

## ***1922. “THE NYMPHS ARE DEPARTED”, “JUST A SHADE OF ANXIETY”***

di Raffaella Leproni

1922. A pochi anni dalla fine del più tremendo conflitto bellico che la storia annoveri fino a quella data, nonostante l'apparente ripresa socioeconomica molti intellettuali in tutta Europa, sgomenti di fronte alla deriva umana e sociale conseguenza della guerra, si interrogano sulle significazioni profonde del ruolo della tradizione e della cultura di fronte al perbenismo borghese di facciata che nasconde lo sfruttamento delle debolezze umane. Se gli Anni Venti sembrano caratterizzati da una “fame di vita” e di ripresa che si traduce nel turbinio di una *juissance de vivre* frenetica, il senso di ansia, insicurezza, disintegrazione che si insinua nelle pieghe della realtà sociale si riflette nella letteratura, così che il nuovo secolo di scienza e progresso comincia come un'eco del pessimismo di Schopenhauer tra lo swing e il jazz nelle sale da ballo. La torre d'avorio in cui gli scrittori e gli artisti (per lo più *middle-class men*) si rifugiano, incapaci di descrivere la complessità dell'agire umano, non è più ritta, ma pende.<sup>1</sup> Il focus dell'attenzione poetica si sposta dall'Uomo nella sua posizione storico-sociale, al rapporto tra questa e la percezione della realtà, poiché l'esercizio della razionalità si rivela un dominio solo presunto: non riuscendo più a vedersi come un riflesso di Dio, l'essere umano diviene tutt'a un tratto un animale disperato in una terra sconosciuta,<sup>2</sup> maschera di un personaggio su di un brillante palco ove si avvicendano ombre, forme e suoni in una caleidoscopica pantomima.

Quest'idea di teatro che tutto ingloba, in cui tutto succede e ogni personaggio si riplasma, rimodulandosi sul significato apparente cui in quel momento si trova a dar voce, ben si configura nella rappresentazione del bordello e del boudoir come luoghi allegorici in cui sono ambientati i momenti centrali di due testi dirompenti pubblicati uno all'inizio e uno alla fine dell'anno, *Ulysses* di James Joyce e *The Waste Land* di T. S. Eliot, editi in volume rispettivamente all'inizio di febbraio e in dicembre, dopo essere stati entrambi divulgati su testate giornalistiche inglesi e americane.<sup>3</sup>

Il bordello: «il luogo del peccato per eccellenza, frequentato spesso e volentieri, seppur in segreto, per evitare scandali».<sup>4</sup> Come rimarca Biasiolo, gli spazi proibiti, goduti, ammiccanti del bordello e del boudoir, che però è più intimo e frequentato da una clientela più esclusiva ed

---

<sup>1</sup> Si veda M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 2000.

<sup>2</sup> Cfr. R. Leproni, 1922: *le peregrinazioni di Ulisse nella Terra Desolata*, in M. Gammaitoni (a cura di), *Le arti e la politica. Prospettive sociologiche*, Padova, Cleup, 2016, p. 123.

<sup>3</sup> Per l'edizione italiana, si fa riferimento rispettivamente a J. Joyce, *Ulisse*, trad. di Giulio de Angelis, Milano, A. Mondadori editore, 1988 (da qui *U*), e T.S. Eliot, *La Terra desolata*, testo a fronte, trad. e a cura di A. Serpieri, Milano, BUR, 1992 (da qui *WL*). I riferimenti diretti ai testi verranno segnalati a chiusura della citazione con U (*Ulisse*), seguito dal numero dell'episodio e della riga, e WL (*Waste Land*), seguito dal verso.

<sup>4</sup> M. Biasiolo, *Introduzione* a A. Mauri, M. Biasiolo, L. Nieddu (a cura di), «*Meretrici sumptuose*», *sante, venturiere e cortigiane. Studi sulla rappresentazione della prostituzione dal Medioevo all'età contemporanea*, LIT Verlag, Münster. Studien zur italienischen Literatur und Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts, 2019, p. VI.

è pertanto situato in una posizione fisica e letteraria più elevata, «diventano luogo privilegiato di osservazione di molti artisti, i quali traducono dello stesso una specifica iconografia che diventa vera e propria *scrittura* di un corpo architettonico, contenitore a sua volta di corpi regolati e gestiti, ma comunque accattivanti, ritratti in solitudine o in relazione ad altri corpi, ad esempio quelli delle compagne o delle clienti». <sup>5</sup>

In entrambi i testi considerati in questa sede, tuttavia, l'immagine (de)scritta è filtrata attraverso la lente dell'ironia, strumento pungente dello sguardo critico che l'intellettuale utilizza per prendere coscienza della frammentazione del reale in cui è immerso: una situazione di apparenza, in cui la tradizione non è più un valore pieno su cui poggiare il rinnovamento della civiltà ma un'abitudine meccanica, svuotata delle sue significazioni profonde, un simulacro cui la società stessa è assuefatta e dietro cui si trincerava per schivare la molestia della necessità di cambiamento.

Il bordello dublinese in *Circe*, quindicesimo capitolo dell'*Ulisse* che R. Brown evocativamente definisce «*carnival-cum-riot*», <sup>6</sup> è metafora dell'inclusione caotica e fagocitante di ogni cosa, di un tutto che si mescola, si confonde e confonde, in cui ognuno è se stesso e altro da sé. Come il palazzo della Circe omerica, «riccioli belli, tremenda dea della parola umana», <sup>7</sup> creatura immortale dalla voce umana descritta nel canto X e XI dell'*Odissea*, è teatro di mutazioni, sortilegi e degrado delle aspettative amorose. Donna bellissima, ingannatrice conturbante, Circe viene descritta nei secoli come figura in bilico tra seduttrice e prostituta, che trasforma per proprio piacere gli uomini in animali secondo il loro carattere e le loro pulsioni, somministrando loro una bevanda incantata (φάρμακα - pharmaka). Ulisse scampa al suo inganno avvertito da Ermes, mescolando al filtro un'erba magica, il *moly* (si noti l'assonanza del nome della pianta con quello della moglie di Bloom, l'Ulisse joyciano: Molly, la cui accettazione della molteplicità di sfaccettature della propria condizione di donna apre e chiude circolarmente l'ultimo episodio del testo e quindi tutto il libro). L'episodio dell'*Odissea* joyciano echeggia il mito omerico nelle immaginarie trasformazioni di Bloom, prima “porco”, perché voglioso di soddisfare le proprie pulsioni animalesche, poi uomo idealizzato, nelle sue visioni irrealizzabili di giustizia sociale, poi donna-vittima di una prostituta maschilizzata e quindi al tempo stesso donna-uomo e uomo-donna, per giungere infine all'unica vera trasformazione, fedele alla tradizione omerica che vede Odisseo responsabile nei confronti dei propri compagni, che lo porta alla posa ragionevole, pragmatica e protettiva che manterrà per il resto del libro. Già dall'episodio seguente, il primo della parte II del libro (*Nostos*, il ritorno), Mr. Bloom (ora insignito dell'appellativo della rispettabilità) accudisce Stephen (il Telemaco joyciano, e al contempo alter-ego dell'autore in quanto artista) e lo redarguisce:

[...] *Mr Bloom, who at all events, was in complete possession of his faculties, never more so, in fact disgustingly sober, spoke a word of caution re the dangers of nighttown, women of ill fame and swell mobsmen, which, barely permissible once in a while, though not as a habitual practice, was of the nature of a regular deathtrap for young fellows of his age [...]* (U, 16.60-66). <sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> R. Brown, 'Everything' in "Circe", «*European Joyce Studies*», Vol. 3, *Reading Joyce's "Circle"* (1994), pp. 222-240.

<sup>7</sup> Omero, *Odissea*, X, 135-136 e XI, 8.

<sup>8</sup> [Mr Bloom che in ogni caso era nel pieno possesso delle sue facoltà, anzi mai più d'allora, in effetti, disgustosamente lucido, profferì alcuni consigli di prudenza riguardo ai pericoli inerenti al frequentare il quartiere dei bordelli, le donne di malaffare e i delinquenti di alto bordo, il che, appena scusabile una volta ogni tanto non

Secondo Karen Lawrence, *Circe* «fornisce il palcoscenico per il rilascio libidinoso delle pulsioni nel linguaggio e nei personaggi».<sup>9</sup> Il turbinare di azioni subite e non-azioni inconcludenti che si susseguono nell'episodio intorno e all'interno del bordello, confondendo realtà e fantasia, sfocia in una rissa all'esterno – rissa causata dalla volontà di un soldato (oppressore) di difendere (immotivatamente) l'onore della corona inglese e della donna con cui s'accompagna – Cissy Caffrey, una prostituta. Il fatto stesso che ci fossero soldati nella Nighttown, il distretto a luci rosse di Dublino è molto rilevante; da un punto di vista storico-sociale,

[i]l bordello rinchioda la prostituta; è una delle architetture che segnano il suo confino in quanto, generatrice del turbamento, pur essendo per lo più di fatto tollerata nell'esercizio del suo mestiere, deve essere comunque emarginata in precisi ambienti. La casa chiusa è un mondo delimitato, uno spazio di fantasia, vizio e desiderio. Topograficamente il luogo del peccato è posto 'al confine': il termine attesta il suo essere 'ai bordi' della città, là dove le mura segnano il limite della vita sociale dalla quale il cittadino trae le regole del suo agire. Il quartiere a luci rosse è anch'esso, sebbene parte del tessuto cittadino, in un perimetro chiuso; la strada, dove la prostituta attende spesso il cliente, spazio di transito e di attesa, è situata solitamente in una zona periferica, [...] dove può essere facilmente consumato un rapporto senza alcuna compromissione.<sup>10</sup>

Nei primissimi anni del secolo, Maud Gonne<sup>11</sup> e altri avevano protestato sul fatto che le ragazze irlandesi si consorziassero con soldati nemici, spesso come prostitute. Per facilitare il reclutamento, che dopo la Guerra Boera si era notevolmente ridotto, l'esercito aveva lasciato decadere l'obbligo per gli uomini di dormire in caserma; ne conseguiva, secondo Maud, il fatto che O'Connell Street fosse ormai piena di giubbe rosse che camminavano con le loro ragazze, «con il risultato che quasi ogni notte ci fossero risse»,<sup>12</sup> e in effetti, battersi coi soldati divenne una sorta di intrattenimento serale molto popolare tra i giovanotti. Nel 1904 Maud scrisse addirittura ai giornali «sostenendo una lagnanza ufficiale di Dublino rispetto al fatto che cinquemila soldati britannici fossero clienti abituali delle prostitute di Tyrone e O'Connell Street».<sup>13</sup>

---

però come pratica ordinaria, finiva per essere una vera e propria tra collaterale per giovani della sua età [...] (ed. italiana pp. 572-573). Come nota Liliosa Azara, la frequentazione del bordello come iniziazione al sesso e svago dei giovanotti era pratica comune, socialmente accettata e “vigilata” dallo Stato in molti paesi, tra cui l'Italia, fino alla seconda metà del XX secolo, quando le cosiddette “case chiuse” furono chiuse davvero (cfr. L. Azara, *L'uso «politico» del corpo femminile. La legge Merlin tra nostalgia, moralismo ed emancipazione*, Roma, Carocci, 2017). Si veda anche M. Biasiolo, *Introduzione*, p. VI.

<sup>9</sup> K. Lawrence, *The Odyssey of Style in Ulysses*. Princeton University Press, 1981, pp. 150-151.

<sup>10</sup> M. Biasiolo, *Introduzione*, p. VII.

<sup>11</sup> Maud Gonne, musa di W. B. Yeats e sua attrice prediletta, fu un'attivissima nazionalista irlandese. Per una notizia biografica più circostanziata, si veda S. Levenson, *Maud Gonne*, London, Cassell, 1976; in particolare, riguardo alla sua posizione in merito alla prostituzione in Irlanda, cfr. pp. 224: Maud «concordava con i padri della città che le scene di degrado somigliavano a quelle di Port Said, El Cairo, e Bombay, e richiedeva l'intervento dell'esercito per rimediare alla situazione». Era sostenuta da Arthur Griffith, che scrisse sullo «United Irishmen» che «in nessuna città della Gran Bretagna [...] è concessa tanta libertà d'azione ai soldati quanto a Dublino» (la traduzione è mia; citato anche in A. Gibson, *'Strangers in My House, Bad Manners to Them!': England in "Circe"*, «European Joyce Studies», Vol. 3, R. J. C., 1994, p.181).

<sup>12</sup> Cit. in A. Gibson, *'Strangers in My House, Bad Manners to Them!'*, pp. 180. Come sottolinea M. Ward, tuttavia, a differenza di Joyce Maud pareva allora meno consapevole del perché le ragazze dublinesi si prostituissero (cfr. Margaret Ward, *Unmanageable Revolutionaries: Women and Irish Nationalism*, London: Pluto Press, 1983, p. 53).

<sup>13</sup> A. Gibson, *'Strangers in My House, Bad Manners to Them!'*, p. 180.

Secondo Gibson, la presenza e il comportamento dei soldati in “*Circe*” funzionano come «immagine letterale di una condizione determinante, un contesto cruciale per gli eventi»,<sup>14</sup> figura della super-imposizione della cultura britannica (*British*) su quella irlandese, traccia di ciò che Stephen chiama «*the brutish empire*» (la connotazione ironica offerta dal gioco di parole è evidente) in «*ce bordel où tenons nostre état*» (*U*, 15.3536, in francese nel testo). Nel tentativo di sedare la rissa, Bloom incita Cissy ad intervenire «*Speak, you! Are you struck dumb? You are the link between nations and generations. Speak, woman, sacred lifegiver!*» (*U*, 15.4646-4647).<sup>15</sup> Il ruolo metaforico della prostituta, quindi, è quello dell’“inconscio colonizzato”<sup>16</sup> della cultura irlandese, asservita rispetto a quella inglese, colonizzatrice e perciò padrona – ma solo nello spazio e nel tempo di un rapporto inscenato e sterile, consumato ai margini di una terra di torpore e decadenza, ove le nuove generazioni sono figlie del degrado.

Nel suo senso più immediato il bordello deve rappresentare un luogo di pura licenza ove è permesso ciò che altrove è illecito; qui Bloom/Ulisse può finalmente voltare pagina rispetto alle immagini di auto-negazione dettate dalla colpa che lo hanno inibito fino a questo punto, attraverso una morte simbolica che è anche *jouissance* fisica e testuale.<sup>17</sup> Esso può però anche rappresentare un luogo dove non tanto tutto è disponibile, quanto dove tutto viene venduto, dove il feticismo diviene una merce di lusso e al tempo stesso certi lussi diventano feticismo.<sup>18</sup> In questo senso, l’immagine si avvicina a quella del boudoir proposta da Eliot in *A Game of Chess*, seconda parte della *Waste Land*, come si vedrà più avanti. D’altro canto, già dal Settecento la società britannica si muoveva verso una nuova cultura borghese, dapprima mercantile poi industriale, di cui la figura della *porné* (dal greco ‘colei che si vende’) poteva diventare simbolo. Secondo Cretella,

La prostituzione assurge dunque a metafora dei rapporti umani ed è considerata la prima forza lavoro femminile (la prima merce pagabile), fuori dal lavoro non retribuito della riproduzione. La prostituzione fa parte della miseria e della possibilità di nobiltà e riscatto dell’animo umano, attraverso una particolare forma di *Bildungsroman* non più in chiave escatologica, ma nell’idea che tutto è esperienza.<sup>19</sup>

Il luogo dove “tutto è esperienza”, in Joyce diviene anche la scena dove tutto si esperisce. Strutturato come una rappresentazione teatrale, con tanto di indicazioni di palco che descrivono prima la Nighttown (l’esterno) e poi l’interno del bordello,<sup>20</sup> l’episodio di

---

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 182.

<sup>15</sup> «Dica qualcosa lei! È diventata muta? Lei è l’anello di congiunzione tra nazioni e generazioni. Parla, femmina, sacra datrice di vita!» (ed. italiana p. 557).

<sup>16</sup> A. Gibson, ‘*Strangers in My House, Bad Manners to Them!*’, p. 182.

<sup>17</sup> Si veda R. Brown, ‘*Everything*’ in “*Circe*”, pp. 234-235, la traduzione è mia.

<sup>18</sup> Si veda Franco Moretti, *Signs Taken for Wonders*, London, Verso, 1988.

<sup>19</sup> C. Cretella, *Da Moll Flanders alla Traviata. Stereotipi e immaginari della prostituzione tra emancipazione e violenza*, in A. Mauri, M. Biasiolo, L. Nieddu (a cura di), «*Meretrici sumptuose*», pp. 25-26.

<sup>20</sup> Il capitolo si apre con la didascalia che descrive l’esterno in apertura di scena: «*The Mabbot street entrance of nighttown, before which stretches an uncobbled transiding set with skeleton tracks, red and green will-o'-the-wisps and danger signals. Rows of flimsy houses with gaping doors. Rare lamps with faint rainbow fans. Round Rabaiotti's halted ice gondola stunted men and women squabble. They grab wafers between which are wedged lumps of coal and copper snow. Sucking, they scatter slowly. Children. The swancomb of the gondola, highreared, forges on through the murk, white and blue under a lighthouse. Whistles call and answer*». [L’ingresso del quartiere dei bordelli da Mabbot street, davanti al quale si stende un binario morto disselciato con scheletri di rotaie, fuochi fatui rossi e verdi e segnali luminosi. File di case sporche con porte spalancate. Rare luci dai deboli schermi iridati. Attorno alla gondola del gelataio Rabaiotti uomini e donne rattrappiti leticano. Stringono in mano cialde tra le quali sono inseriti blocchi di neve color carbone e rame. Succhiando, si disperdono lentamente. Bambini. La cresta

“*Circe*” inscena appunto un'esperienza pararealistica,<sup>21</sup> deflagrante, impossibile da contenere; Brown la descrive efficacemente:

La messa in scena conta centinaia di parlanti e figuranti; dai fantasmi delle famiglie di Bloom e Stephen, alle puttane e ai soldati che abitano la Nighttown di Dublino, a personaggi e oggetti già incontrati durante la giornata [...], o connessi alle logiche omnicomprendenti e auto-generanti delle associazioni mentali [...]. I personaggi possono essere animazioni dell'inanimato, come la ninfa del dipinto sul muro della camera da letto di Bloom e la sua suggestiva cascata, o il ventaglio parlante – metonimico – di Bella [la tenutaria, *ndt*]. [...] C'è una straordinaria varietà di costumi [...]. Ogni tipo di azione impossibile viene messa in atto, come l'entrata dinamicamente surreale di Virag dalla canna fumaria del camino su trampoli rosa, e la di lui partenza con la testa svitata sottobraccio [...]. Dalla corsa di cavalli alla Messa Nera, dalla rissa tra ubriachi alla teoria della musica, dagli stereotipi razzisti del Music Hall popolare e della Vedova Twankey da pantomima ai sottotesti alto-culturali di Faust, Flaubert e dell'opera di Wagner, tutto vi è cacciato dentro. Ogni oscenità è inclusa.<sup>22</sup>

Molto di questa fantasmagoria si trova anche nella *Terra Desolata*: la figura della ninfa (decoro nel succitato, opulento boudoir in *A Game of Chess*, e anche simbolo della violenza

---

a collo di cigno della gondola, eretta, si spinge avanti nella penombra, bianca e azzurra sotto un faro. Fischi chiamano e rispondono.] (*U*, 15.1-10, ed. italiana p. 416).

L'interno del bordello è descritto più oltre, nella seconda metà dell'episodio: «[...] *On the an tiered rack of the hall hang a man's hat and waterproof Bloom uncovers himself but, seeing them, frowns, then smiles, preoccupied. A door on the return landing is thrown open. A man in purple shirt and grey trousers, brownsocked, passes with an apes gait, his bald head and goatee beard upheld, hugging a full waterjugjar his twotailed black braces dangling at heels. Averting his face quickly Bloom bends to examine on the halltable the spaniel eyes of a running fox: then, his lifted head sniffing, follows Zoe into the musicroom. A shade of mauve tissuepaper dims the light of the chandelier. Round and round a moth flies, colliding, escaping. The floor is covered with an oilcloth mosaic of jade and azure and cinnabar rhomboids. Footmarks are stamped over it in all senses, heel to heel, heel to hollow, toe to toe, feet locked, a morris of shuffling feet without body phantoms, all in a scimmage higgledypiggledy. The walls are tapes-ried with a paper of yewfronds and clear glades. In the grate is spread a screen of peacock feathers. Lynch squats crosslegged on the hearth rug of matted hair, his cap back to the front. [...] Kitty Ricketts, a bony pallid whore in navy costume, doeskin gloves rolled back from a coral wristlet, a chain purse in her hand, sits perched on the edge of the table swinging her leg and glancing at herself in the gilt mirror over the mantelpiece. A tag of her corset lace hangs slightly below her jacket. Lynch indicates mockingly the couple at the piano*». [Nell'anticamera su un attaccapanni a corna di cervo, stanno un cappello e un impermeabile da uomo. Bloom si scopre ma, vedendoli, si acciglia, indi sorride preoccupato. S'apre di colpo una porta sul pianerottolo del mezzanino. Un uomo in camicia violacea e pantaloni grigi, calze marrone, passa con andatura scimmiesca, la testa calva e la barbetta caprina alzate al soffitto, stringendo una brocca-caraffa piena, bretelle nere a due code ciondoloni sui tacchi. Volgendo velocemente la testa Bloom si china a esaminare sul tavolino gli occhi da spaniel d'una volpe in corsa: indi, fiutando a testa in su, segue Zoe nel salottino. Un paralume di carta velina lilla attenua la luce del lampadario. Intorno vola una falena, urtando, sfuggendo. Il pavimento è coperto da un'incerata a mosaico di romboidi giada, azzurro e cinabro. Vi sono impronte in tutti i sensi impronte, tallone a tallone, tallone a lato, dito a dito, piedi uniti, una moresca di piedi ciabattanti, senza fantasmi dei corpi, tutti in un confuso parapiglia. I muri son tappezzati di carta con fronde di tassi e radure sgombre. Davanti al caminetto si schiude uno schermo di penne di pavone. Lynch è accosciato a gambe incrociate sulla stuoia del caminetto dal pelo ammassato, la visiera del berretto sulla nuca. [...] Kitty Ricketts, una pallida puttana ossuta vestita alla marinara, guanti di daino rimboccati per lasciar vedere un braccialetto di corallo, una borsetta di maglia metallica in mano, sta appollaiata sull'orlo del tavolo facendo dondolare una gamba e guardandosi nello specchio dorato sopra il caminetto. Un puntale della stringa del suo busto si vede spuntare appena sotto alla giacca. Lynch indica beffardo la coppia al piano. [...].] (*U*, 15.2053-2077, ed. italiana p. 477).

<sup>21</sup> Cfr. D. Attridge, *Pararealism in "Circe"*, «*European Joyce Studies*», Vol. 22, *Joycean Unions: Post-Millennial Essays from East to West*, 2013, pp. 119-125.

<sup>22</sup> R. Brown, *'Everything' in "Circe"*, pp. 225-226, la traduzione è mia.

carnale perpetrata sulla donna e metafora della prostituta sulle rive del Tamigi), il ritmo della musica (da quella più popolare, che in Eliot riduce il verso shakespeariano a rag-time, all’opera wagneriana), il teatro, le chiacchiere da pub, il valore metonimico degli oggetti, il senso del surreale, i nomi delle donne scelte a “dar voce” al disagio – una tra tutte Belladonna, «*the Lady of the Rocks, / The lady of situations*» (WL, vv. 49-50), che sembra proporre una crisi tra la tenutaria del bordello in *Circe* e l’episodio X dell’*Ulisse, Wandering Rocks*, stabilendo una sorta di dominio femminile sull’evoluzione trasformativa del vagare dell’uomo. Il poemetto eliottiano procede tuttavia per un tipo diverso di accumulazione che, seppure affine al metodo mitico di Joyce (definizione coniata proprio da Eliot per descrivere il sistema portante dell’*Ulisse* nella sua recensione al testo),<sup>23</sup> si differenzia dall’insieme di incontri che costella il percorso di Ulisse. Nella recensione a *Ulysses*, scritta nel 1922 ma pubblicata l’anno seguente, il riferimento al proprio poemetto da parte di Eliot è più che evidente: nei rimandi espliciti all’oroscopo e a *The Golden Bough* (il volume miliare di J. G. Fraser sul mito del Re Pescatore), ampiamente utilizzati sia nel testo sia nell’apparato critico alla Terra Desolata, e nella *excusatio* con cui in modo implicito prevede un parallelo tra la pubblicazione della sua creazione e quella del testo joyciano, che la precede di pochi mesi. I due testi argomentano in modo affine su tematiche analoghe, cercando entrambi di proporre un ordine nuovo, un “metodo” appunto, da utilizzare per ri-costruire la storia contemporanea, affondando le proprie radici nella tradizione e sviluppando i propri rami verso un cielo più ampio.

In Joyce le voci di Bloom e Stephen si dispiegano in mille altre voci di cui interpretano storie allucinate, quella femminile di Molly, sposa, amante, ma compagna fedele nell’accettazione finale della scelta coniugale – e quindi non prostituta – perdura nella sua univocità. Nel susseguirsi di voci che popola *The Waste Land*, invece, i personaggi femminili si affastellano, per farsi simultaneamente canto e figure di un tema portante del poemetto: il degrado che rende sterile ogni sentimento e riduce ad atto meccanico ogni relazione. Le cinque sezioni sono infatti incentrate su pensieri e parole di donne per le quali non esiste rapporto d’amore soddisfacente né soddisfatto; donne sterili nella propria emotività, riflesso della sterilità della terra dovuta a

---

<sup>23</sup> «*In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious. It is a method for which the horoscope is auspicious. Psychology (such as it is, and whether our reaction to it be comic or serious), ethnology, and The Golden Bough have concurred to make possible what was impossible even a few years ago. Instead of narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art [...]*». [Utilizzando il mito, manipolando contemporaneità e antichità in un parallelo continuo, il signor Joyce persegue un metodo che altri necessariamente seguiranno dopo di lui. Non saranno imitatori, non più di quanto lo sia lo scienziato che utilizza le scoperte di Einstein per perseguire le proprie, indipendenti, future ricerche. Si tratta semplicemente di un modo di controllare, ordinare, dar forma e significato all’immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea. Un metodo già adombrato dal signor Yeats, e della necessità del quale credo che il signor Yeats sia stato il primo contemporaneo a rendersi conto. Un metodo per il quale l’oroscopo è un auspicio. La psicologia (per quel che è, che la nostra reazione ad essa sia comica o tragica), l’etnologia, e *Il Ramo d’Oro* hanno concorso a rendere possibile ciò che era impossibile anche solo pochi anni fa. Invece di un metodo narrativo, possiamo ora usare un metodo mitico. Credo fermamente che sia un passo verso il rendere possibile il mondo moderno in arte.] (T. S. Eliot, *Ulysses, Order, And Myth*, in «*The Dial*», Novembre 1923, p. 483, la traduzione è mia).

quella del Re Pescatore, elemento fulcro della rigenerazione – in questo caso mancata – nel ciclo del Graal, cui Eliot esplicitamente rimanda nella nota d’apertura del testo.<sup>24</sup>

Calimani sottolinea come il parallelo tra degrado e femminile sia una sorta di *leit-motif* in tutta l’opera di Eliot, che torna continuamente sul tema: oltre all’ambiente di prostituzione nel ciclo di opere dedicate al personaggio di Sweeney (che viene nominato anche nella *Terra Desolata*),<sup>25</sup>

sono al femminile tutte le immagini di squallore e corruzione nella *Waste Land*: una chiaroveggente inaffidabile, una donna in crisi di nervi, un’altra sdentata, disfatta da cinque gravidanze e da un aborto, una dattilografa che, dopo un fugace rapporto con uno spavaldo impiegato, pensa: “Beh, ora è fatta: e son contenta che sia finita”. E altra desolazione è ritratta dalle tre wagneriane ‘Figlie del Tamigi’: un’immagine per tutte: “le unghie rotte di mani sporche”. E a ciò si dovrebbe aggiungere il brano espunto dalla *Waste Land*, in cui Fresca, figura di potenziale squaldrina, è eccitata da sogni di violenza carnale e descritta in atto di defecare. Il commento generalizzante dell’io ‘poetante’ suona, benevolo: “The same eternal and consuming itch / Can make a martyr, or plain simple bitch” (“La stessa eterna voglia che consuma / può render martire, o semplice puttana”).<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Cfr. *WL*, p. 72, nota 1. Il testo cui Eliot fa riferimento è Jessie Weston, *From Ritual to Romance* (1920, Cambridge).

<sup>25</sup> Eliot compose quattro poemi in cui compare il personaggio di Sweeney, una sorta di rozzo scimmione mosso da pulsioni sessuali animalesche e violente: *Sweeney Among the Nightingales* (1918), *Mr. Eliot’s Sunday Morning Service* (1918), *Sweeney Erect* (1919) e *The Waste Land* (1922); in seguito, ne fece l’eroe eponimo (anche se compare solo nella seconda scena, ove riveste il ruolo principale) di un dramma in versi, *Sweeney Agonistes*, pubblicato dapprima in due scene separate (*Fragment of a Prologue* e *Fragment of an Agon*) nel 1926 e 1927, poi collazionato in un libretto nel 1932. In *Fragment of a Prologue* il personaggio di Sweeney è assente: l’azione è portata avanti da due prostitute, Doris Dorrance e Dusty, che ricevono un ex milite della Canadian Expeditionary Force e tre suoi commilitoni, ora uomini d’affari americani. Tutti tornano in *Fragment of an Agon* che però è interamente incentrato su Sweeney. Secondo C. H. Smith, la rabbia angosciata dovuta alla difficoltà di stabilire una relazione con le donne rappresentata nel dramma è una trappola per l’uomo, che agonizza nella stretta di diverse pulsioni: «Nella storia di violenza e orrore di Sweeney, l’amore sessuale conduce alla purificazione, eppure il tema è per definizione incomunicabile ad un mondo terrorizzato dalla morte e ignaro di cosa ci sia al di là di essa». (C. H. Smith, *Sweeney and the Jazz Age*, in *Critical Essays on T.S. Eliot: The Sweeney Motif*, Kinley Roby (a cura di), Boston, G.K. & Hall Co., 1985, pp. 96). In *The Waste Land* compare nella parte III, *The Fire Sermon*, come una delle visioni di Tiresia, nella degradazione del mito di Diana e Atteone (ripreso da John Day) e della primavera di eco seicentesca che accompagna le immagini delle ninfe sul Tamigi:

*But at my back from time to time I hear  
The sound of horns and motors, which shall bring  
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.  
O the moon shone bright on Mrs. Porter  
And on her daughter  
They wash their feet in soda water*

Et O ces voix d’enfants, chantant dans la coupole! (*WL*, III, 196-202)

[Ma alle mie spalle di tanto in tanto / Io sento il suono di tromba di motori, che porteranno / Sweeney dalla signora Porter in primavera. / O la luna splendeva chiara sulla signora Porter / E su sua figlia / Si lavano i piedi in acqua di soda / *Et O ces voix d’enfants, chantant dans la coupole!*] (ed. italiana pp. 99-101, corsivo nel testo).

Nella scena contemporanea, che elide il mito e rende impossibile la tragedia, «resta solo la farsa e la grottesca desolazione» (A. Serpieri, introduzione a *La Terra Desolata*, p.99) dell’incontro tra il personaggio scimmiesco e Mrs. Porter, famosa prostituta protagonista di una ballata popolare oscena ove è intenta ad un lavaggio intimo, che qui rovescia la lavanda dei piedi evangelica.

Si noti come nella didascalia che descrive l’interno del bordello di *Circe*, l’uomo che Bloom vede abbia fattezze e movenze analoghe a quelle di Sweeney.

<sup>26</sup> D. Calimani, *Le oscenità di T.S. Eliot*,

<https://iris.unive.it/retrieve/handle/10278/18882/19740/Oscenita%CC%80%20di%20Eliot.pdf>, pp. 5-6.

Se, come prosegue Calimani, Eliot cerca di rendere immagini di squallore esistenziale universale, «l’immaginario delle sue opere non incarna mai altrettanto degradante squallore (e con tanta ricorrenza) nelle figure maschili».<sup>27</sup>

Queste voci spettrali, quasi anime dantesche condannate nel girone della *Unreal City*, la Città Irreale metafora di ogni luogo della civiltà moderna che il lettore (ancora incosciente della propria situazione di torpore e ristagno morale ed intellettuale) attraversa accompagnato dall’io narrante (la voce duplice di Tiresia, veggente cieco che ha incarnato entrambe le condizioni sessuali ed è perciò in grado di “prevedere” perché già conosce e quindi “comprende”),<sup>28</sup> possono essere lette<sup>29</sup> nella chiave di massimo degrado sociale, e al contempo di mitizzazione della donna, ossia come prostituta. Nella categoria, per estensione, rientrano anche le amanti, donne “nascoste”, che non costruiscono un rapporto socialmente accettato con uomini con cui condividono solo una relazione di tipo fisico.<sup>30</sup>

Eliot introduce immediatamente il tema attraverso il rimando alla Sibilla cumana nell’epigrafe del testo (vedi sopra); il racconto di Petronio provvede la chiave di lettura a tutto il poemetto, che si costituisce come un mucchio d’immagini infrante («*a heap of broken images*», *WL*, I, 22) che si ricompongono nello specchio ironico della parodia. Metafora della cultura e dell’identità degli intellettuali, nella società contemporanea colei che rivelava la verità attraverso l’ambiguità ha perso il suo ruolo predittivo, il suo fascino sugli uomini, ed è ormai ridotta ad un pugno di polvere immortale esposta allo scherno di nuove generazioni che non le riconoscono né potere né conoscenza. Probabilmente in questa chiave va letto l’Aprile «*cruellest month*» (*WL*, I, 1) che apre il testo, il mese più crudele perché costringe ad una rigenerazione non fertile, non foriera di cambiamento ma solo perpetrarsi di un ciclo immutabile nel ripetersi delle proprie fasi, soggetto alle pulsioni implacabili della natura. Pulsioni che pervadono l’agire maschile, che per necessità cerca soddisfazione nel corpo femminile, senza curarsi delle conseguenze per la donna, che pure però cede, anche quando consapevole del marchio sociale che le verrà imposto per la sua condizione illecita, sia essa quella di amante o di prostituta – le due sono equiparate nel sentire collettivo. Una volta accondisceso ad un rapporto illecito, la donna perde la sua purezza e la condizione di rispettabilità sociale, quindi l’epiteto e “la voce”; diventa un’ombra vagante, incapace di conoscenza e di espressione:

---

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Se il modello del viaggio simbolico per Joyce è l’*Odissea*, un cammino di ritorno costellato di peripezie ove non c’è guida se non l’intelletto, Eliot opta piuttosto per un viaggio dantesco, ove il protagonista assiste ma non sperimenta. Alla figura autorevole di Virgilio, sommo poeta, allegoria della ragione naturale dei filosofi pagani ed erroneamente considerato mago e profeta del Cristianesimo nella tarda latinità, si sostituisce quella di Tiresia, voce perentoria e razionale di indovino e veggente, che guida il lettore nel buio della Terra Desolata, evocando immagini di degrado tramite le voci delle vittime dello squallore contemporaneo.

<sup>29</sup> Sulle questioni interpretative, si rimanda alla libertà di fruizione del testo poetico che Eliot concede, al punto che l’autore stesso può divenire mero lettore della propria opera nel corso del tempo, o cambiare opinione rispetto al suo significato: una volta divulgato un testo, la sua interpretazione dipende perciò dal fruitore, ed ogni significato emerso dalla lettura è quindi accettabile. (Cfr. T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the use of Criticism* (1933), London, Faber & Faber, 1948, p. 130. Si veda in proposito D. Calimani, *T.S. Eliot. Lo spazio retorico*, Roma, Carocci, 1988, p. 9 e sgg.)

<sup>30</sup> Nota in proposito Biasiolo che il corpo della donna che si ‘presta’ o si vende «è luogo di emozioni, in quanto suscita il gusto di guardare, seppur lo si voglia anche nascondere perché considerato fonte di pericolo, perché oggetto di quel piacere che altrove non sembra potersi trovare. L’“altrove” è da intendersi, nel contesto di riferimento, come il corpo della sposa o della fidanzata, non però quello della probabile amante, anche lei tacciata – nel suo trasgredire e nell’atto di rovinare famiglie – di essere una prostituta» (M. Biasiolo, *Introduzione a A. Mauri, M. Biasiolo, L. Nieddu (a cura di), «Meretrici sumptuose», p.VI).*



*“You gave me hyacinths first a year ago;  
“They called me the hyacinth girl.”  
– Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,  
Your arms full, and your hair wet, I could not  
Speak, and my eyes failed, I was neither  
Living nor dead, and I knew nothing,  
Looking into the heart of light, the silence. (WL, vv. 35-41)<sup>31</sup>*

Qui i riferimenti letterari rimandano a Ofelia (che Amleto in Shakespeare esorta: «*get thee to a nunnery*»,<sup>32</sup> ossia chiusi in convento, ma all’epoca il termine indicava ironicamente anche il bordello – in ambo i casi un luogo recluso ove nascondere il proprio peccato), e a *Cuore di Tenebra (Heart of Darkness)* di J. Conrad; tuttavia, la chiave ironica del metodo mitico applicato da Eliot rovescia l’ingenuità della fanciulla in impossibilità e spersonalizzazione di fronte ad un mondo incomprensibile, ove i sensi sono annichiliti e non c’è più voce che esprima il vuoto interiore, né possa farsi udire in una società superficiale ove il giudizio si fonda sull’immagine. Condizione analoga a quella di molte ragazze, che la vita gettava nei bordelli – in particolare quelle irlandesi, all’epoca costrette ad esempio nelle Magdalene Houses.

Nel riferimento esplicito alla canzone del marinaio nel *Tristano e Isotta* di Wagner<sup>33</sup> che introduce la fanciulla dei giacinti legandola proprio alla principessa irlandese, si palesa l’illecito del triangolo amoroso infruttuoso e tragico; frutto di un incantesimo, quindi “innaturale” e “chimico”, tornerà poco oltre nel rimando a Cleopatra, che aveva concesso i propri favori a Cesare e a Marco Antonio. Nel suo boudoir, in un trionfo di scintillii artificiali (il trono brunito, il marmo, l’oro delle decorazioni e dei gioielli, lo specchio che raddoppia il baluginare dei candelabri) si annidano «*her strange synthetic perfumes*» (WL, II, 87) in fiale d’avorio e vetro colorato; unguenti e polveri che «*troubled, confused / And drowned the sense in odours*» (WL, II, 88-89). L’amante, la meretrice, ottenebra la mente dell’uomo con filtri che mascherano l’amore non corrisposto e l’orrore della violenza subita, rappresentata alle pareti dal ratto di Filomela. Di nuovo, il tema dell’impossibilità di dar voce alla propria condizione, stavolta sublimato nel canto melodioso dell’usignolo, che riempie un deserto in cui nessuno può udirlo, e diventa verso osceno dell’atto perpetrato all’orecchio colpevole:

*The change of Philomel, by the barbarous king  
So rudely forced; yet there the nightingale  
Filled all the desert with inviolable voice  
And still she cried, and still the world pursues,*

---

<sup>31</sup> [“Mi hai dato dei giacinti per la prima volta un anno fa; / Mi chiamavano la ragazza dei giacinti.” / - Eppure quando tornammo, tardi, dal giardino dei giacinti, / Le tue braccia cariche e i tuoi capelli umidi, io non potrei / Parlare e gli occhi mi mancarono, non ero / Né vivo né morto, e non sapevo nulla, / Guardando dentro il cuore della luce il silenzio.] (ed. italiana, p. 79) Qui Serpieri traduce utilizzando il maschile, attribuendo quindi la seconda parte del passo al narratore, mentre il fluire del discorso fa supporre che sia sempre la fanciulla a parlare.

<sup>32</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, III, i, 122. L’intero dialogo tra Amleto e Ofelia è incentrato sulla rispettabilità della fanciulla, sugli inganni della virtù e sul rapporto tra bellezza e onestà. Il riferimento all’opera torna più volte nel poemetto, e significativamente chiude la parte II («*Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night*», *Hamlet* IV, vv. 2716-2717; WL, II, 172), che inscena la crisi della comunicazione fra i sessi e la necessità per la donna di essere “appetibile” per il proprio uomo, pena il volgersi di lui verso donne più curate e più disponibili (amanti e prostitute, si veda in particolare vv. 147-156).

<sup>33</sup> «*Frisch weht der Wind / Der Heimat zu / Mein Irisch Kind, / Wo weilest du?*» (WL, I, 31-34).

“*Jug Jug*” to dirty ears. (WL, II, 99-103)<sup>34</sup>

Anche lo stupro era motivo di vergogna per la donna, che una volta subito l’atto veniva comunque considerata poco rispettabile perché ormai macchiata da una colpa. Onnipresente nella storia, il rapporto tra violenza sessuale è rapporto d’autorità: come sottolinea Corbin, «il corpo violentato è spesso già al servizio dell’aggressore o dei suoi simili: schiave, domestiche, impiegate, apprendisti sono altrettante vittime designate [...]. Come il rapporto di prostituzione, a cui spesso prelude, lo stupro si presenta solo come un’estensione dell’autorità».<sup>35</sup>

La lunga, minuziosa descrizione della stanza (vv. 77-110) si conclude con il prospetto di un incontro che si concretizzerà solo nella parte III: passi strascicati per le scale (la promessa di un amante non troppo prestante) e l’apparizione finale di Lei, la donna, che non compare come una figura completa ma solo per metonimia, i capelli come lingue di fuoco che scintillano in parole per poi tornare selvaggiamente immobili – un’eco dei monconi di tempo raffigurati alle pareti, a chiudere nel silenzio la scena:

*Under the firelight, under the brush, her hair  
Spread out in fiery points  
Glowed into words, then would be savagely still.* (WL, II, 108-110)<sup>36</sup>

Silenzio e immobilità, quindi, come parametri dell’accettazione femminile di un ruolo sociale non scelto, ma imposto dall’esterno in conseguenza di un atto o di un costume sessuale condannato come inaccettabile.

La condizione delle voci femminile degradate, che come gli spettri dell’inferno dantesco non hanno identità né memoria di sé se non nella propria colpa, è speculare alla chiarezza e alla possibilità narrativa di Tiresia che invece, come nell’*Odissea* omerica, mantiene coscienza di sé e ricordi anche nell’Ade. Nella cecità che gli permette di percepire e predire, Tiresia guida il lettore ad una visione panoptica della realtà, in cui il viaggio omerico e dantesco si trasforma in una stasi bombardata da suoni e visioni. Al mito la contemporaneità sostituisce «un catalogo, senza alcuna qualità, di oggetti e atteggiamenti esteriori che ci fanno toccare con mano cosa voglia dire “l’immenso panorama di futilità e anarchia” che pone a fondamento della sconfessione dei valori vigenti nei decenni del primo 900».<sup>37</sup> Come *Circe* in *Ulysses*, *The Fire Sermon*, la parte III della *Waste Land*, racchiude tutto quanto è stato già menzionato precedentemente: personaggi, temi, voci, visioni si avvicendano sotto gli occhi ciechi del lettore e della sua guida, inebriando la mente con narrazioni e canti. La degradazione del mito è qui palese, si squarcia la tenda sul fiume come il velo di Maya. «*The nymphs are departed*» (WL, III, 175), le figure del paesaggio pastorale sono sparite ma la canzone continua, con lo scorrere del fiume. Persino i residui della civiltà moderna, «*empty bottles, sandwich papers, / Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends / Or other testimony of summer nights*» (WL, III, 177-179) che oggi si sovrappongono

---

<sup>34</sup> [La metamorfosi di Filomela, dal barbaro re / Così brutalmente forzata; là tuttavia l’usignolo / Riempiva tutto il deserto di voce inviolabile / E ancora ella gridava, e ancora seguita il mondo, / “Giag giag” a orecchie sporche.] (ed. italiana, p. 89).

<sup>35</sup> A. Corbin, *Presentazione*, in Id. *La violenza sessuale nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. VII. Si veda anche C. Cretella, *Da Moll Flanders alla Traviata*, p. 23 e sgg.

<sup>36</sup> [Alla luce del fuoco, sotto la spazzola, i suoi capelli / Schizzavano in punte infuocate, / Ardevano in parole, poi restavano selvaggiamente fermi.] (ed. italiana p. 91).

<sup>37</sup> Leo Marchetti, *L’Ulisse di Joyce, Pound, Eliot: dal Mediterraneo alla città moderna*, in L. Marchetti e C. Martinez (a cura di), *Orizzonti mediterranei e oltre. Prospettive inglesi e angloamericane*, Milano, LED, 2014, p. 92, virgolettato nel testo.

come un tempo le foglie, sono spariti. «*The nymphs are departed*» (WL, III, 175), le prostitute sono partite; così come chi le richiede, i loro “amici” sfaccendati eredi dei direttori della City, non hanno lasciato indirizzo – “*departed*” ha anche significato di “deceduto”.

Di lì a poco, se ne andrà allo stesso modo il ragazzotto foruncoloso, impiegatuccio baldanzoso, volgare e spavaldo, nel cui farsesco assalto alla dattilografa stanca e annoiata è cantato l’ultimo degrado dell’epica: sul divano-letto di un monolocale sciatto, il ratto di Tereo è svilito a carezze «*unreproved, if undesired*»:

*Flushed and decided, he assaults at once;  
Exploring hands encounter no defence;  
His vanity requires no response,  
And makes a welcome of indifference  
[...] Bestows one final patronising kiss,  
And gropes his way, finding the stairs unlit ... (WL, III, 239-248)<sup>38</sup>*

Lo scintillante boudoir di Cleopatra, ornato di mito, è definitivamente tramontato nell’ora violetta che segna la fine della fatica del lavoro, che riporta a casa i naviganti ma certo non intenerisce loro il core (Dante, Saffo e Omero sono parodiati più volte nel passo). Alle fiamme dei capelli che si facevano parole di “*A Game of Chess*” si sostituiscono lingue di biancheria «*perilously spread*», «*Stockings, slippers, camisoles, and stays*» (WL, III, 224-227) perigliosamente sparsi sul divano, finché al termine della faccenda il giovane discende al buio, a tentoni, le stesse scale che nella parte II “lui” aveva salito a passi strascicati.

Non nel bordello, non nel boudoir, ma tra le mura domestiche, l’incomunicabilità e la sterilità nei rapporti umani si traducono in accettazione silenziosa di un atto da un lato istintuale, dall’altro premeditato. Ma se il giovane se ne va mantenendo la sua tracotante baldanza, incurante di quanto lascia in cima alle scale, diversamente dalla scena mitica, la fanciulla (che probabilmente fanciulla non è più, tanto che viene nominata solo utilizzando il termine della sua professione) non vive l’atto come una vera e propria violenza, tanto da non opporre resistenza neanche al «*patronizing kiss*» che lui le impartisce prima di andar via. È una risposta meccanica, un *do-ut-des* sperimentato, cui si accondiscende per opportunità o convenienza, che non lascia traccia emotiva.

*She turns and looks a moment in the glass,  
Hardly aware of her departed lover;  
Her brain allows one half-formed thought to pass:  
“Well now that’s done: and I’m glad it’s over.”  
When lovely woman stoops to folly and  
Paces about her room again, alone,  
She smooths her hair with automatic hand,  
And puts a record on the gramophone. (WL, III, 215-256)<sup>39</sup>*

---

<sup>38</sup> [Eccitato e deciso, lui assale subito; / Mani esploranti non incontrano difesa; / La sua vanità non richiede risposta / E prende come un benvenuto l’indifferenza. [...] Concede un ultimo bacio condiscendente / E va via a tentoni, trovando le scale al buio...] (ed. italiana p. 105).

<sup>39</sup> [Lei si volta e guarda un momento nello specchio, / a stento ricordando il suo amante dipartito; / Il suo cervello lascia filtrare un pensiero informe: / “Beh, ora è fatta, ho piacere che fatta”. / Quando donna leggiadra a follie si piega / E va su e giù di nuovo per la stanza, sola, / Si riavvia i capelli con mano automatica / E mette un disco al grammofono.] (ed. italiana pp. 105-107) Torna il verbo “*depart*” per segnalare l’allontanarsi del giovanotto, che si accomuna quindi agli amici delle ninfe dell’inizio dell’episodio. A margine, nell’originale il pensiero che si

Al canto nel deserto si sostituisce un disco sul grammofono, una musica registrata e uguale a se stessa ovunque la si ascolti. E il fiume scorre nel tempo, cantando sempre la stessa canzone: quella delle (tre) figlie del Tamigi (*WL*, III, 266-306), donne di cui resta solo ciò che le disfece, ossia un rapporto illecito – consenziente o meno, non ha importanza. Ciascuna violazione è narrata sinteticamente, allo stesso modo: luogo, evento, ricordo. Nel commento al fatto, tornano il rimando a Ofelia, l'accettazione della dattilografa e l'immagine di impossibilità di comprensione e quindi di espressione che seguiva il ritorno dal giardino dei giacinti: «*I can connect / Nothing with nothing*» (*WL*, III, 301-302).<sup>40</sup>

Non pare casuale il parallelismo con l'*Ulisse*, ove – sempre in “*Circe*” – prima e dopo la voce di Elia si ode un grammofono, al cui fruscio segue la narrazione delle prime violazioni subite (e scelte) dalle tre puttane, strutturate in modo simile ma ammantate di un'aura quasi da vaudeville. Anche l'immagine della città che brucia, tratta dal Sermone del Fuoco di Buddha («*To Carthage then I came / Burning, burning, burning, burning*», *WL*, III, 307-308)<sup>41</sup> che dà il titolo a tutta la parte III del poemetto e culmina nella rivisitazione della riflessione ascetica di S. Agostino che la chiude («*O Lord Thou pluckest me out / O Lord thou pluckest / burning*», *WL*, III, 3019-311),<sup>42</sup> si ritrova nell'esclamazione «*Dublin's burning! Dublin's burning! On fire, on fire!*» ([Dublino brucia! Dublino brucia! Al fuoco! Al fuoco!] *U*, 15.4658) verso il termine dell'episodio di “*Circe*”, quando il soldato Carr sta per prendere a pugni Stephen. È l'inizio della “nuova vita” di Bloom, si apre il cammino di “*Nostos*”, il ritorno, la presa di coscienza del proprio ruolo e la prospettiva di ricongiungimento con Molly/Penelope. Nella terra desolata, ci si avvia alla morte per Acqua, “*Death by Water*”, in cui l'uomo dovrebbe morire a se stesso per rigenerarsi – rigenerazione che non avviene a causa della sterilità della terra.

Se, come scrive in nota al passo lo stesso Eliot, nel poemetto tutti i personaggi maschili si confondono e «tutte le donne sono una sola donna, e i due sessi si incontrano in Tiresia» (*WL*, III, nota 16 dell'edizione italiana), tutte le voci si incontrano nella voce del cantore. Pur se, come nota Antonella Mauri, sia Eliot sia Joyce sono cantori della «ventriloquia maschile della Belle époque»,<sup>43</sup> si potrebbe pensare che le tre parole del tuono della parte V riecheggino quelle delle figlie del Tamigi, offrendo loro al tempo stesso una risposta maschile, espressione del disagio dovuto al ricordo della colpa commessa che ora si configura come giudizio di sé, e per estensione di tutta la società. In questo, allora, la speranza: riconosciuta la responsabilità dell'atto che origina la sterilità, si può finalmente accettare la necessità di cambiamento.

---

affaccia al cervello della dattilografa è “*half-formed*”: non tanto informe quanto formato solo a metà, ad indicare una condizione di coscienza parziale, forse unica via di sopportazione del fatto che finalmente è “*over*”, finito.

<sup>40</sup> [Non so connettere / Nulla con nulla] (ed. italiana p. 109).

<sup>41</sup> [A Cartagine poi venni / Bruciando bruciando bruciando bruciando] (ed. italiana p.111).

<sup>42</sup> [O Signore Tu mi cogli / O Signore tu cogli / bruciando] (*Ibidem*).

<sup>43</sup> A. Mauri, *Madame Bovary, c'est moi. Le finte voci femminili e le 'autorappresentazioni' della prostituta e della cocotte a cavallo tra due secoli (1880-1920)*, in A. Mauri, M. Biasiolo, L. Nieddu (a cura di), «*Meretrici sumptuose*», p. 136.

**Giornaledistoria.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 2036-4938.**

Tutti i contenuti pubblicati in questa rivista sono Copyright degli autori e, laddove non diversamente specificato, sono rilasciati con licenza Creative Commons: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Per ogni utilizzo dei contenuti al di fuori dei termini della licenza si prega di contattare l'autore e/o la Redazione, al seguente indirizzo email:  
[redazione.giornaledistoria@gmail.com](mailto:redazione.giornaledistoria@gmail.com)