⁸⁸ Ivi, parr. 336 e 22.

⁸⁹ Ivi, par. 7.

⁹⁰ Ivi, par. 62.

⁹¹ Ivi, parr. 32, 35 e 145.

⁹² Ivi, par. 245.

⁹³ Ivi, par. 53.

valida per ogni singolo uomo, scardina questa boria fornendo una ricostruzione parodistica della storia nazionale alle origini del mondo, contenuta «in the boke of the deeds, annals of themselves timing the cycles of events grand and National» (*FW* 13.30-32). Al riguardo dunque Joyce, come Vico, ritiene

necessario che vi sia nella natura delle cose umane una lingua mentale comune a tutte le nazioni, la quale uniformemente intenda la sostanza delle cose agibili nell'umana vita socievole, e la spieghi con tante diverse modificazioni per quanti diversi aspetti possan aver esse cose. [...] Questa lingua è propria di questa Scienza, col lume della quale se i dotti delle lingue v'attenderanno, potranno formar un vocabolario mentale comune a tutte le lingue articolate diverse, morte e viventi⁹⁴.

Da dove far nascere questa lingua universale? Nelle primissime pagine di *Finnegans Wake* Joyce mostra Tim Finnegan intento a controllare di essere tutto intero dopo la caduta, dalla testa ai piedi, al contrario di Humpty Dumpty: «the humptyhillhead of humself promptly sends an unquiring one well to the west in quest of his tumptytumtoes» (*FW* 3.20-21). Da quest'attenta ricognizione del corpo Joyce fa derivare, poche righe dopo, i primi vagiti di una lingua immaginaria⁹⁵ volta a comunicare la propria presenza al mondo, esattamente come per Vico «la mente umana è inchinata naturalmente co' sensi a vedersi fuori nel corpo, e con molta difficoltà per mezzo della riflessione ad intendere se medesima. Questa dignità ne dà l'universal principio d'etimologia in tutte le lingue, nelle qual' i vocaboli sono trasportati da' corpi e dalle proprietà de' corpi a significare le cose della mente e dell'animo»⁹⁶. Autore con l'*Ulysses* di un'epica del corpo umano⁹⁷, Joyce non può non apprezzare l'idea vichiana «che 'n tutte le lingue la maggior parte dell'espressioni d'intorno a cose inanimate sono fatte con trasporti del corpo umano e delle sue parti e degli umani sensi e delle umane passioni»⁹⁸. In questo modo nel corpo non solo «convengono l'etimologie delle lingue natie, che ne narrano le storie delle cose ch'esse voci significano», ma anche «si spiega il vocabolario mentale delle cose

⁹⁴ Ivi, parr. 161-162.

⁹⁵ I cui malriusciti singulti riecheggiano i versi delle rane di Aristofane: «Brékkek Kékkek Kékkek Kékkek! Kóax Kóax Kóax! Ualu Ualu Ualu! Quáouauh!» (*FW* 4.2-3).

⁹⁶ *Scienza nuova*, par. 237.

⁹⁷ Frank Budgen riferisce che Joyce, a Zurigo nel 1918, gli aveva detto: «Among other things, [...] my book is the epic of the human body» (F. BUDGEN, *James Joyce and the Making of 'Ulysses' and Other writings*, London - Oxford - Melbourne, Oxford University Press, 1972, p. 21).

⁹⁸ *Scienza nuova*, par. 405.

umane socievoli, sentite le stesse in sostanza da tutte le nazioni e per le diverse modificazioni spiegate con lingue diversamente»⁹⁹; tanto che *Finnegans Wake* può essere individuato come la realizzazione del progetto vichiano per cui

da noi in quest'opera la prima volta stampata si è meditata un'*Idea d'un dizionario mentale da dare le significazioni a tutte le lingue articolate diverse*, riducendole tutte a certe unità d'idee in sostanza, che, con varie modificazioni guardate da' popoli, hanno da quelli avuto vari diversi vocaboli¹⁰⁰.

Joyce si esprime in una lingua «affollat[a] di voci di tali nascoste origini», «soggett[a] ad inganni ed errori» così come accade per ogni lingua «formata col mescolamento di molte barbare»¹⁰¹; e con i suoi *calembour* e *portmanteau* cerca di tornare artificialmente a «la somma povertà de' parlari, che dovet'essere ne' primi tempi; quando, in questa copia di lingue, uno stesso vocabolo significa spesso diverse e, alcuna volta, due tra loro contrarie cose»¹⁰². Il caso più eclatante è quello della distinzione fra *civis* e *hostis*, cui Vico dà grande importanza nell'illustrare come «*hostis* significò 'ospite' o 'straniero' e 'nimico', perché le prime città si composero di eroi e di ricevuti a' di lor asili [...]; come, da' tempi barbari ritornati, agl'italiani restò 'oste' per 'albergatore' e per gli 'alloggiamenti di guerra', e 'ostello' dicesi per 'albergo'»¹⁰³.

A riprova di quest'originaria penuria semantica, Joyce ricorre all'incontro fra un *civis* e un *hostis* per far iniziare *Finnegans Wake* con una lingua muta, poiché dà per «dimostrato che le prime nazioni gentili tutte essere state mutole ne' loro incominciamenti»¹⁰⁴. Nel dialogo fra Mutt e Jute, infatti, invasore e invasore stentano a capire se l'altro sia sordo, muto o solo balbuziente:

Jute. –Are you jeff?
Mutt. –Somehards.
Jute. –But you are not jeffmute?

⁹⁹ Ivi, parr. 354-355.

¹⁰⁰ Ivi, par. 445.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Ivi, par. 581.

¹⁰³ Ivi, par. 611. HCE di mestiere fa l'oste, e la storia del processo intentato contro di lui, che lo rende invisibile ai concittadini e pertanto nemico, viene narrata nascondendolo sotto l'identità di tale «Hosty, (no slouch of a name), an illstarred beach busker» (*FW* 40.21).

¹⁰⁴ *Scienza nuova*, par. 434.

Mutt. –Noho. Only an utterer.

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

Mutt. –I became a stun a stummer.

Jute. –What a hauhauhauhaudibble thing, to be cause. (*FW* 16.12-19)

Queste sono le prime parole pronunziate nel romanzo col discorso diretto e seguono un fallimentare sforzo di capire se invasore e invaso parlino nella stessa lingua («You tollerday donsk? N. You tolkatiff scowegian? Nn. You spiggotty anglease? Nnn. You phonio saxo? Nnnn.», *FW* 16.5-7). Il dialogo fra i due, diventati nel frattempo Muta e Juva, si ripropone specularmente nell'ultimo capitolo del romanzo e l'eloquio di entrambi diventa molto più elaborato: «*Muta*: Quodestnunc fumusiste volhvuns ex Domoyno? *Juva*: It is Old Head of Kettle puffing off the top of the morning» (*FW* 609.24-25). Come previsto da Vico, «la lingua degli dei, quasi tutta muta, pochissima articolata» è diventata «lingua degli uomini, quasi tutta articolata e pochissima muta»¹⁰⁵. Alla base di *Finnegans Wake* c'è dunque un vano tentativo di spiegarsi nella propria lingua – Joyce dichiarava di aver dovuto spingersi «au bout de l'anglais»¹⁰⁶ per venire a capo del romanzo che andava scrivendo – il cui effetto comico od osceno richiama «l'inezie e sconcezze» (che pure per Vico non sono 'oscenità') che sono «effetti dell'infelicità, di che avevano travagliato, nella somma povertà della loro lingua, mentre la si formavano i popoli greci a spiegarsi»¹⁰⁷.

Per conseguire questo risultato, Joyce deve intervenire con la forma sulla materia inerme fornita dal miscuglio delle lingue mute, che resterebbe incomprensibile se l'autore non si adoperasse a porle «in their own fine artful disorder» (*FW* 126.9). Scrive infatti Vico:

Le proprietà della materia sono d'esser informe, difettuosa, oscura, poltrona, divisibile, mobile, [...] o sia sempre da sé diversa [...]. Le proprietà della forma sono d'essere perfezione, luminosa, attiva, indivisibile, costante, o sia che, quanto più può, si sforza di persistere nel suo stato, nel qual è [...]; per le quali proprietà la natura della forma dell'uomo è d'essere ordine, lume, vita, armonia e bellezza¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Ivi, par. 446.

¹⁰⁶ Lo disse ad August Suter il quale lo riferì in un colloquio concesso nel 1956 al biografo, di cui è notizia in R. ELLMANN, *James Joyce* cit., p. 625.

¹⁰⁷ *Scienza nuova*, par. 830.

¹⁰⁸ G. B. VICO, *Scienza nuova 1730, «Correzioni, miglioramenti e aggiunte seconde, terze e quarte»*, a cura di P. Cristofolini con la collaborazione di M. Sanna, Napoli, Guida, 2004, p. cxxix.

In *Finnegans Wake* Vico avrebbe trovato questa sua stessa teoria ripresa e riverberata nel fondamentale confronto filosofico fra Patholic, figura di San Patrizio, e Balkelly, figura di George Berkeley, che si trova subito dopo il dialogo «articolato» fra Muta e Juva. Siamo dunque al pieno dispiegamento dell'età degli uomini e a due passi dal ricorso che culminerà, alla fine del libro, nell'articolo determinativo che riconduce alla prima parola della prima pagina. Qui Joyce spiega che per poter vedere «all too many much illusiones through photoprismic velamina of hueful panepiphanal world spectaculum» (*FW* 611.12-14) bisogna liberarsi del fatto che la realtà non appaia

to full up together fallen man than under but one photoreflexion of the several iridals gradationes of solar light, that one which that part of it [...] had shown itself [...] unable to absorbere, whereas for numpa one puraduxed seer in seventh degree of wisdom of Entis-Onton he savvy inside true inwardness of reality, the Ding hvad in idself id est, all objects [...] allside showed themselves in trues coloribus resplendent with sextuple gloria of light actually retained, untisintus, inside them. (*FW* 611.15-24)

Per Joyce dunque l'intervento della forma sulla materia consiste nel garantire a essa, cioè alle nude parole, un ordine artistico che le faccia risplendere di tutti i sensi di cui sono dotate, forzando la polisemia a costo di infrangere la struttura linguistica, poiché senza questo intervento la lingua resterebbe muta e priva della simultaneità dei significati, che è andata perduta a seguito della primigenia caduta dell'uomo. D'altra parte, nelle parole di Vico, «il più sublime lavoro della poesia è alle cose insensate dare senso e passione»¹⁰⁹. Joyce nutre l'ambizione di ricostruire gli universali fantastici attraverso la ricerca di una lingua universale e intende riuscirci scavando nella polisemia, fino a fare in modo che ogni parola sia connessa a ogni altra per mezzo di ponti semantici potenzialmente infiniti, anche a costo di causare fraintendimenti estremi o di perdere il ben dell'intelletto¹¹⁰.

¹⁰⁹ *Scienza nuova*, par. 186. Del resto Umberto Eco aveva correttamente intuito che «Vico sapeva benissimo che non si può parlare la prima lingua se non sulla base dell'ultima, e che le tre lingue, ovvero i tre modi di produrre segni, sono nate insieme: come a dire che l'invenzione poetica nasce sempre su di un precedente tessuto culturale» (U. ECO, *Le tentazioni della scrittura*, «L'Espresso», 20 giugno 1982, ora in *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2015, p. 94).

¹¹⁰ Queste due sconcertanti evenienze sono viste da Joyce con un certo entusiasmo, visto che in I.vii la ballata di Perce-Oreille (francese per forfecchia, ergo alter ego di Earwicker / HCE) si conclude con l'esclamazione: «Hirp! Hirp! for their Missed Understandings!» (*FW* 175.27-28), proprio nel doppio senso di fraintendimento (*misunderstanding*) e perdita dell'intelletto.

Sotto questo aspetto dunque la *Scienza nuova* è, come *Finnegans Wake*, un'opera universale, in cui tutto è collegato, in cui «si è scritto d'intorno a' principi di qualunque materia di tutto lo scibile divino ed umano della gentilità [...] perché tanto si è con una [proposizione] quanto sarebbe con tutte, perché ogniuna di quelle fa acconcezza con tutte»; è l'esplorazione di una «densa notte di tenebre» allo scopo di far emergere il «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, ritruovare i principi dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana»¹¹¹. Scandagliando la mente umana attraverso l'analisi delle sue opere intellettuali, scomposti «grandi frantumi dell'antichità»¹¹², *Finnegans Wake* intende far emergere «the charming details of light in dark» (*FW* 606.21-22) dopo avere calato il lettore «in dims and deeps and dusks and darks» (*FW* 226.12-13): Joyce opera un monumentale montaggio di citazioni frantumate per rivelare all'uomo una verità più profonda e intima su di sé.

Consapevole di star scrivendo un'opera definitiva, Joyce confida che dopo di lui nessuno debba più intraprendere lo stesso tentativo; tuttavia, avendo letto la *Scienza nuova*, sa di non essere stato il primo. Sa che «i primi poeti teologi si finsero la prima favola divina» e che costoro, «non potendo far uso dell'intendimento, con uno più sublime lavoro tutto contrario, diedero sensi e passioni, come testé si è veduto, a' corpi, e vastissimi corpi quanti sono cielo, terra, mare», e così facendo «posero per principi in fisica le sostanze da essi immaginate divine», così da cogliere col loro operato «il senso [...] dell'umana sapienza»¹¹³. Col suo ultimo, estremo romanzo Joyce intende arrogarsi il titolo vichiano di 'poeta teologo' se non il ruolo di 'Omero d'Irlanda': non tanto perché aveva composto la moderna Odissea dell'*Ulysses*, quanto perché autore di *Finnegans Wake*, opera che in sé conserva «e voci e frasi e dialetti ch'eran volgari di ciascheduna [città]» e che mostra di non tener conto «di tutte le accuse che gli sono state fatte da' critici, e particolarmente: delle vili sentenze, de' villani costumi, delle crude comparazioni, degl' idiotismi, delle licenze de' metri, dell'incostante varietà de' dialetti, e di avere fatto gli uomini dei e gli dei uomini»¹¹⁴.

¹¹¹ *Scienza nuova*, par. 331.

¹¹² Ivi, par. 357.

¹¹³ Ivi, parr. 379, 402, 710 e 779.

¹¹⁴ Ivi, parr. 790 e 883-889.

