

Pietro Barbetta

Artaud/Carroll/Joyce.

Il sistema letterario psicotico tra ironia e agglutinazione

Abstract: In the following essay I deal with some details concerning the psychotic literary system. I start with Humpty Dumpty, nursery rhyme, probably from 16th/17th Century. Nursery rhyme is recovered by Lewis Carroll (1832-1898) in Through the Looking Glass and continued by James Joyce (1882-1941) in Finnegans Wake. A translation of Humpty Dumpty poem was lately – in 1943 – proposed, by the psychiatrist Gaston Fedrière, to Antonin Artaud (1896-1948), at the asylum of Rodez, where Artaud was secluded and electroshocked from 1943 to 1946.

The Fall of the mason Finnegans from the wall, and his resurrection as the word whiskey is proffered – in an Irish folktale – is linked with Humpty Dumpty's nursery rhyme, in an assemblage of delusional associations, so as in Ulysses the "plump Buck Mulligan", who shaves on the top of the Martello Tower. The reader will finally see, in Artaud's Work a still more radical way of treating the language, using extra-semantic expressions and glossolalia. Within these procedures of writing there is a poetic, which approaches more and more psychosis and, in part, overlaps it: partially a literary experience to live and conceive psychosis, partially a real psychotic expression.

Polonio – [...] Cosa leggete, mio Signore?

Amleto – Parole, parole, parole.

Polonio – Qual è l'argomento, mio Signore?

Amleto – Tra chi?

Polonio – Intendo, il soggetto che state leggendo, mio Signore.

Amleto – Calunnie, signore: questo vile satiro di scrittore sostiene che i vecchi hanno la barba grigia, il volto raggrinzito, gli occhi che spurgano umore fetido e colla di susino, che mancano di testa, con gli stinchi deboli: ciò che credo pienamente anch'io, signore. Detto questo, non è onesto sostenerlo, voi stesso amico sareste vecchio come son io, se come un gambero poteste regredire.

Polonio – [a parte] Benché sia follia, c'è ancora metodo in ciò. Volete uscire a prendere un po' d'aria, mio Signore?

Amleto – Dentro la mia tomba.

(Shakespeare)

Humpty Dumpty

Di che cosa si tratti, quando si parla di psicosi, è noto; in primo luogo si tratta di una categoria diagnostica, che designa un grave stato di infermità mentale; in particolare, dentro la psicosi – o come sinonimo, secondo i diversi riferimenti clinici – si trova il termine, oggi in declino, "schizofrenia". È tradizione di molti – tra i critici e gli psicoanalisti – proporre una distinzione tra opera d'arte e opera psicotica, come ci fosse un criterio definito. Diverso è invece distinguere tra psicotici e "sani di mente", o nevrotici, senza togliere, a chi soffre di psicosi, il riconoscimento della trasformazione del delirio in opera d'arte. Chi si accorge della sanità mentale di Carroll è Artaud, che gli si scaglia contro, come vedremo nel seguito di questo saggio.

Per ora appare interessante osservare la complessità dell'intreccio tra Carroll, Joyce e Artaud. Carroll è un logico, gran parte delle sue invenzioni derivano da una conoscenza rigorosa di questa disciplina. Egli rappresenta il crinale tra i limiti della logica e della scrittura. Riguardo a Joyce potremmo parlare di una scrittura autistica in trasformazione: da *Stephen Hero* a *Dedalus*, Joyce racconta l'autismo di Stephen, la sua ecolalia filosofica ed estetica.

¹ Non tornerò nel testo su questo episodio dell'Ulisse, il lettore lo prenda come un accenno sul quale, prima o poi, si tornerà a riflettere.

L'estetica di queste due opere trova espressione nelle *epifanie*. La *claritas*, attribuita da Dedalus all'opera di Tommaso d'Aquino, in lui non è armonia universale. Dedalus/Joyce capovolge Tommaso: la *claritas* corrisponde alla *quidditas*. A un'estetica legata alla trascendenza divina si sostituisce un'estetica che si muove su un piano di immanenza: la percezione di questo cesto.

Il flusso di coscienza dell'*Ulisse* ha un forte sapore autistico, rappresentato dalle tre figure chiave del romanzo: il giovane poeta che non riesce a sottrarsi alle angherie di Buck Mulligan, il pubblicitario ebreo, che dice sempre la sua senza contare mai nulla, e Molly Bloom, col suo monologo finale, pensieri, dialoghi interni, perversioni, ecolalie erotiche.

Nello stesso tempo il tema della perversione attraversa i primi romanzi e si esplicita nell'*Ulisse*. La brutta recensione di Jung, del 1932, coglie la dimensione liminare tra perversione e psicosi, caratteristica del flusso di coscienza, stile di scrittura dell'*Ulisse*. L'esperienza psicotica esplose in *Finnegans Wake*: qui le *epifanie* autistiche giovanili diventano *apofanie* deliranti.

Artaud, come schizofrenico, ha la prerogativa di delirare sul serio, apparentemente rompe qualsiasi sistema logico. In lui, sistema psicotico e sistema letterario coincidono.

Le due spinte – quella di Carroll e quella di Artaud – apparentemente opposte, vengono a coincidere nell'intraducibilità dei linguaggi: apparirà chiaro quando Artaud riscriverà Humpty Dumpty, come vedremo in seguito. Esperienza letteraria psicotica fondamentale: i sistemi logici più rigorosi somigliano ai sistemi psicotici più eccentrici. Talvolta i sistemi nevrotici sono così impauriti dal sistema letterario psicotico da censurarli, ma, nel lungo periodo, la verità del sistema letterario psicotico si fa strada.

Incominciamo da un esercizio facile, la rima di Humpty Dumpty.

Humpty Dumpty sedea sul muro
 Humpty Dumpty cascò sul duro.
 Tutti i fanti che accorsero tosto
 Non sepper alzarlo e rimetterlo a posto.

La posizione di Alice, nei due romanzi, è di *stupore*. Lo stupore ha la caratteristica di essere all'origine della filosofia, come sostengono gli antichi, della poetica e della psicosi². La caduta nel vuoto e l'attraversamento dello specchio sono due metafore nevrotiche; indicano una trasformazione psichica della protagonista. Alice, come l'eroe della fiaba, va in un altro mondo, solo che, a differenza dell'eroe della fiaba, vi rimane impigliata. All'inizio trova bizzarre tutte le avventure che attraversa, ma pian piano si adegua.

Nel secondo romanzo, Alice attraversa lo specchio passando da un sistema basato sul buon senso comune – sulla distinzione tra il piano della realtà e quello del linguaggio – a un sistema strano, misterioso, bizzarro e agglutinato. Con Alice, assistiamo a una sorta di psicotizzazione del personaggio nevrotico, un rito di passaggio: la caduta nel buco, l'attraversamento dello specchio.

Nell'incontro di Alice con Humpty Dumpty, il suo interlocutore è asessuato, figura mista, forse androgina. Quando Alice gli si avvicina, Carroll usa il pronome neutro *It*. Humpty Dumpty è ancora una cosa. Poi, quando Alice lo riconosce (diventò chiaro che era Humpty Dumpty), Carroll usa il maschile (*it was Humpty Dumpty himself*). Come lo riconosce Alice? Dove lo ha già visto? Nelle *Filastrocche di Mamma Oca*? Oppure lo riconosce grazie alla sua forma? La forma di Humpty Dumpty è espressione del suo nome? In che modo?

Humpty Dumpty è un uovo umano. Come un uovo, il tronco e il capo non sono separati dal collo, gli organi sono *indifferenziati*, come nelle stele precedenti al quarto millennio avanti Cristo o in altre rappresentazioni arcaiche. In quelle immagini c'è almeno la marca di una

² Ringrazio Maddalena Fingherle per la rilettura del mio testo e il suggerimento di aggiungere la poetica all'origine dello stupore; ho scritto un libricolo al proposito: Barbetta, P. *Follia e creazione*, Mimesis, 2012.

differenza di genere: un abbozzo di seno per le figure femminili, un pugnale all'altezza del fallo nelle figure maschili. Humpty Dumpty ha solo una cintura/cravatta, indistinguibili in virtù dell'assenza di differenze tra collo e busto.

Il capitolo esordisce con l'avvicinamento di Alice all'uovo, seduto sul muro.

Alice è *personaggio*, un *Sé*, qualcosa che mantiene una relazione di sudditanza alla trama narrativa. Carroll può raccontare la storia grazie ad Alice, alla sua presenza nevrotica. Humpty Dumpty no, non sta dentro la narrazione, ciò che espone non è un sistema di pensiero, la sensazione che ha il lettore è di essere direttamente al cospetto di Humpty Dumpty. Un uovo vivente, parlante, siede sul ciglio di un muro, facile che cada. Nel rompersi va a pezzi e il suo corpo si frammenta. Il colloquio tra Alice e Humpty Dumpty non è un dialogo, è scambio tra sistemi equivalenti, ma non identici, come in matematica tra numeri naturali e reali. Il discorso di Alice è rarefatto, comprensibile. La creatura a forma d'uovo è tutt'altro, è inattaccabile.

Primo metalogo

Vediamo l'interpellazione di Humpty Dumpty:

[...] ma dimmi come ti chiami e che fai.

Mi chiamo Alice ma –

Hai un nome molto sciocco – la interrompe con impazienza Humpty Dumpty – che cosa significa?

Un nome deve significare qualcosa? Domandò Alice dubbiosa.

Altro che! – disse Humpty Dumpty con una breve risata: Il mio nome significa la forma che ho... tra l'altro una forma graziosa e bella, col tuo nome si può avere qualunque forma o quasi.

Alice è un nome proprio. Per il nevrotico moderno, si tratta di una parola che designa una persona. A prima vista, non ha significato al di là della persona che designa, il nome proprio appartiene a qualcuno, in questo senso disagglutina il soggetto, lo rende rarefatto, non tutti hanno quel nome; il nome è il primo passaggio al *Sé*.

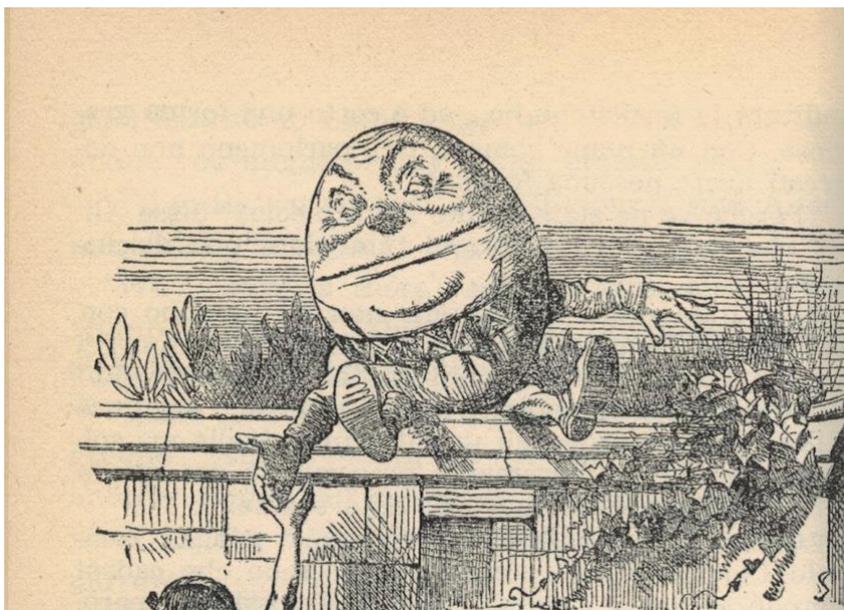
Per il sistema psicotico il nome deve avere qualcosa a che fare con la vita. Platone aveva le spalle larghe, Antigone è nata al posto di un altro, ecc. Nei sistemi sociali tradizionali, pre-moderni, il nome ha un senso. Certi nomi, certi cognomi appartengono a certi gruppi di persone, ai nomi di certi santi o profeti. I nomi designano una tradizione, un nome non è mai attribuito per caso. Lévi-Strauss, quando analizza le relazioni parentali elementari, mostra una nomenclatura che comprende l'attribuzione dei nomi propri.

Tuttavia nei sistemi nevrotici moderni il significato del nome rimane sullo sfondo, viene dimenticato, e una domanda come “Che cosa significa il tuo nome?” appare alquanto strana.

All'inizio di *La cantatrice calva*, Eugène Ionesco (1909-1994) mostra una scena in cui si parla di una *famiglia inglese* in cui tutti si chiamano Bobby Watson, in un crescendo assurdo ed esilarante, con lo scopo di fare ironia sul carattere nazionale inglese, le sue ambivalenze e i suoi eccessi logico-metodologici. Forse Ionesco pensava a Carroll, quando la povera Bobby Watson si riconosce, solo dopo la morte del marito, Bobby Watson; prima, per via dello stesso nome, erano indistinguibili.

Per il sistema linguistico psicotico, il nome ha un effetto sulla vita, ben al di là del fatto che quando si viene chiamati si risponde, parole e cose non sono ancora separati. Quando a una persona con un nome accade qualcosa, quell'evento è la ripetizione di un accadimento al nome, la ripetizione che designa un'altra persona, un gruppo, un dio. Si crea un legame di contaminazione con l'altro che ha significato per la vita di quel nome e del soggetto che lo porta, il soggetto non è un *sé*, è un'entità trans-individuale, designa l'insieme di tutti coloro che portano quel nome. Il significato, nel caso Humpty Dumpty, è la sua forma, che ve-

diamo in questo disegno di John Tenniel.



Il soggetto nevrotico, messo alle strette da queste strane questioni, poco pragmatiche, cerca di trarsi d'impaccio cambiando argomento. Parlare del significato del proprio nome davanti a uno sconosciuto, pare ad Alice poco appropriato. Alice cerca allora di cambiare il tema della conversazione.

Perché ve ne state lì seduto solo solo? chiese Alice che non voleva cominciare una discussione.

Perché? Beh, perché non c'è nessuno con me! Gridò Humpty Dumpty. Pensavi che non sapevo rispondere? Dai, chiedimi altro!

Non pensate che in terra sareste più al sicuro? – Alice continuò, non pensando di proporre un altro indovinello, semplicemente per simpatia verso quella strana creatura.

Che facili indovinelli mi dai da indovinare! brontolò Humpty Dumpty.

Alice, nel togliersi da una situazione bizzarra, assume la posizione nevrotica della cura e della preoccupazione, Humpty Dumpty capovolge la preoccupazione in un indovinello. Nasce una serie di fraintendimenti: Alice ha preoccupazioni sui rischi che corre la creatura, Humpty Dumpty si sente ingaggiato in una sfida a risolvere indovinelli. Questo fenomeno viene definito sul piano clinico divagazione schizofrenica – fenomeno scissionale, dal termine *Spaltung*, coniato da Bleuler – ma, nel mondo al di là dello specchio, chi divaga è Alice, che non sta al gioco del suo interlocutore.

La risposta di Humpty Dumpty a questo *facile indovinello* è la replica della poesia: il Re gli ha promesso che i suoi fanti e i suoi cavalli lo salveranno, ma Alice lo anticipa ripetendo in prosa un verso: «Di mandarvi tutti i suoi fanti – Alice interruppe, piuttosto imprudentemente». Questa frase suscita una reazione paranoica: Humpty Dumpty accusa Alice di avere origliato: «Tu hai origliato alla porta... e dietro gli alberi... e sotto i camini... se no, non lo avresti saputo!»

Alice si difende sostenendo che sta scritto in un libro, il libro a cui si riferisce contiene la filastrocca, che si trova in *Mamma Oca*. Così Humpty Dumpty si placa e subito si vanta di avere parlato personalmente con il Re: «Forse è nella storia [riferito a *Mamma Oca*]. Ora guardami. Io sono uno che ha parlato col Re, forse non ne vedrai mai un altro che ha parlato al Re, e per mostrarti che non sono orgoglioso, ti permetto di stringermi la mano».

La megalomania di Humpty Dumpty suscita la reazione sarcastica di Alice e il colloquio si

ribalta. Alice sembra prendere il sopravvento, ha imparato il gioco, sta diventando crudele. «Se sorrisse un po' di più, le estremità della bocca si incontrerebbero sulla nuca, ella pensava: – e chissà cosa potrebbe accadere alla sua testa. Temo che si spaccherebbe».

Secondo metalogo

Un secondo ciclo, analogo al primo, riparte poco oltre nel romanzo

Ecco una domanda per te. Quanti anni dicevi di avere?
 Alice fece un breve calcolo e disse:
 Sette anni e sei mesi.
 Sbagliato! Esclamò Humpty Dumpty in modo trionfale: Non hai mai detto nulla di simile!
 Credevo voi intendeste: “Quanti anni hai”, spiegò Alice.
 Se avessi inteso questo, l'avrei detto, disse Humpty Dumpty.
 Alice, non volendo intraprendere un'altra discussione, non disse nulla.

Alice cerca di non venire coinvolta in un altro gioco psicotico. La sua reazione mostra l'intenzione di non rimanere invischiata nel gioco scissionale, invero poco simpatico, imposto da Humpty Dumpty, tuttavia non ci riesce perché Humpty Dumpty la coinvolge ulteriormente sull'età con un'altra idea psicotica: fermare il tempo.

Sette anni e sei mesi! ripeté Humpty Dumpty pensoso, Se ti fossi consigliata con me, ti avrei detto: “fermati a sette!” ma ora è tardi...
 Non mi consiglio con nessuno sull'età, disse Alice indignata.
 Sei così orgogliosa? chiese l'altro.
 Alice si sentì ancora più indignata a questa domanda.
 Voglio dire che uno non può fare a meno di crescere.
 Uno forse non può, disse Humpty Dumpty, ma due sì. Efficacemente aiutata avresti potuto rimanere a sette.

Terzo metalogo, le parole valigia

Più innanzi nel testo troviamo un altro espediente letterario di Carroll, ripreso da James Joyce e successivamente, come concetto filosofico, da Gilles Deleuze: *le parole valigia*. Per parola valigia si intende un termine che contiene più significazioni disparate insieme. L'esempio di *Jabberocky* – poema che si trova nel primo romanzo dedicato ad Alice³ – è, credo, il primo in letteratura.

Durante la conversazione, la curiosità di Alice verso Humpty Dumpty cresce, al punto che, ricordando una poesia che si trova in *Alice nel paese delle meraviglie*, chiede spiegazioni alla creatura a forma d'uovo riguardo al significato del testo.

Il passo che si sta facendo qui è più grande, si sta per entrare nel mondo dell'intraducibile, qui il sistema psicotico assume la massima potenza letteraria: la glossolalia. Ogni espediente per renderlo in un'altra lingua perde gran parte della familiarità psicotica originaria, si tratta di un tentativo, basato su innumerevoli traduzioni. I versi vanno declamati, perché qui si produce scissione – con maggiore intensità – tra l'elemento espressivo e l'elemento significante. Entriamo in un mondo altro e non possiamo farlo senza ricordare le parole di Virgilio. Dante non comprende le parole all'ingresso dell'inferno: «Maestro, dice, il senso lor m'è duro».

Ed elli a me come persona accorta:
 «Qui si convien lasciare ogni sospetto
 ogni viltà convien che qui sia morta».

³ Carroll, L. *Alice nel paese delle meraviglie*, qualsiasi edizione con testo in inglese a fronte

Ecco i versi che Alice propone ad Humpty Dumpty in una delle innumerevoli traduzioni italiane, quella di Silvio Spaventa Filippi (1871-1931):

S'era a cocce e i ligli tarri
girtellavan nel psichetto,
tutti losci i cincinarri
suffuggiavan longe stetto

In inglese:

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outrabe

A questo punto, l'uovo umano interrompe Alice e spiega i molteplici significati dei termini. Sostiene che è pieno di parole difficili, *parole valigia*: «Ci sono due significati imballati nella parola» dice Humpty Dumpty. In realtà, per esempio, i tarri – *toves* in inglese – «somigliano ai tassi... alle lucertole... e ai cavaturaccioli»; in questo caso, tre significati. E qui vediamo i tarri, nelle immagini di John Tenniel.



La spiegazione continua per un lungo tratto e Alice, da ingenua bambina nevrotica, si trasforma in una curiosa e appassionata studiosa di letteratura psicotica.

Il metalogo Joyce/Carroll

Con le parole valigia la letteratura moderna diventa *chaosmosi* in James Joyce. Con Joyce, il testo ha una mutazione, le ecolalie autistiche di Stephen Dedalus, Leopold Bloom e Molly Bloom si trasformano. Un inesauribile delirio xenolalico e glossolalico è quanto caratterizza *Finnegans Wake*: una babele di lingue, totalmente intraducibili. Se per anamorforesi si intende il venire alla luce di una forma dall'indistinto – come nella macchia biancastra al centro del quadro *Gli Ambasciatori* di Holbein – qui il fenomeno va contromano, nella direzione

contraria.

Benché siano stati compiuti nobili tentativi, e si sia persino intravista una trama, *Finnegans Wake* è un testo impossibile da leggere e da tradurre. Sembra mostrare la vita notturna onirica di una famiglia. Gli accadimenti onirici consistono in una caduta (*Fall*), che – a differenza della caduta di Finnegans nel racconto popolare irlandese – consiste in un rapporto incestuoso voyeuristico tra padre e figlia accaduto nel giardino dell’Eden – il parco di Phoenix a Dublino – alla presenza del resto dei familiari. Forse nel sogno, ma tutto ciò sarebbe scritto in una lettera dettata dalla madre a uno dei due figli maschi e trasportata per la consegna dall’altro figlio maschio.

Quest’opera, le cui anticipazioni si trovano già in *Ulisse* e in alcune parti di *Dedalus*, raggiunge il culmine dell’illeggibilità concettuale e non può che esser declamata, in modo da udire gli scalpicci, le onde sonore, le invocazioni sensuali, i rumori che paiono giungere da un luogo di incantamento assoluto, come nell’*Aleph* di Borges, o di perdizione, analogo all’inferno dantesco; purché si prenda l’inferno con una certa ironia, tipica della posizione letteraria psicotica.

Quel che spaventa Dante, che chiede aiuto a Virgilio, Joyce lo esprime con disinvoltura. Ciò che nel sistema nevrotico appare nei termini di *scissione*, nel sistema letterario psicotico diventa espressione senza significato. A rigore, non si tratta di *scissione*, ciò che rimane è suono, ritmo, intensità melodica.

Eppure il brano che segue viene definito come il perdono di HCE, il padre, offerto da ALP, la madre dei tre figli: Issy e i gemelli Shem e Shaun. Siamo davanti a una corte femmine. Proporrò un brano molto breve, per dare un’idea. Chiedo solo al lettore, per quanto incomprendibile sia il testo, di notare il forte richiamo alla scena di Humpty Dumpty.

Vediamolo nell’opera di eroica traduzione di Luigi Schenoni:

Una certezza. Atto d’accusa emesso da una giuria di matrone. Hump come umiltà, dump come decomposto. E, per rendere la lunga stoney batterbreve e fare di uno spettacolo mondano una scena perfetta, il suo Thingoso se ne è per l’intero itinere tutt’alla Suffragata Stretta.

Ebbe anche come aiutocarnale, contrasta toga, la sua aderenza ocamamma, laotsemente tao-semente, la femmina che lo fece, lui parlò con i principi dell’età. Sondatemi pure, giudici! Supponete che ci vivacizziamo. O Re! Mescolati alla Mem, Avenlith, tutti vivipari derivati da una coppia di lizàrdole. Lei è fangosa proprio quanto lui è folgare.

Chi legge il testo originale si accorge che, oltre alle difficoltà enormi di lettura, la traduzione di Schenoni è una delle possibili versioni (italiane?), e che se ne potrebbero fornire innumerevoli altre. E ciò accade sempre nel testo letterario, ma qui il paragone con un tipico testo letterario è analogo al paragone tra i numeri naturali e i numeri reali. Si possono dare infinite traduzioni di un testo letterario, *Finnegans Wake* è intraducibile, questo lo sforzo eroico del suo traduttore. Il riferimento a Humpty Dumpty, per come viene proposto in questo passaggio, ricorda due elementi: una gobba (Hump) e un cumulo di rifiuti (Dump).

Joyce nel maggio 1931 scrive un’altra versione inglese di Humpty Dumpty, di cui non trovo alcuna traduzione italiana.

Humptydump Dublin squeaks through his norse,
Humptydump Dublin hath a horriple vorse,
And, with all his kinks english
Plus his irishmanx brogues,
Humptydump Dublin’s grandada of rogues.

Lo tradurrei così:

Untad'unto Dublino sguincia via dal norsico,
 Untad'unto Dublino tiene un orrito vortico,
 E, con tutte le sue pieghe inglesi
 Più le cadenze isolaghe irlandesi
 Vecchia carnaglia d'Untad'unto Dublino

Si tratterebbe di versi dedicati al padre di famiglia HCE, che è acronimo di molti nomi possibili, tra i quali Humphrey Chimpden Earwicker in un libriccino intitolato *Having Children Everywhere*, il cui acronimo è ancora HCE e che in italiano suona con *Avere Figli Ovunque*. La visione letteraria di Joyce, fino a *Finnegans Wake*, più che schizofrenica – come hanno voluto definirla prima Jung e poi Lacan – a me sembra autistica. La visione di Joyce, fin dalle sue prime opere – mi riferisco a *Stephen Hero*, scritto quando Joyce aveva vent'anni – consiste nella creazione di *epifanie*, qualcosa che sta nel registro della percezione, qualcosa di psicoanalitico. L'epifania è come una *Gestalt* immaginaria, una trasfigurazione.

Una sera, passava per la via Eccles, una sera fosca, con tutti quei pensieri, che danzano, nel suo cervello la danza dell'inarrestabile, quando un banale incidente lo portò a comporre alcuni versi ardenti che intitolò "Una villanella tentatrice". Una giovane donna stava sul gradino di quelle case di mattone marron che paiono l'incarnazione reale della paralisi irlandese. Un giovane uomo giaceva piegato sui cancelli arrugginiti della zona. Stephen, passando, sul suo andare udì i frammenti di questo colloquio, dai quali ricevette un'impressione così passionale da affliggere gravemente la sua sensibilità.

La giovane donna – (strascicando in modo discreto) ... Oh, sì... Ero... alla cap...pella

Il giovane uomo – (impossibile da udire)... Io... (di nuovo impossibile da udire)... Io...

La giovane donna – (delicatamente)... Oh... ma tu sei... dav... vero... per...fido

Questa banalità gli fece pensare di raccogliere assieme questi momenti in un libro di epifanie. Per epifania intendeva una manifestazione spirituale repentina, se nella volgarità del dire o gesticolare o in una fase della mente in sé memorabile. Credeva che fosse prerogativa dell'uomo di lettere raccogliere queste epifanie, con estrema cura, osservando che in se stesso ciò sia il più delicato dei momenti (James Joyce, *Stephen Hero*, 1903/1944, p. 210 sgg., trad. mia)

Poi Stephen si rivolge a Cranly, che passeggia con lui, ma che appare in quel momento come interlocutore, come se prima non fosse stato affatto presente: «Disse a Cranly che l'orologio di Ballast Office era capace di un'epifania. Carnly guardò l'imperscrutabile quadrante di Ballast Office col suo viso non meno imperscrutabile» (Ivi).

Il brano sopra evoca almeno due altri testi: nella comparsa finale di Cranly, che lo guarda imperscrutabile, Joyce sembra riprendere il *Don Chisciotte* dei mulini a vento. Cranly è il Sancho Panza di Stephen, non riesce a trasfigurare il quadrante della torre di Ballast come Sancho Panza non riusciva a trasfigurare i mulini a vento.

Nella parte precedente del brano si mostra la presenza di una giovane donna e di un uomo che ricordano l'incontro di Alice e Humpty Dumpty. Il giovane uomo che giace piegato sui cancelli arrugginiti della zona, sembra stia osservando la giovane donna che sta sul gradino. Una scena di voyeurismo?

Se così fosse, questa scena sarebbe l'anticipazione della medesima di Leopold Bloom, che si masturba in spiaggia davanti alla giovane Gerty MacDowell, nell'*Ulisse*, e nelle scene attorno alle quali si snoda il testo onirico di *Finnegans Wake*: l'incesto; solo attenuata di un grado, la distanza dei corpi, che rende i tre episodi nei termini di un rapporto voyeurista. Secondo Edmund Wilson (1895-1972) il lungo sogno di Humphrey Chimpden Earwicker somiglia allo «sviluppo della tragedia greca dai vecchi miti del cannibalismo e dell'incesto». HCE assume così identità molteplici, come un Antiedipo: Tristano, Adamo, Napoleone, Swift e Humpty Dumpty. Infatti: «come l'Humpty Dumpty della filastrocca popolare (egli è grasso e il suo primo nome è Humphrey), come l'eroe della ballata di *Finnegans Wake* che cadde da

un'impalcatura mentre costruiva una casa ma tornò in vita al suono della parola “whiskey”»⁴.

Il metalogo con Artaud

L'intraducibilità del sistema letterario psicotico si mostra ancor di più nell'opera dello scrittore e teatrante schizofrenico Antonin Artaud (1896-1948), rispetto al quale la glottologa italiana Lucia Amara ha parlato di arte della *manducazione*.

Antonin Artaud rende due versioni del capitolo di Carroll su Humpty Dumpty, nel 1943 e nel 1947, prima della sua morte. Artaud sembra non conoscesse *Attraverso lo specchio* di Carroll. L'interesse verso Humpty Dumpty consiste nel fatto che il suo psichiatra Gaston Fédrière (1907-1990), seguace del movimento surrealista, lo invita a tradurre in francese quel testo, pensando a un esperimento di arte terapia. Nasce un confronto tra due testi diversi e due maniere diverse di esprimere la psicosi in letteratura.

Si tratta di una interessante esperienza di traduzione, anche poi nella versione italiana di Boero: traduzioni di traduzioni di testi psicotici, intraducibili. Come già sottolineato, Artaud non conosceva Carroll, né conosceva l'inglese. La traduzione del capitolo di Humpty Dumpty passa attraverso la mediazione di Henri Juolen, cappellano di Rodez, che conosceva l'inglese.

Artaud lavora su una traduzione, più o meno standard – per quanto complessa possa essere una traduzione standard – di Humpty Dumpty che intitola *L'arve et l'aume* (tradotto in italiano con *L'uovo e l'uomo*). Tuttavia il suono *larve* – scritto senza l'apostrofo che divide la lettera *l* dal resto del termine – è larva. In latino è maschera, da Linneo in poi un embrione animale che conduce vita libera, un verme. *Arve* è anche un fiume alpino il cui nome antico è *Adour*, altro fiume francese che viene dai Pirenei, che in basco assume il senso di destino accomunato al termine basco *iturri*, sorgente.

Da qui una serie di nomi fluviali: Atura, Arura, Aturaua, Aturicos, Otona. Ecco alcuni versi di Artaud, scritti presso il manicomio di Rodez, sotto elettroshock, non molto tempo prima del suo lavoro di ristesura del testo di Carroll.

ratara ratara ratara
atara tatara rana

otara otara katara
otara catara cana

ortura ortura conara⁶

Anche l'Aume è un fiume francese, ma scritto per intero Laume è un termine finlandese che, tra gli altri significati ha quello di *brulicame*, un insieme di insetti o di larve brulicanti, che danno l'impressione di essere in condizione di incessante agitazione e suscitano schifo e disgusto.

Artaud trasfigura Humpty Dumpty contro Carroll. Prende le distanze da Carroll, lo disprezza, considerandolo un signorino che mangia bene. La sua opera gli pare un vezzo stilistico. Nondimeno si accinge a tradurlo, una prima volta nel 1943, e, nel ritradurlo qualche anno successivo, a cambiarne la forma, a rivelare il lato osceno della logica di Carroll. In un certo senso, questo lato era già stato rivelato in *Finnegans Wake*, nella dimensione

⁴ Edmund Wilson, *La ferita e l'arvo*, Milano, Garzanti, 1973.

⁵ Mi affiderò, in questa lettura, soprattutto al lavoro di ritraduzione italiana: Antonin Artaud, *Alice in manicomio, lettere e traduzioni da Rodez*, a cura di Leonardo Boero, postfazione di Pasquale Di Palmo, Stampa Alternativa, 2008 e a un illuminante saggio di Lucia Amara “Parlare in lingue, Wolfson/Artaud” in Pietro Barbetta, Enrico Valtellina, a cura di, *Louis Wolfson. Cronache da un pianeta infernale*, Ilmanifestolibri, 2014.

⁶ Antonin Artaud *Œuvres Complètes*, Galliamard, 1983. tomo XVIII, p. 15. Devo la lettura di questa ritmica/rima a Lucia Amara, *op cit.*

dell'oltrepassamento del tabù dell'incesto, in forma voyeuristica. In Artaud invece l'oscenità di Carroll si rivela nella dimensione Humpty Dumpty, larva brulicante in decomposizione. Se Joyce lo vede piccolo e gobbo, Artaud lo vede in viva decomposizione, carne divorata dai vermi, a leggere il suo testo in quest'ottica, sembra di sentire il lezzo cadaverico di Dudu Mafflu.

Inoltre Dudu Mafflu ha le gambe accavallate come un turco, e Artaud rivendica le sue origini a Smirne. Vede in Dudu Mafflu un rappresentante della cultura turca. Come scrive Jonathan Pollock⁷

Questa armata di parassiti si compone di tutti coloro che esistono “senza darsi la pena d'essere” (XIII, 52); sono rimasti allo stato larvale o “d'un albume d'uovo che mai potrà nascere/ e non ha mai cessato di lamentarsene” (XXV, 137). L'arva deve dunque designare Dudu Mafflu, tanto più che a leggere il titolo come un bisticcio di parole. Si ottiene: “L'arva [ov] e l'arma”.

Ciccio Frittella ben posato sul suo muro
Ciccio Frittella incassò un bel colpo duro
E tutti i cavalieri della Gianissella e della Gella
Non avrebbero potuto rimmetterlo in sella
Anche se si fossero messi tutti con i loro eserciti al completo.

Che, date le considerazioni sopra, si potrebbe rendere anche così:

Albume Larva calato sul suo muro
Albume Larva prese un colpo duro
Tutti i Giannizzeri della Gella
Non han potuto rimmetterlo in sella
Anche se si fossero messi tutti con i loro eserciti al completo

Insomma, l'idea di Artaud rimanda a un uovo marcio, a un brulicare di larve, a un qualcosa che ha a che fare col disgusto.

Mentre Carroll sembra identificarsi con un'Alice che si scontra con un sistema logico differente e, pian piano, scopre una modalità dell'esistenza dove le parole e le cose sono agglutinate in maniera onomatopeica, dove i verbi e il tempo si fondono in uno, dove il linguaggio non è altro che mondo, in cui modificare la lingua significa modificare il mondo – uno no, forse, ma *due* sì, avrebbe potuto dare ad Alice consigli su come fermarsi a sette anni – Artaud è, semplicemente, Humpty Dumpty: quell'ammasso di sostanza materiale brulicante e albuminosa racchiusa in un guscio d'uovo marcio.

Per Carroll c'è ancora un vuoto tra le parole e le cose, anche se osserva stupito che le parole possono pretendere di manipolare le cose, di stare al loro posto, Artaud incarna questa pretesa, la realizza.

La linea Carroll-Joyce-Artaud è dunque una linea di continuità e discontinuità. Carroll è il logico che libera la logica dai limiti del linguaggio, Wittgenstein direbbe che il suo è un *impulso etico*; Joyce mostra che ciò accade nel sogno collettivo, nella vita notturna onirica, della famiglia Earwicker, è incesto, la dimensione oscena di Dublino, che ha acquisito la *doppia perversione* della cattolicità e del vittorianesimo inglese; Artaud, come spiega assai meglio di me Lucia Amara, è manducatore, ma è manducatore di schifo: capelli, unto, sudore. La provocazione di Parmenide al giovane Socrate, ciò che fa ritirare Socrate da questa idea e lo perturba rendendolo pieno d'angoscia, è l'ultimo Artaud: *vero psicotico*.

⁷ Jonathan Pollock, “Comment Antonin Artaud transforme le legs de Lewis Carroll”, in Anne Tomiche (ed.) *Alterations, créations dans le langage: le langage dépravés*, CRLMC, Cleromnd-Ferrand, 2001 (pp. 145-156).