

## COLLECTANEA

Rivolta si distingue e si contrappone a rivoluzione in nome dell'inattualità e della sospensione del tempo storico. Nella rivolta si cristallizza l'accadere, si concentra l'istante della battaglia che tenta di distruggere i «demoni e i mostri», in una tensione manichea che coinvolge i rivoltosi nella parossistica coincidenza di teoria e prassi, nell'evocazione di un «dopodomani» di libertà e di armonia. La rivolta sprigiona energie pietrificate nell'attesa, pretende la vittoria, diviene «di per se stessa un atto buono e giusto per la difesa della libertà». La rivolta si offre come uno spazio simbolico, un rifiuto collettivo del tempo storico.

La rivolta può inserirsi in una prospettiva strategica, ma non è coesenziale: primario è l'impulso a insorgere per insorgere. In questi termini, spesso la rivolta è usata e strumentalizzata proprio dalle forze contro le quali inizialmente si indirizza. Non tutte le ribellioni comportano una vittoria, anzi spesso si concludono con la sconfitta. Dalla sconfitta e dai suoi martiri si generano la ritualizzazione epica e la celebrazione agiografica, l'apoteosi di eroi che nei propri tratti raggelati possono evocare la speranza di una nuova rottura del tempo storico o la fissazione nella sterilità retorica. L'oggetto della rivolta cambia storicamente, non sembra mutare, invece, sostanzialmente la sua simbologia, la diversa esperienza del tempo, l'energia catartica.

Oggetto dei saggi raccolti in questo volume è, in una prospettiva jesiana (Furio Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000 [1969]), un tentativo di attraversare modalità e forme di insurrezione anche cronologicamente distanti, al fine di costruire una fenomenologia della rivolta, indagandone le costanti, le varianti, le conseguenze e gli effetti dirompenti sugli immaginari individuali e collettivi.

S. M. BARILLARI - M. DI FEBBO RIVOLTA



A CURA DI  
SONIA MAURA BARILLARI - MARTINA DI FEBBO

ISBN 978-88-98500-38-3



9 788898 500383

€ 49,00

Virtuosa  
Mente

RIVOLTA  
MITI E PRATICHE DELL'ESSERE CONTRO

Virtuosa  
Mente

RIVOLTA:  
MITI E PRATICHE  
DELL'ESSERE CONTRO

**Direttore di collana:** Sonia Maura Barillari

**Comitato scientifico:** Sonia Maura Barillari, Rita Caprini, Martina Di Febo, Paolo Galloni, Ida Li Vigni, Adelaide Ricci, Paolo Aldo Rossi, Massimo Stella.

Immagine di copertina: : Arvin Golrokh, *Nohe*, olio su tela, 75x45, 2016

L'editore resta a disposizione di tutti gli eventuali proprietari dei diritti sulle immagini riprodotte nel caso non si fosse riusciti a reperirli per chiedere detta autorizzazione. In caso di cortese segnalazione si, provvederà tempestivamente a porre rimedio a eventuali omissioni e/o errori di riferimenti relativi e, in caso di conclamata violazione dei diritti si provvederà alla rimozione di suddette immagini dalle successive ristampe.

© 2021 - Copyright by Gruppo Editoriale Castel Negrino

Proprietà letteraria e artistica riservata

Riproduzione e traduzione anche parziali vietate



Marchio del Gruppo Editoriale Castel Negrino

Via del Quadrifoglio, 20

16011 Arenzano (GE)

[info@virtuosa-mente.com](mailto:info@virtuosa-mente.com)

[www.virtuosa-mente.com](http://www.virtuosa-mente.com)

A CURA DI  
SONIA MAURA BARILLARI  
E  
MARTINA DI FEBO

RIVOLTA:  
MITI E PRATICHE  
DELL'ESSERE CONTRO

*Virtuosa.Mente*



# JOYCE CON OVIDIO E PROUST: CORPO, METAMORFOSI, PAROLA

## LA RIVOLTA DI STEPHEN DEDALUS NEL *PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN*

DI MASSIMO STELLA

I have a queer mind and have read too much  
James Joyce, *A portrait of the artist as a young man*

Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ... atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art.

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*

### 1. Maître de l'Art?

Il *Portrait of the artist as a young man*<sup>1</sup> è una potente storia di rivolta, codificata, all'insegna di Ovidio, come metamorfosi mitica e pensata come atto di sovvertimento della natura umana.

«Et ignotas animum dimittit in artes naturamque novat». Sto citando la celebre epigrafe del *Portrait* tratta dall'VIII libro delle *Metamorfosi* ovidiane, là dove si narra il mito di Dedalo e Icaro<sup>2</sup>: «e Dedalo rivolge l'animo a sconosciute pratiche e rivoluziona la natura» (Da qui, ovviamente, il nome del protagonista: Stephen Dedalus). Il verso di Ovidio è riferito alla fabbricazione delle ali che rendono

<sup>1</sup>L'edizione cui faccio riferimento con il numero di pagina è quella originale del 1916 uscita per l'editore Huebsch, a New York. Tutte le traduzioni sono mie.

<sup>2</sup>La conoscenza diretta di Ovidio, e in particolare del mito di Dedalo, risale agli anni in cui Joyce frequentò il Belvedere College, tra il 1893 e il 1898, retto dai gesuiti, cfr. B. Bradley, *James Joyce schooldays*, New York, St. Martin's 1982, p. 129. Sulla fortuna del mito di Dedalo e Icaro nella letteratura moderna e modernista, si vedano di Th. Ziolkowski, *Minos and the moderns. Cretan myth in twentieth-century literature and art*, Oxford, Oxford University Press, 2008, nonché *Ovid and the moderns*, Ithaca, Cornell University Press, 2005, pp. 32-36.

possibile all'uomo di mutarsi in creatura volante. *Naturam novare* è un'espressione molto forte: ricalcata sull'idioma *res novare*, cioè «sovertire uno stato di cose». Già è stato notato dai latinisti come questo verso, tratto dall'VIII libro, rimandi, con un evidente gioco di echi, al primo verso del proemio delle *Metamorfosi*: «in nova fert animus mutatas dicere formas corpora»: «l'animo mi porta a narrare di forme mutate in corpi nuovi». In effetti, comune ai due versi è la presenza di un corpo che si trasforma congiuntamente all'insorgere di un moto psichico propulsivo: «fert animus», formula dell'ispirazione; «dimittere animum in ignotas artes», concentrare, convogliare le facoltà mentali in pratiche non ancora conosciute – *animum* è da intendersi in entrambi i casi come l'inglese *mind* con il suo largo spettro di significati. Si tratta, insomma, d'un movimento e d'un'energia psico-corporei che producono un mutamento sovversivo («naturam novare») attraverso ignote arti («ignotas artes»). Sembra una formula magica, un oscuro enigma. Certo, se pensiamo che il *Portrait* celebri l'Artista Assoluto moderno come *Faber* della lingua poetica, ogni enigma cade. Ed ogni tensione altrettanto si scioglie se la rivolta è pensata come gesto dirompente e separatista di emancipazione estetica. Non nego che questa sia una lettura valida: dico semplicemente che si tratta d'una lettura di superficie. E' evidente, infatti, che Dedalus è l'*avatar* mitico del *maître de l'art*. Piuttosto, a un livello più profondo, il *focus* insiste sulle «ignotas artes», sull'«oscuro traffico», sul 'caos dedalico' da cui può emergere ciò che per convenzione chiamiamo 'Artista'.

Che cosa sono dunque, oltre la superficie, la metamorfosi, la rivolta e la stravolta natura umana di cui stiamo parlando?

Come accennavo in esordio, il solo nome di Stephen Dedalus evoca quasi per antonomasia, nella mente del lettore comune, la *revolt*<sup>3</sup> dello studente-intellettuale con aspirazioni artistiche. Eppure, tanta evidenza richiede – e ancora ha bisogno, a mio avviso – di altrettanta indagine.

When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets. Davin knocked the ashes from his pipe. – Too deep for me, Stevie, he said. But a man's country comes first. Ireland first, Stevie. You can be a poet or a mystic after. – Do you know what Ireland is? asked Stephen

<sup>3</sup> È Stephen stesso a definire *revolt* la sua disobbedienza intellettuale e morale, cfr. Joyce, *Portrait*, p. 292: «*March 20*. Long talk with Cranley on the subject of my revolt».

with cold violence. Ireland is the old sow that eats her farrow<sup>4</sup>.

*(Quando, in questo paese, nasce un'anima umana, ecco che le si gettano addosso reti per trattenerla dal volo. Tu mi parli di nazionalità, di lingua, di religione. Io cercherò di volar via da queste reti. Davin scrollò la cenere della pipa. – Troppo profondo per me, Stevie, disse. Il punto è che la patria viene prima. L'Irlanda viene prima, Stevie. Poi puoi fare anche il poeta o il mistico. – Sai che cos'è l'Irlanda? chiese Stephen con fredda violenza. L'Irlanda è la vecchia troia che mangia i suoi piccoli).*

Credo che basti questo breve scambio di battute tra Stephen e Davin a chiarire un punto: l'insurrezione di Stephen non passa per il collettivo, di cui *nationality*, *language* e *religion* sono strutture capitali. E sono parole pesanti quelle di Stephen, se pensiamo che *A portrait of the Artist as a Young Man* esce, su rivista, e viene quindi ultimato, nel primo anno del Primo Conflitto Mondiale (1916, in volume), nonché a ridosso della Irish War of Independence (1919). Siamo allora di fronte, piuttosto, a un caso di isolamento e chiusura nella *turris eburnea* dell'Arte a totale distanza dalla Comunità e dal Mondo in un frangente di crisi epocale?

You have asked me what I would do and what I would not do. I will tell you what I will do and what I will not do. I will not serve<sup>5</sup> that in which I no longer

<sup>4</sup> Joyce, *Portrait*, p. 238.

<sup>5</sup> Merita qui ricordare che l'espressione «I will not serve» funziona come motto-chiave nel *Portrait*. È Father Arnall che attribuisce la frase a Lucifero, per memoria del celebre passo di Milton (*Paradise Lost*, I, v. 260: «better to reign in Hell than serve in Heav'n»). Così dice Father Arnall: «Adam and Eve, my dear boys, were, as you know, our first parents, and you will remember that they were created by God in order that the seats in heaven left vacant by the fall of Lucifer and his rebellious angels might be filled again. Lucifer, we are told, was a son of the morning, a radiant and mighty angel; yet he fell: he fell and there fell with him a third part of the host of heaven: he fell and was hurled with his rebellious angels into hell. What his sin was we cannot say. Theologians consider that it was the sin of pride, the sinful thought conceived in an instant: *non serviam: I will not serve*. That instant was his ruin. He offended the majesty of God by the sinful thought of one instant and God cast him out of heaven into hell for ever» (Adamo ed Eva, miei cari ragazzi, erano, come sapete, i nostri progenitori, e ricorderete che essi furono creati da Dio perché i seggi lasciati vuoti in cielo dopo la caduta di Lucifero e dei suoi angeli ribelli potessero essere di nuovo occupati. Lucifero, si dice, era il figlio del mattino, un radioso e potente angelo; e tuttavia egli cadde e con lui cadde un terzo degli abitanti del cielo: egli cadde e fu gettato con i suoi angeli ribelli nell'inferno. Non possiamo dire in che cosa consistesse il suo peccato. I teologi pensano che si trattasse del peccato di superbia, un peccaminoso pensiero concepito in un istante: non serviam, non servirò. Quell'istante lo perdette. Egli offese la maestà di Dio con il peccaminoso pensiero d'un istante e Dio lo scacciò dal cielo per l'inferno). La frase «non serviam» è certo biblica, ma non è attribuita in nessun luogo a Lucifero, bensì agli Ebrei in un passo di *Geremia* (2, 20), dove si ricorda il peccato di Israele contro dio: «a saeculo confregisti jugum meum:

believe, whether it calls itself my home, my fatherland, or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning ... But I will tell you also what I do not fear. I do not fear to be alone or to be spurned for another or to leave whatever I have to leave. And I am not afraid to make a mistake, even a great mistake, a lifelong mistake, and perhaps as long as eternity too.<sup>6</sup>

*(Tu mi hai chiesto che cosa intendo fare e che cosa non intendo fare. Bene, ti dirò quello che farò e quello che non farò. Io non servirò ciò in cui non credo più, che si chiami famiglia, patria, o la mia chiesa: e cercherò di esprimere me stesso il più liberamente possibile in un certo stile di vita o dell'arte, con la difesa delle sole armi che io consento a me stesso di usare: il silenzio, l'esilio e l'astuzia. ... Ma ti dirò anche ciò di cui non ho paura. Non ho paura di restare da solo, di essere respinto o di dover lasciare tutto quello che devo lasciare. Non ho paura di fare un errore, sia anche un grande errore, un errore che duri una vita, e forse lungo quanto l'eternità stessa).*

L'obiettivo di Stephen è esprimere se stesso con tutta la libertà possibile. Potrebbe sembrare, in effetti, come dicevo poco sopra, il protestatario isolamento di un giovane aspirante artista. Ma non lo è. Se Stephen rifiuta l'Irlanda, 'la lingua della tribù' e la sua guerra nazionalistica e religiosa; se James Joyce, come è noto, è forse l'intellettuale meno *engagé* del suo tempo; se non prese mai una posizione nei confronti della Prima Guerra Mondiale (per quanto sia stato sempre e solo pacifista), è perché l'eroe del romanzo e il suo autore denunciano, con il loro distacco, un completo senso di fallimento e d'impotenza di fronte all'Europa in conflitto totale: è l'epifania della *Waste Land* (in anticipo sul poema eliotiano a venire). Sicché, il rifiuto di Stephen per il collettivo, contrariamente a quanto può apparire a una prima impressione, è una risposta *empatica* alla contemporaneità. E questa empatia negativa è anche una potente energia che disloca la rivolta dell'intellettuale dal pubblico all'immaginario, riformulando il politico come Immaginario. In che senso, però, possiamo parlare di *rivolta dell'immaginario* nel caso di Stephen Dedalus?

---

rupisti vincula mea, et dixisti: Non serviam. In omni enim colle sublimes, et sub omni ligno frondoso, tu prosternebaris meretrix». È evidente, dunque, che quando Stephen ripete, di fronte all'amico Cranly, la frase «I will not serve», lo fa come assumendo su di sé implicitamente la rivolta di Lucifero.

<sup>6</sup> Joyce, *Portrait*, pp. 291-292.



## 2. Nel nome del Figlio: il rifiuto del sacrificio. Icaro, il martire e Cristo

Incominciamo dal nome, appunto, Stephen Dedalus. È universalmente noto che il nome Stephen rimanda alla figura dello Stefano primo martire della comunità cristiana la cui lapidazione è narrata negli *Atti degli Apostoli*, 7. Quanto a Dedalus, poi, si tratta di un patronimico, cioè del ‘nome del padre’: del padre naturale di Stephen, Simon Dedalus, ma anche del padre mitico del mitico Icaro. Stephen Dedalus non è dunque un semplice nome, ma una formula che esprime una relazione tra il Padre e il Figlio. Che tipo di relazione? È un gioco di segni nel quale, dalla parte del figlio, si addensano elementi vittimari e sacrificali: il martirio del cristiano (Stefano), la morte rituale dell’eroe solare (Icaro). Gli amici-compagni di Stephen si divertono a storpiarne quel nome già strano di per sé: lo chiamano, alla greca, Stephanos Dedalos<sup>7</sup>, e, poi, scherzando sul significato del verbo greco *stephanoo*, lo apostrofano: «bous stephanoumenos, bous stephanophoros»<sup>8</sup>, cioè «toro incoronato», «toro che porta la corona», immagine per eccellenza dell’animale votato all’immolazione.

La struttura profonda e ultima evocata da questo complesso *wordplay* sul nome, è il mito evangelico-cristologico del sacrificio del figlio: il toro sacrificale è *avatar* dell’agnello sacrificale. Se poi adottiamo il punto di vista antropologico, risulta evidente che il sacrificio del figlio è la forma fondamentale del patriarcato millenario: la gloria e il potere del Padre comportano l’asservimento del Figlio. Dio padre invia il proprio figlio divino a morire sulla terra, tra gli uomini, per gli uomini, in suo nome. Ora, Stephen, rifiutando di sottomettersi al destino di capro espiatorio (o, meglio, di *bous stephanoumenos*), si rivolta contro il padre naturale Dedalus, Simon, già degradato dall’alcolismo e dai debiti (cioè già parodia di Dio Padre), aspirando a prendere il posto dell’altro padre Dedalo, quello mitico, l’Artigiano-Artista. È forse un parricidio? No: non è l’assassinio (simbolico) del padre per sostituirvisi – il che ricadrebbe nel paradigma del patriarcato millenario (si pensi soltanto al mito di Edipo: e altrettanto forte è l’opposizione di Stephen alla madre edipica, cioè alla madre alleata del patriarcato). Non è, dunque, un parricidio: d’altronde, abbiamo già osservato che Stephen non afferma se stesso nella potenza, ma nell’impotenza di fronte al mondo desolato. Si tratta, molto diversamente e molto più radicalmente, del desiderio di cancellare per

<sup>7</sup> Joyce, *Portrait*, p. 195; p. 196.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

sempre il Padre – tutti i padri – e d’affermare un’autogenesi. Autogenesi nell’impotenza e nella desolazione.

### 3. L’autogenesi. Il feto, le labbra, il fallo: il Neutro

Per dove passa questa autogenesi? Intendo: se non ha taglio ideologico, per un verso, e se, per l’altro, tanto meno si risolve nella formula dell’arte come creazione assoluta (di sé perché in sé), quale via prende la rivolta dell’autogenesi?

Il *Portrait* ci racconta un episodio abbastanza sconcertante e, di fatto, completamente visionario, se non onirico. Nel cosiddetto ‘Cork episode’, Simon Dedalus porta il figlio Stephen a visitare l’anfiteatro di anatomia del suo vecchio collegio, il Queen’s College, per mostrargli le proprie iniziali, S. D., incise su un banco tanto tempo addietro (è opportuno notare che le iniziali del padre e quelle del figlio, S. D., coincidono). Ora, mentre Simon, con l’aiuto del portinaio, ispeziona le bancate in cerca delle proprie iniziali, l’occhio di Stephen – che, oppresso dalla tetraggine del luogo, è rimasto in disparte – s’imbatte in una parola intagliata con un coltello da uno studente: la parola è *foetus*.

They passed into the anatomy theatre where Mr Dedalus, the porter aiding him, searched the desks for his initials. Stephen remained in the background, depressed more than ever by the darkness and silence of the theatre and by the air it wore of jaded and formal study. On the desk he read the word *foetus* cut several times in the dark stained wood. The sudden legend startled his blood: he seemed to feel the absent students of the college about him and to shrink from their company. A vision of their life, which his father’s words had been powerless to evoke, sprang up before him out of the word cut in the desk. A broad-shouldered student with a moustache was cutting in the letters with a jack-knife, seriously. Other students stood or sat near him laughing at his handiwork. One jogged his elbow. The big student turned on him, frowning. He was dressed in loose grey clothes and had tan boots. Stephen’s name was called. He hurried down the steps of the theatre so as to be as far away from the vision as he could be and, peering closely at his father’s initials, hid his flushed face<sup>9</sup>.

*(Passarono nel teatro anatomico dove Mr Dedalus, con l’aiuto del portiere, si aggirava tra i banchi in cerca delle proprie iniziali. Stephen rimase indietro,*

---

<sup>9</sup> Joyce, *Portrait*, pp. 100-101.

oppresso più che mai dall'oscurità e dal silenzio del teatro e dall'aria che sapevano di studi noiosi e pedanti. Su un banco lesse: foetus, intagliato ripetute volte nel legno scuro e macchiato. La scritta, all'improvviso, gli fece ribollire il sangue: gli sembrava di sentire la presenza degli studenti del collegio intorno a lui e di essere soffocato dalla loro compagnia. Una visione della loro vita, che le parole di suo padre erano state impotenti a rievocare, balzata fuori, al suo cospetto, dalla parola intagliata nel banco. Uno studente dalle spalle larghe, con i baffi, stava intagliando le lettere con un coltello a serramanico, tutto serio. Altri studenti stavano in piedi o seduti intorno a lui ridendo di quell'azione. Uno gli spinse il gomito. Il corpulento studente si girò verso di lui, accigliato. Era vestito di grigio e aveva degli stivali marroni. Stephen si sentì chiamare. Scese di fretta i gradini del teatro per allontanarsi il più possibile da quella visione e, scrutando da vicino le iniziali del padre, nascose il rossore del suo volto).

Il passo è molto complesso e denso di dettagli enigmatici se non dubbi. L'attenzione di una certa critica joyciana intorno ad esso è stata stimolata dal seminario XXIII di Lacan, *Le sinthome*, e soprattutto dalla conversazione tra Jacques Lacan e Jacques Aubert nella seduta del 20 gennaio 1976<sup>10</sup>. Maud Ellmann, in particolare, ritornando, ripetutamente nel tempo (a partire dal '79) su questo luogo del *Portrait*, ha dato forma a un nodo problematico che è interessante ricordare qui. Ellmann ci suggerisce, persuasivamente, di guardare all'intera scena come a una fantasia sessuale violenta. Siamo in un teatro di anatomia: la parola *foetus*, che rimanda implicitamente, ma necessariamente, all'atto riproduttivo, cioè all'origine della vita, è stata incisa *più volte* (*cut several times*) con un coltello a serramanico nel legno del banco, come se più d'uno o più d'una volta qualcuno si fosse 'accanito' in *quel punto*... atto perpetrato da un 'branco' di studenti? Oppure si tratta di un solo perpetratore attorniato dal branco – come sembrerebbe essere nell'allucinazione di Stephen? E non sarà l'incisore, che Stephen vede nella sua mente, un *avatar* del padre, tutto impegnato lì accanto a trovare le proprie iniziali? È poi questa, soltanto, una fantasia aggressiva e fallica? oppure il rossore e la vergogna di Stephen denunciano un

---

10 *Séminaires de Jacques Lacan. Livre XXIII. Le sinthome*, Paris, Seuil, 2005, seduta del 20 gennaio 1976. In questa *séance* è appunto Jacques Aubert (futuro editore Gallimard dell'opera joyciana) a citare l'episodio di Cork e la scena del teatro di anatomia. Rimando anche all'ottima edizione italiana curata da A. di Ciaccia, *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo 1975-1976*, Roma, Astrolabio, 2006: l'intervento di Jacques Aubert si trova alle pp. 166-184. Su Lacan lettore di Joyce, si veda C. Soler, *Lacan lecteur de Joyce*, Paris, P.U.F., 2015.

*vulnus* subito o interiorizzato? E siamo allora di fronte a una fantasia di violenza al contempo inferta e sofferta, a una proiezione che mescola, cioè, inestricabilmente potenza e impotenza? Percorrendo l'ipotesi di tale mescolanza, Ellmann giunge a riconoscere nel ripetuto intaglio della parola *foetus* un segno dell'*omphalos*<sup>11</sup>, dell'*umbilicus*, (l'inglese *navel*), ovvero della cicatrice che rammemora l'evento della nascita e contraddistingue ogni 'nato di donna': la paternità e l'atto fallico della penetrazione sarebbero così soverchiati dal corpo materno e dall'atto del partorire<sup>12</sup>. Come dicevo, le osservazioni di Maud Ellmann sono per più ragioni persuasive, soprattutto nel riconnettere il passo del *Portrait* al motivo della *paternity* come *legal fiction* (*le nom du père* lacaniano) in *Ulysses* e al *allwombing world* di *Finnegans Wake*. A mio avviso, però e piuttosto, tutto questo intricato movimento problematico va inteso, nell'«economia» del *Portrait*, in una direzione specifica, e cioè: laddove il padre (Simon) ritrova il segno inciso del proprio nome, il figlio si imbatte, invece, nella forma prenatale dell'umano, *foetus*. Stephen incontra, in altri termini, la parola che designa *la cosa-uomo* anonima, il *neutro-non-nato* o il *neutro-che-nascerà*, l'*It* dell'*anthropos*: la corporalità in sé, la corporalità del puro sentire, non ancora 'segnata' da un sesso, né da un nome maschile o femminile, né ancora percorsa da una coscienza. Per comprendere pienamente, nel contesto del *Portrait*, questo specifico punto dobbiamo tornare a una scena che già conosciamo. Riveniamo a quel giorno in cui i compagni scherzano sul nome di Stephen, chiamandolo *bous stephanoumenos*.

11 Sull'*omphalos* in *Ulysses*, si rinvia alle fondamentali e pionieristiche pagine di S. Gilbert, *James Joyce's Ulysses*, London, Faber & Faber, 1930 [revised edition, New York, Vintage Books, 1950], pp. 60-64, ma si veda anche, in connessione con il tema dell'*omphalos*, il paragrafo dedicato alla paternità, cfr. pp. 64-71.

12 M. Ellmann, *The nets of Modernism. Henry James, Virginia Woolf, James Joyce, and Sigmund Freud*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 147: «this cut, I would argue, corresponds to the navel, which separates the foetus from the mother. A wounding anterior to naming, the navel testifies to the facticity of motherhood, as opposed to the mystery of paternity. Horrified by the 'monstrous reveries' that issue from these scar-letters, Stephen conjures up the broadshouldered student to defend himself against the threat of merger in the mother. Only when his father calls his name is he rescued from the abyss of the unnameable. If the 'sudden legend' startles his blood, it is because the phallus has been ambushed by the omphalos». Rimando anche al saggio di M. Ellmann, «The name and the scar: identity in the *Odyssey* and *A portrait of the artist as a young man*», in *A portrait of the artist as a young man. A Casebook*, ed. by M. A. Wollaeger, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 143-182, che riprende un precedente contributo «Polytropic man: paternity, identity and naming in the *Odyssey* and *A portrait of the artist as a young man*», in C. McCabe (ed. by), *James Joyce. New perspectives*, Brighton, Harvester Press, 1979, pp.73-104.

A voice from beyond the world was calling.

- Hello, Stephanos!
- Here comes The Dedalus!
- Ao!... Eh, give it over, Dwyer, I'm telling you, or I'll give you a stuff in the kisser for yourself... Ao!
- Good man, Towser! Duck him!
- Come along, Dedalus! Bous Stephanoumenos! Bous Stephaneforos!
- Duck him! Guzzle him now, Towser!
- Help! Help!... Ao!

He recognized their speech collectively before he distinguished their faces. The mere sight of that medley of wet nakedness chilled him to the bone. Their bodies, corpse-white or suffused with a pallid golden light or rawly tanned by the sun, gleamed with the wet of the sea ... The towels with which they smacked their bodies were heavy with cold seawater; and drenched with cold brine was their matted hair... It was a pain to see them, and a sword-like pain to see the signs of adolescence that made repellent their pitiable nakedness. Perhaps they had taken refuge in number and noise from the secret dread in their souls. But he, apart from them and in silence, remembered in what dread he stood of the mystery of his own body.

– Stephanos Dedalos! Bous Stephanoumenos! Bous Stephaneforos!<sup>13</sup>

*(Una voce dall'altra parte lo stava chiamando. – Ehi, Stephanos! – Ecco il Dedalus! – Ehi! Oh, piantala Dwyer, o ti do un pugno sul grugno. Oh! – Bravo, Towser, mettilo sotto! – Vieni Dedalos! Bous stephanoumenos! Bous stephanophoros! – Mettilo sotto, Towser, fallo bere, ora! – Aiuto! Aiuto! Oh! Li riconobbe dal modo di parlare, prima di distinguere le loro facce. La semplice vista di quel miscuglio di nudità bagnate gli diede i brividi alle ossa. I loro corpi, dal biancore cavaderico o soffusi di una pallida luce dorata o rudemente abbronzati dal sole, brillavano nell'umidità marina... Gli asciugamani con cui si frustavano erano pesanti di fredda acqua salsa; i capelli appiccicati e inzuppatisi di fredda salsedine... Era una sofferenza vederli, come il dolore di una spada, vedere i segni dell'adolescenza che rendevano repellente la loro penosa nudità. Forse avevano trovato riparo nel numero e nel rumore dal segreto terrore che stava nelle loro anime. Ma lui, in disparte da loro e in silenzio, ricordava bene il terrore che provava di fronte al mistero del suo corpo. – Stepanos Dedalos! Bous stephanoumenos! Bous stephanophoros!).*

I fanciulli stanno facendo il bagno nudi alla foce del Liffey, mentre Stephen

---

<sup>13</sup> Joyce, *Portrait*, pp. 195-196.

li guarda in disparte. C'è qualcosa di repellente in quelle bianche nudità di ragazzi: l'esibizione cameratesca e irriflessa della carne segnata dai primi annunci della maturità sessuale lo disgusta. Non certo per pudore. Piuttosto, per il senso di qualcosa di terribile insito nel corpo e nel sesso. «But he, apart from them and in silence, remembered in what dread he stood of the mystery of his own body». Stephen considera la propria corporalità e il proprio desiderio come un enigma, come una cosa oscura che gli incute un sacro terrore. E ciò non soltanto indipendentemente, ma addirittura per ribellione contro l'educazione gesuitica. Stephen, infatti, decide di seguire la via del corpo e del sesso, nonostante la sua misteriosa terribilità o forse *per* la sua misteriosa terribilità: che cos'è il corpo? Che cos'è il sesso? Che cos'è il corpo-sesso – dove il sesso non è più maschile o femminile, ma tutta la *corporalità* nel suo insieme?

A sedici anni, Stephen, stanco di commettere atti impuri *on his own*, va a puttane nei bassifondi di Dublino. Ma non lo fa solo per scaricare l'energia sessuale in cui l'adolescenza eccede. E non cerca nemmeno la donna solo perché è maschio. Stephen ricerca qualcosa in sé e per sé di se stesso, cioè la propria Alterità. Questa *quête* non si risolve nella scoperta di un oggetto, ma si trasforma, piuttosto, nell'incontro con un'esperienza. È la scena straordinaria della notte con la ragazza di strada.

– Give me a kiss, she said. His lips would not bend to kiss her. He wanted to be held firmly in her arms, to be caressed slowly, slowly, slowly. In her arms he felt that he had suddenly become strong and fearless and sure of himself. But his lips would not bend to kiss her. With a sudden movement she bowed his head and joined her lips to his and he read the meaning of her movements in her frank uplifted eyes. It was too much for him. He closed his eyes, surrendering himself to her, body and mind, conscious of nothing in the world but the dark pressure of her softly parting lips. They pressed upon his brain as upon his lips as though they were the vehicle of a vague speech; and between them he felt an unknown and timid pressure, darker than the swoon of sin, softer than sound or odour.<sup>14</sup>

(–Dammi un bacio, disse. Le labbra di lui non volevano piegarsi a baciarla. Lui voleva essere tenuto saldamente tra le braccia di lei, essere carezzato lentamente, lentamente, lentamente. Tra le braccia di lei, sentiva di essere diventato improvvisamente forte e intrepido e sicuro di se stesso. Ma le labbra

---

14 Joyce, *Portrait*, p. 114.

di lui non volevano piegarsi a baciarla. Con un gesto repentino lei gli abbassò la testa e congiunse le labbra a quelle di lui che lesse l'intenzione dei suoi movimenti nel suo sguardo franco e drizzato. Era troppo per lui. Chiuse gli occhi, arrendendosi a lei, corpo e mente, di null'altro consapevole al mondo che di quell'oscura pressione delle labbra di lei che si aprivano dolcemente. Esse premevano sul suo cervello, non soltanto sulle sue labbra, come se fossero il veicolo di un vago discorso; e tra di esse lui sentì una sconosciuta e timida pressione, più oscura del deliquio del peccato, più dolce di un suono o di un odore).

Il racconto della scena finisce qui: con il *climax*, l'orgasmo, non dell'organo, ma della sensazione, del corpo percipiente. Vediamo bene che cosa accade: due soffici labbra che si stanno aprendo. Sono labbra d'una bocca di donna – e il corpo della donna è, tradizionalmente<sup>15</sup>, nell'immaginario, *distomos*, dalla doppia bocca. In quella parte orale-genitale, c'è tutto il corpo, come in una grande sineddoche onirica. Ma le labbra della ragazza si dischiudono *non* per accogliere: piuttosto, si aprono a premere, a spingere tra le labbra dell'altro, di Stephen. A penetrare Stephen. Se c'è fallo – ancora quello onirico, s'intende –, esso è *patito* dal maschio e *agito* dalla donna. Stephen è completamente passivo, non senziante d'altro che di quella *pressure* proveniente da lei: è lei a 'premere', a 'entrare', non lui. A che cosa tende dunque tutto questo complesso movimento, tutta questa scena? Joyce mira a creare *la confusività dei corpi e dei sessi*. Si tratta, cioè, di far esistere un Neutro – e dico neutro come *Le neutre* di Barthes<sup>16</sup> – in cui riscopriamo la *cosa-corpo* o, se si vuole, il *corpo-inconscio*, il corpo che si estende, cioè, oltre il sapere e il pensare: il cervello, *brain*, di Stephen, non è qui intelletto pensante e rappresentante che opera *ut intelligat*, bensì luogo materiale dove si registra l'oscuro impulso percettivo – la pressione fisica delle labbra. Molto significativa è, a questo proposito, la figura

15 Il carattere *distomos* del corpo femminile è immagine già tradizionale nella medicina ippocratica, cfr. *Le malattie delle donne* (per esempio, i capp. 3, 18a, 26, 62, 73); e alla medicina ippocratica questa immagine è trasmessa da un nucleo di credenze antropologiche e magico-religiose intorno alla natura femminile nonché alla sua tendenza bio-fisiologica verso la *trance* profetica (la Pizia), cfr. N. Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985 e G. Sissa, *Le corps virginal. La virginité féminine en Grèce ancienne*, préface de N. Loraux, Paris, Vrin, 1987. Non è inutile qui ricordare che gli studi sull'isteria di Breuer-Freud e di Freud ereditano *telle quelle* l'idea del corpo femminile come dotato di doppia bocca (si pensi ai tipici disturbi isterici del linguaggio e della respirazione che traducono la repulsione-attrazione per la genitalità).

16 Th. Clerc (éd. par), *Le neutre. Notes de cours au Collège de France 1977-1978*, Paris, Seuil, 2002.

di quelle *softly parting lips* come «veicolo» (*vehicle*) d'un discorso che resta nell'inintelligibile: il 'discorso' delle labbra femminili che si sente, ma non si intende, è, infatti, la parola del corpo, non *langue*, ma *langage*, ovvero linguaggio-segno *nella carne*. La scrittura nasce esattamente nell'incontro con questo *segno incorporato*.<sup>17</sup> Che è come dire: il punto d'innesto dell'artisticità, dell'essere artista (Scrittore), non è la *techne* (dedalica) della lingua, ma il *soma* o *i movimenti del soma* – cioè, letteralmente, la metamorfosi –, perché è proprio lì, nel continuo formarsi e nel ri-formarsi del *soma*, che 'sia fa' la parola-immagine.

#### 4. Dalla disciplina dell'immaginazione alla rivolta dell'Immaginario: il segno della metamorfosi

L'episodio appena evocato occupa una posizione strategica nella costruzione del *Portrait*. Precede immediatamente le molte pagine dedicate al ritiro spirituale, diretto da Father Arnall, che ha luogo nel Belvedere College, la scuola gesuitica dove Stephen studia (dopo essere uscito dal Clongowes Wood College). Il ritiro (di tre giorni, da mercoledì a venerdì) consiste in una serie di esercizi appartenenti alla cosiddetta 'prima settimana' ignaziana, incentrati sul peccato, sulla morte, sul giudizio e sull'inferno: si tratta cioè, notiamolo bene, dei *quattor novissima* dell'escatologia cattolica, morte, giudizio, inferno e paradiso – «the four last things: death, judgment, heaven, hell» –, dove, però, il paradiso e il cielo, sono cancellati e sostituiti dal peccato e dall'inferno. Benchè la meditazione sul cielo e sulla resurrezione sia certo inclusa nel ciclo completo degli esercizi spirituali ignaziani, e appartenga specificamente all'ultima e quarta settimana, Padre Arnall decide di limitare gli esercizi allo stadio iniziale del percorso meditativo. Come a dire: nessuna redenzione possibile. E particolarmente violento è l'esercizio sull'inferno, che consiste nell'immaginare il regno dei dannati come luogo fisico, vera e propria *compositio loci*, la quale culmina nella visione delirante delle anime perdute come di un «huge and rotting human fungus»<sup>18</sup>. Perché questo lungo frammento di pratica spirituale ignaziana nel bel mezzo di un romanzo modernista? Gli esercizi di Ignazio, pensati come un manuale per il direttore di coscienza (e non per l'esercitante), sono tesi ad articolare una disciplina

<sup>17</sup> Che poi, in altri termini, è il semiotico di J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

<sup>18</sup> Joyce, *Portrait*, p. 138.



dell'immaginazione. Come si disciplina l'immaginazione? Data un'immagine di partenza, la si svolge sul filo di una precisa e dettagliata strategia retorica, allestendo un teatro mentale. Ciò che Ignazio chiede all'immaginazione è dunque un lavoro di rammemorazione volontaria, non di creazione autonoma. Nel suo fondamentale saggio su Sant'Ignazio, Roland Barthes affermava che il processo dell'immaginazione ignaziana è un dispositivo di controllo teso a escludere ogni movimento produttivo, cioè soggettivo, nell'elaborazione dell'immagine<sup>19</sup>. L'immaginazione è cioè mimesi, nel senso di *imitatio*. A seguito del ritiro spirituale, infatti, Stephen, terrorizzato dal peccato, dalla morte, dall'inferno, si conforma alla devozione e si aliena nella pura imitazione, al punto da sembrare incline al sacerdozio... finché si apre uno spiraglio: l'università pubblica. Mentre Stephen attende l'esito del colloquio tra suo padre e il *tutor* del Dublin University College, Dan Crosby, sulla costa nord della baia si svolge quell'episodio che già abbiamo rammemorato: il gruppo dei ragazzi al bagno che sottono Stephen chiamandolo «bous stephanoumenos, bous stephanophoros».

Their banter was not new to him and now it flattered his mild proud sovereignty. Now, as never before, his strange name seemed to him a prophecy. So timeless seemed the grey warm air, so fluid and impersonal his own mood, that all ages were as one to him. A moment before the ghost of the ancient kingdom of the Danes had looked forth through the vesture of the hazewrapped City. Now, at the name of the fabulous artificer, he seemed to hear the noise of dim waves and to see a winged form flying above the waves and slowly climbing the air. What did it mean? Was it a quaint device opening a page of some medieval book of prophecies and symbols, a hawk-like man flying sunward above the sea, a prophecy of the end he had been born to serve and had been following through the mists of childhood and boyhood, a symbol of the artist forging anew in his workshop out of the sluggish matter of the earth a new soaring impalpable imperishable being? His heart trembled; his breath came faster and a wild spirit passed over his limbs as though he was soa ring sunward. His heart trembled in an ecstasy of fear and his soul was in flight. His soul was soaring in an air beyond the world and the body he knew was purified in a breath and delivered of incertitude and made radiant and commingled with the element of the spirit. An ecstasy of flight made radiant his eyes and wild his breath and tremulous and wild and radiant his windswept limbs ... His throat ached with a desire to cry aloud, the cry of a hawk or eagle on high, to cry piercingly

---

19 R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

of his deliverance to the winds. This was the call of life to his soul not the dull gross voice of the world of duties and despair, not the inhuman voice that had called him to the pale service of the altar... – Stephaneforos! What were they now but cerements shaken from the body of death – the fear he had walked in night and day, the incertitude that had ringed him round, the shame that had abased him within and without cerements, the linens of the grave? His soul had arisen from the grave of boyhood, spurning her grave-clothes. Yes! Yes! Yes! He would create proudly out of the freedom and power of his soul, as the great artificer whose name he bore, a living thing, new and soaring and beautiful, impalpable, imperishable.<sup>20</sup>

*(Quel loro scherzo non gli era nuovo ed ora lusingava il suo tranquillo senso d'orgoglio e di sovranità. Come non mai prima d'ora, il suo nome strano gli sembrava una profezia. L'aria calda e grigia sembrava così senza tempo, così fluido e impersonale era il suo stato d'animo, che tutte le epoche gli sembravano una. Un attimo prima lo spettro dell'antico regno dei Danesi aveva fatto la sua comparsa attraverso il manto di bruma che rivestiva la città. Ora, al nome del favoloso artigiano, gli sembrava di sentire il rumore delle onde torbide e vedere una figura alata volare sopra le onde salendo lentamente al cielo. Che cosa significava? Era un bizzarro emblema sulla pagina di guardia di qualche manoscritto medievale di profezie e simboli, un uomo-falco che volava verso il sole sopra il mare, una profezia dello scopo per cui era nato e che aveva continuato a perseguire attraverso le nebbie della fanciullezza e dell'adolescenza, un simbolo dell'artista che riforgia nella sua officina, dalla materia inerte della terra, un nuovo, ascendente, impalpabile, imperituro essere? Il cuore gli tremò. Il respiro gli si accelerò e uno spirito selvaggio gli attraversava le membra come se stesse ascendendo verso il sole. Il cuore gli tremò in un'estasi di paura e l'anima stava volando. La sua anima stava ascendendo nell'aria al di là del mondo e il corpo che egli conosceva era purificato in un soffio e liberato dall'incertezza e fatto risplendente e fuso con l'elemento spirituale. Un'estasi di volo gli fece risplendere gli occhi e gli rese selvaggio il respiro e tremanti e selvagge e risplendenti le membra librate nel vento. ... Gli doleva la gola dal desiderio di gridar forte, il grido del falco o dell'aquila, gridare lacerante il suo librarsi nel vento. Questo era il richiamo della vita rivolto alla sua anima e non la stolta e volgare voce del mondo dei doveri e della disperazione, non la voce inumana che l'aveva chiamato al pallido servizio dell'altare. – Stephanophoros! Che cos'erano, se non delle bende srotolate da un corpo morto, la paura in cui*

---

20 Joyce, *Portrait*, pp. 195-197. L'immagine dell'uomo-falco ritorna nel finale del *Portrait* in opposizione alla figura del dio Thot, il dio della scrittura (accademica e laureata), cfr. p. 264.

*aveva camminato di giorno e di notte, l'incertezza che lo aveva accerchiato, la vergogna che lo aveva avvilito dentro e fuori – bende, sudari della tomba? La sua anima era risorta dalla tomba dell'adolescenza, rigettando i suoi lini mortuari. Sì! Sì! Sì! Avrebbe creato con orgoglio e libertà e potenza dell'anima, come il grande artigiano di cui portava il nome, una cosa vivente, nuova e ascendente e bella, impalpabile, imperitura).*

Qui, Stephen è colto da un'autentica visione, involontaria, imprevedibile, e dunque indisciplinabile, un'*epifania* che scaturisce dal suo stesso nome: una visione che si dischiude, infatti, sul filo della *metamorfosi*, la quale non è più cosciente e retorico fantasticare, ma *movimento del corpo psichico*. Vede una forma di uomo-uccello alzarsi sulle onde, *the hawk-like man*, volare verso il sole, immagine sì dedalica, mitica e classica, ma anche, e forse soprattutto, sciamanica<sup>21</sup>. Stephen sente di nuovo ripulsare la vita in sé e si percepisce fisicamente trasformato in qualcosa di nuovo<sup>22</sup>, o meglio *novum*, ovidianamente.

A suggellare tale metamorfosi, e come a duplicarla in un potente effetto d'eco declinandola al femminile, un'altra immagine epifanica subito a seguire. Una ragazza-uccello, sulla spiaggia, quasi una fanciulla-airone dal petto di colomba, lo fissa profondamente e decisamente: Stephen si lascia penetrare fino nell'anima da quello sguardo e da lei.

A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird. Her long slender bare legs were delicate as a crane's and pure save where an emerald trail of seaweed had fashioned itself as a sign upon the flesh. Her thighs, fuller and soft-hued as ivory, were bared almost to the hips, where the white fringes of her drawers were like feathering of soft white down. Her slate-blue skirts were kilted boldly about her waist and dovetailed behind her. Her bosom was as a bird's, soft and slight, slight and soft as the breast of some dark-plumaged dove. But her long fair hair was girlish: and girlish, and touched with the wonder of mortal beauty, her face.

She was alone and still, gazing out to sea; and when she felt his presence and the worship of his eyes her eyes turned to him in quiet sufferance of his gaze, without shame or wantonness. Long, long she suffered his gaze and then quietly withdrew her eyes from his and bent them towards the stream, gently stirring the water with her foot hither and thither.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> L'identificazione tra sciamano e uccello è immemorabile.

<sup>22</sup> È chiaro, per quanto non esplicitato, il rimando evangelico a Lazzaro.

<sup>23</sup> Joyce, *Portrait*, p. 199.

(Una ragazza stava di fronte a lui nel mezzo della corrente, sola e immobile, contemplando il mare. Aveva l'aria di chi è stato trasformato da un incantesimo nella figura di uno strano e bellissimo uccello marino. Le lunghe sottili gambe nude erano delicate come quelle di un airone e immacolate salvo una smeraldina striscia di alghe marine che si era disposta a formare un segno sulla sua carne. Le cosce, più piene e pallide come l'avorio, erano nude fino ai fianchi, dove i bianchi orli dei calzoncini sembravano un piumaggio di soffice bianca lanugine. Le sue gonne blu ardesia erano rimboccate audacemente intorno alla vita e incrociate sul dietro. Il suo petto era come quello di un uccello, soffice e affusolato, affusolato e soffice come il seno di qualche colomba dal piumaggio scuro. Ma i suoi lunghi bei capelli erano quelli di una fanciulla: e di fanciulla, toccata dalla meraviglia della bellezza mortale, era il suo volto. Era sola e immobile, nell'atto di contemplare il mare; e quando avvertì la presenza di lui e il suo sguardo adorante, gli occhi di lei si voltarono verso di lui sostenendo tranquillamente il suo sguardo, senza vergogna o languore. A lungo, a lungo lei sostenne lo sguardo di lui e poi voltò gli occhi indietro e li rivolse in basso alla corrente, muovendo l'acqua col piede, qua e là).

Chi è la misteriosa fanciulla-uccello dell'acqua e in che rapporto sta con l'uomo-uccello alzantesi in volo nell'aria? Non è forse essa l'*avatar* della ragazza di strada che ha iniziato Stephen al corpo e al sesso? E non è forse proprio il corpo-sesso – non-più-maschile-non-più-femminile: *neutro* – l'ombelico' del flusso immaginario da cui scaturiscono *the hawk-like man* e *the girl-seabird*? La metamorfosi animale o l'ibridazione animale, se si preferisce, con la sua perturbante atmosfera di incantesimo, è il segno memoriale, iconico, psichico, di questa riscoperta sorgente della parola: 'riscoperta' oltre e al di là della Letteratura e dell'Arte. L'immaginazione come *imitatio*, come prodotto della funzione retorica, va in frantumi, e, in suo luogo, contro di essa, erompe l'Immaginario, la scrittura dell'Immaginario come vera *ignota ars*: erompe dalla corporalità estesa oltre la coscienza e la conoscenza.

## 5. Uno scorcio di prospettiva: lo sguardo di Proust e la posizione modernista

Ebbe modo di affermare Lacan nel suo seminario su Joyce: «les pulsions c'est l'écho dans le corps du fait qu'il y a un *dire*»<sup>24</sup>: «le pulsioni sono

<sup>24</sup> Lacan, *Le sinthome*, p. 17 (p. 16 della traduzione italiana).

l'eco nel corpo del fatto che ci sia un dire». Ebbene, è per questa via, e cioè *attraverso la focalizzazione sul rapporto tra parola e corpo*, che si realizza la rivolta di Stephen contro la legge del patriarcato, contro il patriarcale e cristiano sacrificio del figlio, contro il totem della famiglia, contro la *Waste land* della guerra, dell'imperialismo e del nazionalismo tribali, nonché, infine, contro un'idea di letteratura e di lingua *mimetiche* e narrative delle quali gli esercizi ignaziani sono un'ironica sineddoche. E credo, inoltre, si possa cogliere in questo specifico snodo problematico del *Portrait* joyciano l'essenza, se così si può dire, della *posizione* estetica modernista *tout court*. È necessario, al proposito, seppur per un breve scorcio di prospettiva, ripensare comparativamente agli assi portanti della *Recherche* proustiana. L'edificio della *Recherche*, come ci hanno insegnato la critica genetica e Antoine Compagnon *in primis*, fa perno su *Sodome et Gomorrhe – Sodoma e Gomorra*, chiave di volta strutturale del macroracconto e al contempo dell'impianto immaginario sotteso alla scrittura nel suo complesso<sup>25</sup>. Ebbene, qual è la *forma*, cioè l'idea formante, di *Sodome et Gomorrhe*? E' la profanazione rituale del padre e della madre edipici – ancora la caduta del patriarcato e della famiglia – profanazione che avviene all'insegna del godimento perverso, sado-masochista e omosessuale. Mademoiselle de Vinteuil e la sua amante profanano la fotografia del padre mentre si corteggiano e amoreggiano; Charlus profana la madre godendo passivamente sotto il flagello dei suoi *fouetteurs* reclutati tra *militaires* e *ouvriers*<sup>26</sup>. *Ma la profanazione più estrema e sovversiva, è quella del narratore stesso, Marcel, che, Figlio edipico della Madre edipica per antonomasia, proclama impietosamente di fronte a maman di voler sposare una gomorra, Albertine: è il patto con Gomorra, le pacte avec Gomorrhe*<sup>27</sup>.

25 Si vedano *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, pp. 266-296 e l'introduzione all'edizione di *Sodome et Gomorrhe*, éd. par A. Compagnon, Paris, Gallimard (Folio classique), 1989, pp. VII-XXXIII.

26 *Le temps retrouvé*, éd. présentée par P.-L. Rey, établie par P.-E. Robert et annotée par J. Robichez avec la collaboration de P.-E. Robert et B. G. Rogers, Paris, Gallimard (Collection Folio), 1990, p. 122.

27 Che il *pacte avec Gomorrhe* (cfr. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p. 25: «laissons enfin pour plus tard ceux qui ont conclu un pacte avec Gomorrhe. Nous en parlerons quand M. de Charlus les connaîtra»), non sia tanto e solo quello dell'omosessuale e/o del bisessuale con la donna lesbica e/o bisessuale (in genere, sviati dallo stesso Narratore, si pensa a Morel), mi pare del tutto evidente: il vero patto con Gomorra nella *Recherche* è quello tra Marcel e Albertine. Quanto poi alla profanazione della madre, sembrerebbe questo un tema appena accennato nelle parole che qui di seguito riporto, con la promessa di un *chapitre à part* in verità mai scritto, *almeno in quanto tale*: «au reste, peut-on séparer entièrement l'aspect de M. de Charlus du fait que les fils, n'ayant pas toujours la ressemblance paternelle, même sans être invertis et en recherchant des femmes,

*Che cosa voglio suggerire con queste notazioni pur così sintetiche? È dal problema del godimento, cioè dal corpo-sesso, strutturalmente neutro e perverso – neutro perché intervallo e luogo di con-fusione tra Sodoma e Gomorra; perverso, perché il punto di ingresso nel desiderio è sempre e sistematicamente la perversione<sup>28</sup> – che insorge quel teatro dell’Immaginario, scenario di fantasmi pulsionali, cui diamo il nome generale di *À la recherche du temps perdu*. Non dimentichiamo che, forse con toni finanche più trasgressivi di quelli joyciani, il narratore proustiano ci racconta senza rimozioni la masturbazione di *Je* e, soprattutto, l’insurrezione ideativa sprigionata da quell’*acte de volupté*.*

Hélas, c’était en vain que j’implorais le donjon de Roussainville, que je lui demandais de faire venir auprès de moi quelque enfant de son village, comme au seul confident que j’avais eu de mes premiers désirs, quand au haut de notre maison de Combray, dans le petit cabinet sentant l’iris, je ne voyais que sa tour au milieu du carreau de la fenêtre entr’ouverte, pendant qu’avec les hésitations héroïques du voyageur qui entreprend une exploration ou du désespéré qui se suicide, défaillant, je me frayais en moi-même une route inconnue et que je croyais mortelle, jusqu’au moment où une trace naturelle comme celle d’un colimaçon s’ajoutait aux feuilles du cassis sauvage qui se penchaient jusqu’à moi. En vain je le suppliais maintenant. En vain, tenant l’étendue dans le champ de ma vision, je la drainais de mes regards qui eussent voulu en ramener une femme.<sup>29</sup>

*(Ah, invano imploravo il torrione di Roussainville, invano gli chiedevo di far venire da me qualche creatura del suo villaggio, come al solo confidente dei miei primi desideri, quando là in cima alla nostra casa di Combray, nel piccolo studiolo che odorava d’iris, vedevo soltanto la sua torre al centro della finestra socchiusa, mentre con le esitazioni eroiche di un viaggiatore che intraprende un’esplorazione o d’un disperato che si suicida, cadendo in deliquio, scavavo in me stesso una strada sconosciuta e che credevo mortale, fino al momento in cui una traccia naturale come quella di una lumaca si depositava sulle foglie del*

---

consomment dans leur visage la profanation de leur mère? Mais laissons ici ce qui mériterait un chapitre à part: les mères profanées», cfr. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, p. 300. Anche in questo caso, Proust dissimula ironicamente l’evidenza: è la relazione di Marcel con Albertine, il nucleo stesso della *Recherche*, a costituire il ‘capitolo mai scritto’ intitolato alle *mères profanées*.

<sup>28</sup> Come ci insegna la psicanalisi freudiana. Proust, che non ha letto Freud (anche se ne conosce certamente le ricerche), lega tuttavia insieme, inestricabilmente e costantemente, per tutto il corso della *Recherche*, desiderio e perversione.

<sup>29</sup> Proust, *Du côté de chez Swann*, éd. par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard (Folio classique), 1988, p. 241.

*ribes selvatico che si allungavano fino a me. Invano ora lo supplicavo. Invano, continuando a guardare la distesa davanti a me, cercavo di drenarne con lo sguardo l'immagine di una donna).*

La scena dell'atto onanistico adolescenziale è giustamente potuta sembrare una prefigurazione del flusso di scrittura/parola destinato ad uscire in futuro dal calamo di *Je*: «*le petit cabinet sentant l'iris* si configura come un'anticipazione della stanza entro cui Proust si trincererà per scrivere la *Recherche*»<sup>30</sup>. *La parola dell'arte è, in altri termini, immersa nel corpo, radicata nell'esperienza corporale e legata ai suoi segni materiali, fluttuando così necessariamente tra oscurità semiotica e opacità semiologica*: la parola dell'arte non proviene dall'*intelligence*, come Proust stesso argomenta ampiamente nel *Contre Sainte-Beuve*<sup>31</sup>, *ma dall'incorporation*. E l'*incorporation* della parola poetica proustiana condivide con la fabbricazione joyciana della lingua poetica nel *Portrait* due sintomi fondamentali: la metamorfosi e il fantasma. Davvero perturbante è il movimento di scambio tra il vegetale, l'animale e l'umano nella scena del *cabinet*: la bava della lumaca, la traccia del liquido seminale, il fogliame del ribes selvatico che si protende fino al contatto con *Je*. Nella versione più lunga e articolata che Proust ne redige – è il primo capitolo del *Contre Sainte-Beuve* –, l'atmosfera metamorfica è ancora più insistita e giunge – via associazione olfattiva tra il sentore del liquido seminale e il sentore della linfa – a sovrapporre il ramo spezzato del *lilas* e il 'ramo' di Marcel che ha appena secreto il suo siero:

à ce moment, je sentis comme une tendresse qui m'entourait. C'était l'odeur du lilas, que dans mon exaltation j'avais cessé de percevoir et qui venait à moi. Mais une odeur âcre, une odeur de sève s'y mêlait, comme si j'eusse cassé la branche. J'avais seulement laissé sur la feuille une trace argentée et naturelle, comme fait le fil de la Vierge ou le colimaçon. Mais sur cette branche, il m'apparaissait comme le fruit défendu sur l'arbre du mal. Et comme les peuples qui donnent à leurs divinités des formes inorganisées, ce fut sous l'apparence de ce fil d'argent qu'on pouvait tendre presque indéfiniment sans le voir finir, et que je devais tirer de moi-même en allant tout au rebours de ma vie naturelle, que je me représentai dès lors pour quelque temps le diable. Malgré cette odeur de branche cassée, de

30 M. Lavagetto, *Quel Marcel*, Torino, Einaudi, 2011, p. 21, che rimonta a Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine: écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974.

31 È il tema del primo capitolo del *Contre Sainte-Beuve* intitolato ai *Sommeils*. L'edizione cui rimando è quella curata da Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, 1954, ristampata nel 1987 nella Collection Folio, dalla quale si cita.

linge mouillé, ce qui surnageait, c'était la tendre odeur des lilas.<sup>32</sup>

*(In quel momento, sentii circondarmi d'una specie di tenerezza. Ora l'odore del lillà, che nell'eccitazione avevo smesso di sentire e che ritornava a me. Ma un odore acre, un odore di linfa vi si confondeva, come se avessi rotto il ramo. Avevo soltanto lasciato sulla foglia una traccia argentata e naturale, come fa il filo della Vergine o la lumaca. Ma su questo ramo mi appariva come il frutto proibito sull'albero del male. E come i popoli che danno alle loro divinità delle forme inorganiche, fu sotto le spoglie di questo filo d'argento che si poteva prolungare pressoché indefinitamente senza vederlo finire, e che io dovevo estrarre da dentro me stesso rimontando all'indietro il corso della mia vita naturale, che io, a partire d'allora e per qualche tempo a seguire, mi rappresentavo il diavolo. Nonostante questo odore di ramo spezzato, di biancheria bagnata, l'odore che galleggiava al di sopra era quello tenero del lillà).*

E la metamorfosi – linguaggio del corpo per definizione – è intrinsecamente legata all'eruzione del fantasma di desiderio. Mentre lavora a estrarre da sé stesso quel filo argenteo, quella sostanza naturale che lo apparenta alla lumaca o al ragno, *Je* implora l'orizzonte di fargli intravedere una forma femminile nel disegno del paesaggio o nel tronco di un albero:

je fixais indéfiniment le tronc d'un arbre lointain, de derrière le quel elle allait surgir et venir à moi; l'horizon scruté restait désert, la nuit tombait, c'était sans espoir que mon attention s'attachait, comme pour aspirer les créatures qu'ils pouvaient recéler, à ce sol stérile, à cette terre épuisée; et ce n'était plus d'allégresse, c'était de rage que je frappais les arbres du bois de Roussainville d'entre lesquels ne sortait pas plus d'êtres vivants que s'ils eussent été des arbres peints sur la toile d'un panorama, quand, ne pouvant me résigner à rentrer à la maison avant d'avoir serré dans mes bras la femme que j'avais tant désirée, j'étais pourtant obligé de reprendre le chemin de Combray en m'avouant à moi-même qu'était de moins en moins probable le hasard qui l'eût mise sur mon chemin.<sup>33</sup>

*(Fissavo indefinitamente il tronco di un albero lontano, dietro il quale lei stava per emergere e venire da me; l'orizzonte scrutato restava deserto, la notte cadeva, era senza speranza che la mia attenzione vi si fissava, come per risucchiare le creature che quel suolo sterile, quella terra inaridita potevano ospitare; e non era più per allegria, ma per rabbia che battevo gli alberi del bosco di Roussainville dall'interno dei quali non sarebbe potuta uscire*

<sup>32</sup> Proust, *Contre Sainte-Beuve*, pp. 55-56.

<sup>33</sup> Proust, *Du côté de chez Swann*, pp. 241-242.



*alcuna creatura vivente più che da alberi dipinti sulla tela d'un paesaggio, quando, non potendo rassegnarmi a rientrare a casa prima di aver stretto tra le braccia la donna che avevo tanto desiderato, ero tuttavia obbligato a riprendere la via di Combray ammettendo tra me e me che era sempre meno probabile il caso che la mettesse sul mio cammino).*

In un clima del tutto dafneo – e dunque, ancora una volta, metamorfico e ovidiano – *Je* ci offre una folgorante messa in scena del fantasma di desiderio: il fantasma di desiderio – qui rappresentato dal puro e vuoto significante della ninfa arborea – non è la figura che si *finge* di vedere nel gioco volontario dell'immaginazione; esso è, piuttosto, e del tutto diversamente, la figura desiderata che *non si può vedere, che mai potrà (ri)apparire* perché per sempre perduta. Il fantasma di desiderio è quel buco, quel vuoto dell'immaginazione, che possiamo altrimenti pensare come il foro dell'Immaginario attraverso cui parla l'esperienza del soggetto.

Va da sé: quando l'esperienza del soggetto parla, ebbene, c'è rivolta dentro la lingua. Come il narratore joyciano, così il *Je* della *Recherche* proustiana, nella sovversiva rivendicazione del proprio fallimento e della propria impotenza, nella provocatoria rivendicazione della nevrosi come *pathos* fatale e naturale della nostra condizione, intende ri(n)tracciare quella *cosa umana* (forma sommersa e rimossa dell'Umano) che non sappiamo d'essere e che parla di noi attraverso l'arte... attraverso il 'Ritratto d'Artista'.

*Invio*

In che modo l'artificio può mirare espressamente a quanto si presenta innanzitutto come sintomo? In che modo l'arte, l'artigianato, può eludere, se così posso dire, quanto si impone del sintomo, vale a dire la verità?

Jacques Lacan, *Le sinthome*

## INDICE

<i>Presentazione</i>	5
<b>La rivolta in teoria</b>	7
Paolo Galloni, <i>La memoria come rivolta. Breve viaggio a ritroso in un tema storiografico</i>	9
Paolo Aldo Rossi, <i>Lo spazio della malattia (nosos): pestilenza epidemica (lomos) e rivolta sociale (stasis)</i>	36
Izabela Mai, <i>Una rivolta teorica? Il ruolo dei trattati d'arte nell'affermazione della nuova posizione sociale del pittore nell'Italia rinascimentale</i>	46
<b>Rivoltosi</b>	63
Gianluca Olcese, <i>Lupi ribelli. Fra licantropi livoni e lupo di Chianale: la lunga durata della rivolta popolare</i>	65
Ida Li Vigni, « <i>Mai venga il mattino</i> »: <i>la rivolta fra Bauhaus e cucina</i>	75
Francesco Galofaro, « <i>Meglio morto per noi che vivo per gli altri</i> »: <i>la rivolta di San Giovanni Rotondo contro il trasferimento di Padre Pio</i>	82
<b>Medioevo ribelle</b>	97
Caterina Saracco, <i>Rivolta e libertà: il caso della Frisia in epoca medievale</i>	99
Sonia Maura Barillari, <i>La rivolta dipinta: Girart de Vienne alla corte di Verdon</i>	112

Adelaide Ricci, <i>Conversione, contorsione: una traccia in figura</i>	140
Flavia Sciolette, <i>Eccezione narrativa come forma di resistenza culturale? Ancora sul Blandin de Cornoalha</i>	172
Susanna Scavello, <i>«Et toutesfoiz je contredictz!»: la celebrazione delle martiri nei Mystères di s. Barbara e di s. Margherita</i>	189
Ilaria Ottria, <i>Aracne «arida mens»: interpretazioni e rimodellamenti di un mito ovidiano nei commenti allegorici alle Metamorfosi</i>	214
<b>Essere contro</b>	231
Filippo Mollea Ceirano, <i>Dai punk ai millennials: gli echi di rivolta nelle esperienze espressive dopo la fine del sogno rivoluzionario</i>	233
Martina Di Febo, <i>Epica o retorica della rivolta? Brevi riflessioni a margine de L'orda d'oro</i>	307
<b>Rivolte di carta</b>	315
Magdalena Maria Kubas, <i>Osservazioni su alcune laude (psuedo-)iacoponiche tradotte in polacco</i>	317
David Sebastiani, <i>Barabas against the poisoned souls. Oltre la voce della coscienza</i>	330
Barbara Foresti, <i>Lo scienziato e la 'nera signora': elementi di rivolta nel Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie</i>	360
Massimo Stella, <i>Joyce con Ovidio e Proust: corpo, metamorfosi, parola. La rivolta di Stephen Dedalus nel Portrait of the artist as a young man</i>	367
Simone Turco, <i>«La celebrazione di un'epifania impossibile». Mitopoiesi dell'anti-rivolta in prospettiva pavesiana e jesiana</i>	388

Alessandro Fiorillo, « <i>Né obbedire, né disobbedire</i> ». <i>Gioia e rivolta nel Porcile di Pasolini</i>	397
--	-----