

Conversazione con Federico Francucci
su *Joyicity* (2013)

Uno dei punti decisamente ribaditi, e che più colpiscono, del libro riguarda l'identificazione di letteratura e immaginario, e la lettura dei capolavori joyciani come tentativo di rompere questo cerchio magico usandone però tutti i materiali. Tu leggi Ulysses, ad esempio, anche come gigantesco contenitore di sciocchezze che filano da una bocca all'altra, da un cervello all'altro, motivoetti e canzoncine intonati da personaggi narcotizzati. Alcuni, però, meno degli altri. Puoi parlare di questa lotta, da dentro l'immaginario, contro l'immaginario?

La cosa sorprendente, per me, è che si possa ritenere che l'immaginario nel quale siamo immersi nasca sostanzialmente coi media elettrici, quasi fosse una sorta di effervescenza ideologica del grande capitale che garantì il loro successo. Non è così, ed è fin troppo evidente. I media elettrici hanno al più reso pervasivo, e dunque *a classe unica*, l'immaginario *per un'unica classe* di cui si era fatta carico la letteratura sin dal suo nascere, e dunque dal XVIII secolo, quando la parola «letteratura» assunse appunto il senso che ancora le diamo. È la punta d'iceberg del grande progetto borghese, la letteratura. E contrariamente alla cultura barocca, tanto reazionaria e dirigista da essere oculatamente destinata (o comminata) a tutte le classi sociali (basti pensare al suo privilegio per lo spettacolo collettivo), la civiltà della ragione che si riconosce nella diffusione dell'individualistico *novel* e dei suoi personaggi «nome e cognome» (*Robinson Crusoe*, *Moll Flanders*...) tendeva a isolare (beh sì, alla lettera con Robinson...) *un'unica classe* ancora innominabile cui dare finalmente un nome, e un pezzo di terra altrimenti selvaggio da trasformare in nazione.

Del resto perché un progetto rivoluzionario, quale fu quello borghese, possa giungere a effetto, occorre innanzi tutto interfacciare chi lo persegue al suo sogno, anche se magari è un sogno sognato da altri. Il sonnambulismo della borghesia è stata la sua forza dirompente, sia pure quando ha spinto gl'interconnessi in uno dei tanti baratri con cui il reale prima o poi consuma le sue vendette. C'è tutta la storia del romanzo borghese in questi rapidi passaggi con cui scorcio la questione che pongo ne *La lettera che muore*. Fortunatamente esiste una linea neanche troppo nascostamente antiromanzesca nel cuore stesso del romanzo, una linea che potrei definire di risveglio dall'immaginario, o di resistenza alla «serietà» (che è già serialità) borghese. È una linea umorosa (più che

umoristica), ed è quella che non a caso si scomoda ogni qualvolta si parla di Joyce: da Sterne a Flaubert, per fare due nomi accomunati dal ricorso diretto all'archetipo che il *novel* ha sempre evocato solo per esorcizzarlo. L'archetipo di cui parlo è naturalmente «preletterario», ed è il *Don Quijote*, che da questo punto di vista, con quella faccenda del «desocupado lector» da imbragare nella sua celata di «cartones», figurina allegorica quanto mai puntuale della ricaduta della catena di montaggio tipografica sul mondo, resta un'opera di una violenza inusitata.

Se l'immaginario dell'età elettrica ed elettronica non è, come dici, che implementazione e potenziamento di quello letterario, cosa possiamo farci insegnare da Joyce come contromossa?

Nello *Ulysses*, è vero, i personaggi sono tutti, con sole tre eccezioni, trascinati da un loro sogno, che poi è il sogno del primo immaginario collettivo, quello per l'appunto sognato per un'unica classe, e che si snoda, nazionalistico e guerrafondaio com'è, fra letteratura e melodramma, romanzi e romanze. Il capitolo delle «Simplegadi», col suo ritmo alla Vertov, è persino esemplare, perché mostra esattamente a quale immaginario pregresso attinse per esempio giusto il cinema. Se n'era accorto già Ejzenstejn, che non a caso poneva Joyce fra quegli scrittori che avevano dato vita all'*Urphänomen* che a sua detta stava alla base di ogni film, e di cui la forma cinematografica non rappresentava altro che «l'aspetto più coerente e spettacolare». Ma basta passare al *Finnegans Wake* per rendersi conto di quanto Joyce, la cui parabola creativa si snoda esattamente fra le due mattanze del Novecento, avesse compreso che quello stesso immaginario, divenuto finalmente *a classe unica*, spalmato insomma come collante su ciascuno di noi per quella sorta di bolscevismo fantasmatico cui da sempre concorrono i media elettrici, sarebbe diventato un incubo. E non un nuovo incubo, il solito: quello del patriarcato, in tutte le sue declinazioni (dal Padre Eterno al «piccolo padre», giù giù fino a «papi»).

Non so se Joyce pensasse a una contromossa; reagiva a mio parere d'istinto, da quell'anarcosocialista che ha sempre dichiarato di essere. Fino a un certo punto gli bastò tracciare, persino in proprio, una linea di fuga dall'identità nazionale, che è per l'appunto un'identità letteraria. Stephen Dedalus, in quanto artista che vorrebbe divenire artefice, non ha patria, perché l'arte, contrariamente alla letteratura (che pretende di confondersi col *suo* mondo), sa bene di essere sempre degenerata, e artificiosa. Bloom (un ebreo nella cattolicissima Irlanda?) è un extracomunitario, e tutti i compagni da pub che incrocia non mancano mai occasione di ribadirgli la sua estraneità dai discorsi che contano. È

l'unico cui tutti si rivolgono solo col cognome. Molly... beh Molly è una donna, e in quanto tale è al di fuori del conto, è soprannumeraria. Lo *Ulysses* traccia per davvero questa (impossibile) linea di fuga a tre. Il *Finnegans Wake*, invece, è costretto ad andare (e a portarci) ben oltre. Non c'è espatrio possibile, avrà infine compreso Joyce fra una guerra mondiale e l'altra, se non mettendo in questione la lingua; nel suo caso per costipazione. Su questo, sebbene alla sua maniera sottrattiva, proprio non si può dire che Beckett non l'abbia seguito.

Tu vedi nel «duumvirato» Dedalus-Bloom, tra le altre cose, una specie di modello o regola della ricezione dell'opera e più in generale della trasmissione della cultura, basata su un'idea di paternità non generativa, o filiazione, e sintonizzazione o ascolto attivo, che dovrebbe combattere sia l'inerzia in cui rischia di cadere la via di trasmissione e insegnamento istituzionale e autorizzata, sia il condizionamento e lo sfruttamento dei discorsi culturali a scopi di controllo politico-sociale: e questa è un'idea fortemente politica del magistero joyciano, o no?

Non c'è modo migliore di evirarsi, di sottrarsi cioè a quella che Lacan chiamava «père-version» (la linea patriarcale per cui ciascuno di noi non può che dare figli al proprio padre), che «duumvirarsi». Persino Seneca e Lucilio lo facevano, no? L'*affaire* fra Dedalus (che ha un padre manchevole) e Bloom (che ha mancato la successione patrilineare) lo dimostra in modo inequivocabile. Il patriarcato è un incubo tutto al femminile, perché prevede il godimento (dei beni sessuali), e il monologo di Molly non fa difatti che girarci intorno (e la *mamafesta* del *Finnegans Wake* conferma con forza). Il maschile, lasciato a se stesso, invece delira: è il matriarcato il delirio maschile, in cui non a caso il padre è duumvirato con lo zio materno, o con qualsiasi altra figura di maschio dominante. Delira il maschile perché gli è estraneo il godimento: al più desidera. Se torni con la mente al penultimo capitolo dello *Ulysses*, «Itaca», la faccenda è fin troppo chiara, e proprio quando i due pisciano sotto le stelle. È una palestra psichica quella che Bloom offre a Stephen, non un *ménage à trois*. Una pratica d'insegnamento, cioè un legame d'amore. Politica.

Joyce, ci ricordi, ha lavorato tutta la vita, secondo un programma stabilito molto presto, per essere non più un artista, ma un «artefice», o «artificiere»; e proprio sull'opera come artificio necessario, paradossalmente, a scovare il reale (ben lontano dal realismo), insisti molto, ricordando quanto Lacan nell'ultima fase del suo insegnamento deve a Joyce. Anche questa, oggi, non è

un'opzione molto praticata, almeno in Italia...

Per Lacan la questione era seria, e ha attraversato l'ultimo decennio del suo Seminario. Si trattava di consegnare un'opera, anzi un operare, impedendo che si formasse il solito episcopato monarchico, che s'instaura non appena si spalanca la finestra per far rientrare il maestro tanto faticosamente accompagnato alla porta. A un certo punto, arrovellandosi sulla questione, Lacan avrà pensato che il *Finnegans Wake* era proprio un bel modello di quello che si proponeva. Quell'opera non crea gerarchie ecclesiastiche ma un alveare di interpreti laboriosi, quali dovrebbero essere gli analisti. E proprio perché vi si sbircia il reale, ma solo un soprassalto per volta. La realtà, cui invece si richiama ogni realismo, è tutt'altra faccenda. La realtà è solo un discorso sul reale, mica il reale. La realtà è solo un effetto speciale dell'immaginario. Il reale che s'agita appena un po' nell'artificio, nel discorso che siamo soliti chiamare «realtà» dorme in verità sonni tranquilli.