

IL CORPO COME MATERIA DI RIFLESSIONE: L'EPISODIO DI CIRCE NELL'«ULYSSES» DI JOYCE

1. *La metafora dell'organicismo*

Il motivo del corpo umano è entrato nel progetto dell'*Ulysses*¹ prima di tutto come ipotesi di soluzione all'inquietudine contenutistica: scegliendo di affrontare la realtà contemporanea, l'estrema complessità della vita contemporanea, James Joyce ha aperto il confronto con un «mondo dissociato [che] si riconosce tale ma non riesce a trovare moduli interni di organizzazione»², per usare le parole di Eco.

Per letterarizzare un'esperienza è prima necessario pianificare la sua disposizione sulla pagina; a questo scopo, l'antica idea di organismo come unità armonica delle componenti si è rivelata molto utile al perfezionamento della rete di corrispondenze interne all'*Ulysses* che ne fanno un'opera coesa. Nel noto schema dattiloscritto fatto pervenire a Carlo Linati³, infatti, ad ogni episodio (eccettuata la trilogia della «Telemachia») è associato un organo del corpo umano⁴. Tale schema ha funzionato in sede di ideazione e stesura del testo, e continuerà a funzionare come suggerimento decodificativo per ogni lettore che, posto di fronte al libro, abbia bisogno di «una rete di suggerimenti semantici senza esserne determinato in un modo solo»⁵.

L'immagine organicista del corpo umano non è però del tutto in sintonia con la visione culturale dominante del Novecento. È un'interpretazione, una

¹) L'edizione dell'*Ulysses* in lingua originale alla quale faccio riferimento è J. Joyce, *Ulysses*, London, Penguin Books, 1992, che indicherò con *Ulys*; per la traduzione in italiano mi sono avvalso di J. Joyce, *Ulisse*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2000, tradotto da G. de Angelis, che indicherò con *Ulis*.

²) Eco 1966, p. 92.

³) Vd. *Schema allegato alla lettera a Carlo Linati del 21 settembre 1920*, in Melchiori - de Angelis 2000, pp. 48-51.

⁴) Oltre che un'ora del giorno, un colore, personaggi di riferimento dell'*Odissea*, una scienza, un senso e un simbolo. Organo è in realtà un termine indicativo, poiché alcuni episodi sono ricondotti ad interi apparati (p.es. episodio XV: «Apparato Locomotore»), tipi di tessuto (p.es. episodio XVI: «Nervi»), termini generici (p.es. episodio XVIII: «Grasso»).

⁵) Eco 1966, p. 100.

forma mentis esterna, che Joyce recupera dal passato esattamente come la sua propensione al simbolismo, all'enciclopedismo e al riutilizzo del mito. In altri termini, la pulizia classica di una struttura testuale in cui ogni parte ha il proprio posto e svolge una propria funzione si lega in Joyce alla coscienza di una crisi intellettuale, di un generale disorientamento nella percezione del mondo; l'assillo formale è per il lettore (e per tutti) un'ancora di senso.

Anche Mark Shechner ⁶, di impostazione freudiana, riconosce nell'*Ulysses* lo specchio della difficoltà nel rapporto tra uomo e mondo, ma in termini differenti rispetto ad Eco: il conflitto non ha tanto luogo tra caos e necessità di interpretazione, quanto tra il piacere del singolo e le dinamiche repressive imposte dalla società civile. Un conflitto in qualche modo somatizzato e localizzato in precise "aree di conflitto", predisposte al raggiungimento di piacere. La personalità di Joyce, per quanto se ne deduce dalla vita e dalle opere, si dimostrerebbe interessata agli aspetti del controllo anale, e si strutturerebbe dunque secondo una dialettica del tipo: sottomissione-autonomia, vergogna-autostima, eliminazione-ritenzione, aperto-chiuso. Questa chiave di lettura si può applicare sia all'analisi della relazione tra Leopold e Stephen ⁷, sia all'intera produzione di Joyce. In un'ottica diacronica, egli evolverebbe infatti da una modalità di scrittura riflessiva e misurata ad uno stile che opera maggiori concessioni al comico e al discorsivo, dove l'emancipazione dell'espressione è bilanciata da una più puntigliosa elaborazione formale.

Nonostante nei suoi saggi su «Circe» manchi una chiara distinzione tra autore empirico ed autore esplicito, il contributo di Mark Shechner tiene conto della fisicità concreta di James Joyce, o per meglio dire, del fantasma mentale del corpo proiettato sulla produzione artistica. In ultima analisi, anche per questa seconda via si teorizza la continuità funzionale e complementare nell'insieme dei testi, trattati come un *corpus* organico.

L'episodio di «Circe» contiene tuttavia un materiale incredibilmente eterogeneo. Benché i legami intratestuali siano molto forti (tanto da renderlo in assoluto uno dei momenti di maggiore autoriflessività dell'*Ulysses*), essi tendono a sfuggire alla prima lettura. Inoltre, è sufficiente contare il numero di pagine dell'episodio per rendersi conto della sua ipertrofia rispetto alla lunghezza media degli altri episodi.

Secondo Fritz Senn, «Circe» si è originato in modo simile a quanto successo al racconto *Ulysses in Dublin*, che invece di venire raccolto nei *Dubliners* si è via via evoluto fino a diventare un romanzo a sé stante. La dismisura nella crescita del testo è vista in relazione alla volontà di rottura con le restrizioni sociali ed estetiche, ad una sorta di tracimazione che ha oltrepassato anche la necessità di relazioni armoniche tra le parti ⁸.

⁶) Shechner 1973, pp. 100-152.

⁷) Superando oltretutto le categorie allegoriche classiche, che per generalizzazioni successive appiattiscono ad un gioco di ruoli fissi: la maschera del padre, la maschera del figlio.

⁸) Senn 1994, pp. 63-92.

In effetti, se solo si considera la percezione che i personaggi dell'*Ulysses* hanno della figura umana, essa deficitica del senso di unità complessa e della separazione dallo spazio circostante⁹. È evidente che la trattazione della corporeità in «Circe», al di là di una più o meno cattiva elaborazione dello schema corporeo, solleva questioni problematiche.

2. Reificazione delle parole e verbalizzazione dei corpi

È impossibile rendere conto della ricchezza di «Circe» a livello linguistico, dunque mi limiterò ad un paio di brevi annotazioni. Per prima cosa, le variazioni di stile, varietà e registro già presenti altrove si fanno visibilmente più frequenti; probabilmente sono state incentivate dall'adozione della «metamorfosi» come tecnica madre dell'episodio.

D'altra parte, bisogna rendere conto di un'ampia gamma di fenomeni quali agglutinazioni¹⁰, troncamenti¹¹, onomatopée¹², ircocervi verbali¹³, non-sense¹⁴ e altre figure retoriche di manipolazione del significante. La sperimentazione di Joyce riguadagna l'atteggiamento ludico del bambino che apprende il linguaggio simbolico attraverso l'esperienza del proprio corpo e delle cose concrete; in questa fase le parole si fanno conoscere inizialmente per come suonano e per come appaiono scritte. Ovviamente, ciò che nel bambino è spontaneo in Joyce è cosciente: il linguaggio non viene appreso, ma rifondato¹⁵.

Le parole subiscono dunque un processo di reificazione; al contrario, i corpi dei personaggi e gli spazi scenici nei quali si muovono perdono consistenza materica e digradano verso l'allucinazione. Senza anticipare cosa ne consegue per un testo che si presenta come un copione teatrale, basti dire che la vicenda è agita meno

⁹) Duplicazioni e giochi di specchi: p.es. in *Simplegadi* «Mr Power said to the stalwart back of Long John Fanning ascending towards Long John Fanning in the mirror [Il signor Power disse alla schiena risoluta di Long John Fanning che ascendeva verso Long John Fanning nello specchio]» (*Ulys*, p. 318); dissolvenze pezzo a pezzo: p.es. in *Eolo* «They watched the knees, legs, boots, vanish. Neck [Osservarono le ginocchia, gambe, stivali, sparire. Collo]» (*Ulys*, p. 149); trasmissione del moto muscolo per muscolo: p.es. in *Telemaco* «His curling shaven lips laughed and the edges of his white glittering teeth. Laughter seized all his strong wellknit trunk [Risero le sue labbra sbarbate e increspate e così i bordi dei denti bianchi scintillanti]» (*Ulys*, p. 5); umanizzazione e indipendenza grottesca di singoli dettagli: p.es. in *Scilla e Cariddi* «Are you going, John Eglinton's active eyebrows asked [Sei in partenza, chiesero attivamente le sopracciglia di John Eglinton]» (*Ulys*, p. 245); soprattutto, evoluzioni di teste senza corpo: p.es. in *Calipso* «Her head dancing [La sua testa danzante]» (*Ulys*, p. 84), in *Scilla e Cariddi* «He [...] held a meek head among them [Depose una mite testa in mezzo a loro]» (*Ulys*, p. 251), in *Telemaco* «His head disappeared and reappeared [La sua testa sparì riapparì]» (*Ulys*, p. 11).

¹⁰) «Blossabella, Kittylynch, Florryzoe» (*Ulys*, p. 679).

¹¹) «I have suff... [Io ho soff...]» (*Ulys*, p. 655).

¹²) «THE GONG: Bang Bang Bla Bak Blud Bugg Bloo [IL CAMPANELLO: Bang Bang Bak Blud Bugg Bloo]» (*Ulys*, p. 567).

¹³) «onehanded Nelson [Nelson monomane]» (*Ulys*, p. 680).

¹⁴) «THE IDIOT: [...] Ghaghaest [L'IDIOTA: [...] Ghaghaest]» (*Ulys*, p. 562).

¹⁵) Di fronte a Zoe e Bella Cohen, Bloom immagina di regredire fino allo stato di bambino; nelle sue battute ci sono anche tracce di *baby-talking*.

di quanto sia esteriorizzata. Come nota Richard Ellmann ¹⁶, l'azione si è spostata dall'esterno all'interno della mente, con la conseguente perdita delle coordinate spazio-temporali ordinarie. La flessibilità di uno spazio interiore e non-realistico predispongono alla rappresentazione di ciò che normalmente resta invisibile, o che viene tenuto nascosto alla vista.

Il quartiere dei bordelli in cui è ambientato l'episodio è infatti il luogo deputato all'espressione diretta della sessualità extraconiugale a pagamento, che generalmente è un argomento tabù (se non un vero e proprio reato). Un libro che tratti di questa materia è alla lettera un libro pornografico, nel quale cioè si stringe un forte legame tra piacere e parola, tra fantasia carnale e trasposizione scritta. In particolare la tecnica pornografica di Joyce riutilizza la retorica del potere e della repressione per motteggiarla e risessualizzarla, assecondando tendenze sado-masochiste e proiettandole sulla figura delle prostitute. Ne conseguono due diverse riflessioni, entrambe lucidamente approfondite da Margot Norris nel suo saggio su «Circe» ¹⁷: innanzitutto, il piacere pornografico di «Circe» è veicolato dalle parole e dalle loro reciproche relazioni, vale a dire da un testo. In seconda analisi, il corpo delle prostitute ha caratteri peculiari poiché asseconda le fantasie dei clienti, dunque la loro retorica erotica. Le prostitute sono tenute, nel proprio interesse economico, a creare attorno a sé un incanto a cui esse stesse non credono. Per ricreare la forza dell'attrazione pornografica esse devono imprimere quei vagheggiamenti nella loro carne, che nella realtà delle cose è mercificata e disillusa: il loro corpo diventa, secondo la definizione della Norris, un «corpo palinsesto» ¹⁸.

Lo scopo di «Circe» non risiede tanto nell'esibizione della sessualità, quanto nel tentativo di smascheramento e disillusione: le prostitute non sono in salute, ma zoppicano, maleodorano, sono trascurate, presentano sintomi di malattie comuni, dalla carie alla sifilide.

3. *Testo per il teatro o per il carnevale?*

«Circe» ha l'aspetto di un copione teatrale, avendo la pagina divisa tra battute dei personaggi e indicazioni di scena. Numerose anomalie ne mettono però in dubbio la rappresentabilità, e di conseguenza la reale efficacia della sua tecnica ¹⁹. Ad esempio, le variazioni d'abito e di fondale sono repentine e articolate, il più

¹⁶) Ellmann 1972, pp. 140-149.

¹⁷) Norris 1999, pp. 229-241.

¹⁸) «In the process, Ulysses unmask the prostitute as a doubled body, or a palimpsestic body – a body of woman with multiple writings on it of her imagined essences and functions» (*ivi*, pp. 235-236).

¹⁹) Purché si abbia un'idea del testo per teatro come brano (non necessariamente verbale) funzionale ad una rappresentazione. «Tra le arti che si fondano su un testo, ma che nello stesso tempo non si esauriscono in esso, il teatro è quello storicamente più importante e che pone tutta una serie di problemi per le convenzioni che si vengono a stabilire, nella rappresentazione, tra attori e pubblico» (Brioschi - Di Girolamo - Fusillo 2004, p. 193).

delle volte da attuarsi sul palco, e l'allestimento oneroso; la forma dei personaggi è in costante mutazione, la loro identificazione e contestualizzazione altamente problematica e spesso affidata alle peculiarità del loro modo di esprimersi. Del resto, il senso del testo è troppo ricco e sottile per essere colto appieno assistendo ad un solo spettacolo.

Sono state allora ipotizzate modalità di resa alternative, lasciandosi suggestionare dai nuovi media e dalle possibilità realizzative che introducevano; in ogni caso, all'epoca della stesura dell'*Ulysses* l'arte cinematografica era relativamente agli inizi, mentre l'animatronics non esisteva affatto. La continua ricerca di aree di contatto con gli esiti di tecniche extraletterarie, soprattutto con i prodotti onirici nell'accezione freudiana²⁰, rileva oltretutto che la critica tende a non credere alla riproducibilità diretta del testo, e che avverte la necessità di un adattamento.

Lo studio di Katie Wales²¹ arricchisce la lista delle incognite da risolvere. Nel mettere in luce quanto l'episodio sia ricco di paragoni, la Wales si domanda se lo si debba leggere in senso letterale o metaforico. Il quesito è decisivo: l'attenzione alle espressioni facciali, difficili da cogliere a teatro, ma anche la lunghezza e la meticolosità delle indicazioni di scena, la spiccata ricerca linguistica e, appunto, il gran numero di metafore, sarebbero spie di un'autorialità più di tipo narrativo che drammatico. La tecnica teatrale, frutto di una distorsione a livello di discorso parallela alla distorsione visiva che produce le allucinazioni, viene sostanzialmente interpretata come uno strumento per fare metalinguaggio.

Emerge insomma la consapevolezza di un testo di natura ambigua ed autoriflessiva, probabilmente ancora da inquadrare in maniera esaustiva. A questo proposito sarebbe interessante prendere in considerazione categorie finora poco considerate, come ad esempio la nozione di genere carnevalesco. L'ampio dispiegamento di maschere, lo spirito dissacratorio e l'etica del rovesciamento spingono in questa direzione, e oltretutto verrebbe giustificata appieno la rivendicazione programmatica della corporeità più umile.

L'incipit dell'episodio è emblematico: il binario del tram che attraversa Mabbot Street si interrompe in un tratto di carreggiata disselciato e segnalato appena da luci e cartelli di pericolo. Dall'altra parte della strada, immerse nel buio di mezzanotte, si alzano le prime costruzioni di «Nighttown», in cui sono raccolti i bordelli di Dublino. Traducendo in lingua italiana de Angelis²² sceglie di rendere il termine con la perifrasi «quartiere dei bordelli», ma il senso originario è più ricco: Città-di-notte, nel duplice significato di città che prende vita di notte e che è costitutivamente buia. Sono visibili fin dalle prime battute la frattura che isola il quartiere dal resto del corpo cittadino e l'artificialità delle sue luci²³:

²⁰) I cui procedimenti consistono nella condensazione, nella trasfigurazione, nel simbolismo e nello spostamento dell'accento su dettagli marginali.

²¹) Wales 1994, pp. 241-276.

²²) Traduttore curatore dell'edizione italiana: vd. *Ulis*.

²³) La metafora dell'assenza dell'illuminazione di senso e del rischiaramento di idee percorre per intero il capitolo: le fonti di luce sono di natura incerta («red and green will-o'-the-wisp [fuochi fatui rossi e verdi]», *Ulys*, p. 561), transitoria («Two cyclist, with lighted paper lanterns aswing, swim by him [Una coppia di ciclisti, con lanternine volanti di carta accesa, lo sfiora-

«Nighttown» si qualifica come anti-città, prodotta dall'uomo e governata dalle donne prostitute.

L'ora poi è demoniaca per eccellenza. Una vena di blasfemia è costantemente rinfocolata; quando il discorso dei personaggi prende a gravitare attorno al pensiero della fine del mondo compare addirittura un immaginario anticristo, che al culmine del suo incessante gesticolare si produce in un atto di autoerotismo ²⁴.

4. *Corpi instabili*

La paraletteratura ha sempre nutrito interesse per la raffigurazione della fisicità, e Joyce, trovandosi a trattare la medesima materia, ha adottato soluzioni simili: l'eccitazione suscitata dal corpo dell'amante, ad esempio, sembra derivare dal modello del porno e del racconto rosa, la curiosità per l'automa dalla fantascienza, dal giallo la presenza misteriosa del morto ammazzato.

Gli spunti sono solo indicativi. È certo che il campo paraletterario non ha semplicemente fornito una riserva di immagini, ma è arrivato a incidere sulla modalità di scrittura. Quando si interroga sulla mancanza delle indicazioni di uscita di scena, Katie Wales dichiara di avere l'impressione che gli oggetti abbiano facilità ad apparire ma poi oppongano una loro persistenza viscosa, fantasmatica, alla sparizione. È probabilmente una traccia che il genere gotico, che vanta una grande tradizione in lingua inglese, ha trasmesso fino all'impostazione dell'episodio.

«Circe» in effetti è un viaggio nelle zone buie della mente, tra spettri inconfessabili cui dare forma tangibile. Così, la riflessione sulla malattia e sulla dissoluzione fisica si esprimono con immediatezza icastica nella mostruosità del corpo mutante e rivitalizzato: il randagio che accompagna Bloom, gradualmente, si trasforma e acquisisce i tratti di Paddy Dignam, del quale in giornata si è celebrato il funerale. Il nuovo corpo è poco più di uno zombie mezzo divorato dai *ghouls* del cimitero. Ricorda in parte il sembiante dell'uomo ormai segnato da un principio di decomposizione ²⁵, in parte conserva la memoria del precedente stato canino, con

rono]», *Ulys*, p. 566; «Its huge red headlight winking [L'enorme fanale rosso ammiccante del tram]», *Ulys*, p. 567), mentre dalle case proviene un chiarore malsano e schermato («rare lamps with faint rainbow fans [radi lumi con deboli schermi multicolori]», *Ulys*, p. 561). I monelli del quartiere chiedono all'Idiota dove possa essere la gran luce, senza ottenere risposta comprensibile («THE CHILDREN: Where's the great light? / THE IDIOT: (Gobbing) Ghaghahest», *Ulys*, p. 562), lo stradino porta a fatica con sé la propria torcia («Shouldering the lamp he staggers away through the crowd with his flaring cresset [portando a spalla il lampione vacilla passando tra la folla con la torcia ardente]», *Ulys*, p. 565) e Stephen sogna di squarciare il velo che offusca la vera luce («He flourishes his ashplant shivering the lamp image, shattering light over the world [Egli fa roteare il suo bastone di frassino mandando in pezzi l'immagine della lampada, frantumi di luce su tutto il mondo]», *Ulys*, p. 564).

²⁴ «He worries his butt [Si manipola il manico]» (*Ulys*, p. 636).

²⁵ «The beagle lifts his snout, showing the grey scorbutic face of Paddy Dignam [...]. He grows to human size and shape. His Dachshund coat becomes a brown mortuary habit. His green eye fleshes bloodshot. Half of one ear, all the nose and both thumbs are ghoul-eaten [Il beagle alza il muso, mostrando la faccia grigia di scorbuto di Paddy Dignam [...]. Cresce fino a dimensioni e fattezze umane. Il manto da bassotto tedesco muta in vestito mortuario marrone. Il

effetti licanthropici²⁶. La scena è chiusa dal “numero” circense di Tom Rocheford, il doppio zero dei suoi occhi come monito dell’annichilimento finale²⁷.

Un eguale processo di materializzazione dei concetti è alla base della figurazione diretta delle metafore, evidente nel trattamento dei personaggi di Rudolph e soprattutto di Virag: lo sguardo posto su Bloom è lacerante come il passaggio di un artiglio di avvoltoio sulla pelle²⁸, la promozione fatta alle prostitute del bordello è simile alla manovra cinica e carnivora di una donnola²⁹; per guardare ad occhio nudo Virag se ne cava uno dall’orbita³⁰, ma appena si atteggia a vecchio saggio il volto si raggrinzisce e le palpebre si fanno di marmo³¹. Prontamente il corpo metamorfizza seguendo il collegamento metaforico ed esasperando le impressioni suscitate nell’osservatore: la lingua si accartoccia per davvero³², la risata di scherno è realmente femminile³³.

La fase terminale del corpo di Virag, che ad un certo punto si identifica con l’anticristo, riconferma la tradizionale iconografia serpentina³⁴ e contemporaneamente manifesta alcune contaminazioni provenienti dalla mentalità comune: attraverso il bagaglio interpretativo del folklore viene infatti riattivato il collegamento tra epilessia e demoniaco, legittimando un’ulteriore messa in scena dello stato di malattia³⁵. Inoltre, è frequente l’appello ai luoghi del paesaggio industriale per visualizzare un passo del testo, segno che essi sono ormai diffusamente parte dell’immaginario collettivo³⁶.

suo occhio verde manda un lampo iniettato di sangue. Mezzo orecchio, tutto il naso e entrambi i pollici sono stati divorati dal ghou!]]» (*Ulys*, p. 597).

²⁶ «He lifts his mutilated ashen face moonwards and bays lugubriously [Solleva la faccia mutilata e cinerea alla luna e abbaia lugubrementemente]» (*Ulys*, p. 597).

²⁷ «He executes a daredevil salmon leap in the air and is engulfed in the coalhole. Two discs on the columns wobble eyes of nought. All recedes [Esegue in aria un salto mortale degno di un salmone ed è inghiottito dalla botola del carbone. Sulle colonne due cerchi tremolano come gli occhi del nulla. Tutto recede]» (*Ulys*, p. 598).

²⁸ «With feeble vulture talons he feels the silent face of Bloom [Con fragili artigli di avvoltoio passa sul volto silenzioso di Bloom]» (*Ulys*, p. 569).

²⁹ «Cynically, his weasel teeth bared yellow [Con cinismo, scoperti i suoi gialli denti di donnola]» (*Ulys*, p. 629).

³⁰ «draws down his left eye with a finger [...] <There is plenty of her visible to the naked eye> [strappa via l’occhio sinistro con un dito [...] <Si può veder molto di lei a occhio nudo>]» (*Ulys*, p. 629).

³¹ «His mouth projected in hard wrinkles, eyes stonily forlornly closed, psalms in outlandish monotone [Con le labbra protese in avanti in profonde rughe, occhi di pietra serrati in abbandono, salmodia su un monotono tono esotico]» (*Ulys*, p. 633).

³² «His tongue upcurling [Ripiegando la lingua su se stessa]» (*Ulys*, p. 630).

³³ «His face impassive, laughs in a rich feminine key [Impassibile in volto, ride con una ricca tonalità femminile]» (*Ulys*, p. 632).

³⁴ «He sticks out a flickering phosphorescent scorpion tongue, his hand on his fork [Caccia fuori una lingua di scorpione vibratile e fosforescente, mani alla biforcazione delle gambe]» (*Ulys*, p. 637).

³⁵ «Agueshaken, profuse yellow spawn foaming over his bony epileptic lips [Battendo i denti per brividi malarici, copioso fiotto giallo di schiuma sulle cartilaginee labbra da epilettico]» (*Ulys*, p. 637).

³⁶ «He yawns, showing a coalblack throat [Sbadiglia, mostrando una gola nera come il carbone]» (*Ulys*, p. 638).

Alla fine emerge soprattutto la rivendicazione della grande ragione del corpo, cara a tutto il Modernismo inglese: il capo di Virag viene svitato dal collo, usato come martello, portato sottobraccio come un accessorio di abbigliamento. Questa momentanea defunzionalizzazione della testa³⁷, simbolo del principio di ragione, ricorda al lettore che la materia cerebrale è pur sempre “materia”; benché Virag perda progressivamente la capacità della comunicazione razionale³⁸ e diventi via via affine agli animali³⁹, non tradisce la sua essenza. L’identità umana contempla anche aspetti istintuali, inutile dirlo, e manifestazioni di autentica bestialità. Non per questo è giustificata la violenza sadica che staziona ovunque in «Circe», nei tratti ferini di una società abbandonata a se stessa, alla selvatichezza degli spazi nei quali abita⁴⁰.

Nel quartiere dei bordelli si muovono creature disagate nel fisico non meno che nella condizione socio-economica, specie bambini e adulti con difetti di crescita. In mezzo a questi esclusi della società, lo Stato è presente unicamente nel suo aspetto repressivo: due guardie notturne, protette dall’ombra, giganteggiano su un popolino tenuto privo degli strumenti etici e politici necessari per maturare ed elevarsi⁴¹. Poiché manca la guida di una valida autorità di riferimento, nessuno di loro deambula correttamente, ma hanno tutti passo malfermo⁴² o intorpidito dall’alcool⁴³: vale a dire, non sono capaci di procedere *per rectas vias*. Lo stesso Bloom, appena entrato a «Nighttown», corre il pericolo di venire scaraventato a terra dal passaggio di due ciclisti, di un tram e di un paio di ragazzini.

³⁷ Con allusione costante alla gamma di modi di dire figurati del tipo: “screwy” (svitato), “to lose one’s head” (perdere la testa) eccetera, presenti tanto in italiano quanto in inglese.

³⁸ «With gibbering baboon’s cries [Con urla da babbuino barbugliante]» (*Ulys*, p. 637).

³⁹ «He lifts a mooncalf nozzle and howls [Solleva un grugno da idiota e ulula]» (*Ulys*, p. 636). “Nozzle” è termine popolare per “brutto muso” (nell’uso comune indica il “becco”), mentre “mooncalf”, da un arcaico “mostro”, ha sviluppato gli attuali significati di “sciocco” e “fannullone” (“calf” è letteralmente il vitello e il piccolo di mammifero di grossa taglia).

⁴⁰ «Her wolfeyes shining [Scintillio di occhi lupeschi]» (*Ulys*, p. 572). «The famished snagletusks of an elderly bawd protrude from a doorway [Le affamate zanne protrudenti di una vecchia ruffiana si protendono fuori da una soglia]» (*Ulys*, p. 564). «With a squeak she flaps her bat shawl and runs [Con uno squittio batte le ali del suo scialle da pipistrello e corre via]» (*Ulys*, p. 572). «In the gap of her dark den furtive, rainbedraggled [Nell’apertura della sua buia tana furtiva, inzaccherata di pioggia]» (*Ulys*, p. 572). Il crescendo figurativo tocca l’apice nel dettaglio della mano di Josie, vecchia fiamma di Bloom, nella quale coesistono manifestazioni d’affetto e segni di antiche violenze: la ferita di una scheggia, un anello rosso sangue infilato al dito come pegno d’amore e l’associazione all’aria operistica *Là ci darem la mano*. «I took the splinter out of this hand, carefully, slowly. (Tenderly, as he slips on her finger a ruby ring) *Là ci darem la mano* [Ho tolto la spina da questa mano, con cura, con calma. (Teneramente, mentre le infila al dito un anello di rubino) *Là ci darem la mano*]» (*Ulys*, p. 575).

⁴¹ «At a corner two night watch in shoulder capes, their hands upon their staffholsters, loom tall [A un angolo due guardie notturne in mantellina, le mani sui manganelli, si profilano enormi]» (*Ulys*, p. 562).

⁴² «He [...] hobbles off mutely [Zoppica via senza aprir bocca]» (*Ulys*, p. 562).

⁴³ «A drunken navy grips with both hands the railings of an area, lurching heavily [Un manovale ubriaco fradicio serra entrambe le mani attorno alla ringhiera di un interrato, rollando pesantemente]» (*Ulys*, p. 562).

Secondo Stuart Gilbert, Joyce esprime il proprio giudizio sui personaggi nella figura della falena che compare a metà episodio. Come farfalle appena uscite dalla crisalide, così il modo in cui le figure di «Circe» stanno al mondo e si orizzontano nello spazio ha un che di inceppato e maldestro, ancora larvale⁴⁴. Non a caso l'«apparato locomotore» è eletto organo rappresentativo del capitolo e il ritmo dell'azione è modellato sullo stato patologico dell'«atassia», una disfunzione motoria provocata dalla sifilide. «Circe», esattamente come i *Dubliners*, rappresenta in ultima analisi lo stato di paralisi e cedimento nervoso dell'Europa occidentale e della sua visione del mondo. Lo zoomorfismo è un'immagine dell'abbruttimento morale cui si espone; la mancanza di equilibrio fisico diventa simbolo degli squilibri psichici e politici in atto al suo interno.

5. *Critica di costume e incontenibilità vitale*

Dalla lettura di «Circe» si ricava la sensazione che l'umanità rappresentata si mostri in uno dei suoi lati più nascosti e significativi, forse addirittura in alcuni dei suoi meccanismi di funzionamento. La strategia carnevalesca rivela le sublimazioni culturali e le mette in stretto rapporto con le realtà triviali della pancia, del rifiuto organico, della foia.

Bisogna però tener presente che «Circe» non è semplicemente una critica di costume, ma precisamente “in costume”: ciò significa che la prospettiva di analisi della vita civile è quella di un gioco di ruoli, e che inevitabilmente si guarda al modello del teatro, alle sue finzioni, al suo modo di riprodurre gli spazi. Ne consegue che, esattamente come a teatro, anche in questo episodio la componente visuale è di primaria importanza. Joyce effettivamente conferisce particolare rilievo e valore alle immagini, confermando la sua spiccata capacità icastica. In un contesto simile, è naturale che la carica critica si espliciti nelle forme dell'iconoclastia.

Come scrive Vicki Mahaffey⁴⁵, Joyce individua innanzitutto quali siano le aspettative del lettore, dopodiché procede a sovvertire tali “regole di costume”. Mahaffey considera la vicenda della ninfa di gesso, nella quale vengono condensate la classicità statuaria e l'immagine di una ninfa che Bloom ha recuperato da una rivista corriva. È priva di orifizi. Concretizza quel genere di bellezza femminile casta e inaccessibile, il cui unico senso è l'ostentazione di sé: qualcosa da guardare, e insieme qualcosa a cui guardare⁴⁶. Il codice di comportamento tra i sessi è soggetto a un processo di idealizzazione e stereotipia che tende a inibire la spontaneità della comunicazione tra le componenti sociali; la sovracodificazione non agirebbe solo sulle relazioni tra uomini e donne, ma anche tra genitori e figli, padroni e sottoposti, oltre che tra uomini con uomini, donne con donne.

L'artificiosità dei rapporti interpersonali contrasta però con il nucleo di ambiguità dell'esistente, la cui forza è incontenibile. Nel gesso della statua si

⁴⁴) Gilbert 1952, pp. 307-336.

⁴⁵) Mahaffey 2001, pp. 137-162.

⁴⁶) «Something to be looked at» (*ivi*, p. 152).

apre una spaccatura in corrispondenza dello sfintere, da cui si libera una nube di fetore ⁴⁷.

Perfino le categorie del *gender* sono in fin dei conti delle costruzioni culturali, destinate ad essere superate al raggiungimento di un sufficiente grado di sviluppo socio-emotivo.

In modo simile, Sheldon Brivic ⁴⁸ coglie in «Circe» la denuncia di una regolazione sociale troppo stretta, e anch'egli appoggia le proprie tesi su un passo nel quale la raffigurazione della corporeità è di importanza capitale: il cambiamento di connotati immaginato da Bloom. In un sistema in cui la dialettica di orgoglio e vergogna sembra fondare la distinzione tra identità maschile e identità femminile, Leopold è una sorta di anomalia. Egli infatti sceglie volontariamente di umiliarsi, di contravvenire alle norme sociali femminizzando il proprio corpo. Lo stato di abiezione nel quale si lascia cadere avvia di fatto il collasso della sua identità, e apre la possibilità di una ridefinizione di sé su basi più sincere. Brivic insiste sull'importanza delle donne nella formulazione della personalità, memore del ruolo materno; sarebbe interessante domandarsi per quale ragione la scelta di un corpo da cui ripartire, per così dire amorfo, abbia coinciso con l'adozione di un corpo femminile.

Entrambi gli interventi critici sono convincenti, in ogni caso non vanno persi di vista né l'orizzonte narrativo né le motivazioni diegetiche che produce. Il meccanismo delle metamorfosi dipende da una sensazione di profonda inettitudine e non si attiverebbe se mancasse la carica destabilizzante liberata dalla vergogna. Come riconosce Brivic, almeno in qualche misura la vergogna viene imposta indipendentemente dalla volontà personale. Il coraggio di Bloom ne risulta parzialmente ridimensionato.

Si trascura però che il ricorso alla metamorfosi in «Circe» mira prima di tutto al riscatto sociale, e solo secondariamente si evolve nella ricerca di un'identità autentica. Come il parto perfetto con cui Leopold mette al mondo otto figli maschi risarcisce le illazioni sulla sua effeminatezza, così l'insulto del *fetor judaicus* viene lavato e convertito a proprio favore attraverso la fantasia messianica, con la quale Bloom immagina di trascendere i consueti limiti fisici proprio in virtù del suo essere ebreo. Le due mutazioni (in donna e in Messia) si configurano sostanzialmente come reazioni ad un'offesa patita. Sia nell'uno, sia nell'altro caso, il processo di evoluzione si arresta con una morte fittizia. Nella conseguente resurrezione Bloom si riconferma all'interno della società, nei panni di una persona più saggia, certo, ma non di un ribelle.

Con questa accezione è lecito parlare di critica sociale in «Circe», nel senso cioè di un momentaneo sovvertimento delle regole culturali che permette di tornare ad accettarle da un punto di coscienza superiore.

Va detto che i costumi indossati da Bloom e dagli altri personaggi non sono solo indicatori di genere letterario, o strumenti per obiettivi secondi: da un punto

⁴⁷) «her plaster vast cracking, a cloud of stench escaping from the cracks [mentre il suo involucro di gesso si spacca, e una nube di fetore si libera dalle crepe]» (*Ulys*, p. 662).

⁴⁸) Brivic 2001, pp. 177-194.

di vista interno ai personaggi stessi essi costituiscono una risorsa di grande importanza. Come scrive Karen R. Lawrence ⁴⁹, nelle tasche dei vestiti si concentrano alcuni dei beni mobili senza i quali non si sarebbe disposti a lasciare la propria abitazione (è già significativo che si tratti di tasche, un accessorio tipico degli abiti di taglio maschile; le donne, tendenzialmente, utilizzano le borse): chiavi e denaro, per cominciare. Alcuni oggetti poi sono davvero singolari, ma non per questo posseggono minor valore. La patata raggrinzita di Bloom ad esempio è un simbolo della sua patria, l'Irlanda, di cui è alimento base, e al tempo stesso è capace di evocare il ricordo della madre morta. Bloom vi ricorre come ad una panacea psicologica per alleviare gli stati d'ansia, e si sente perduto se ne è sprovvisto; egli l'ha investita di una carica magica, vi ha infuso il proprio desiderio di sicurezza e ne ha fatto un amuleto. Simili talismani hanno il compito di infondere l'illusione di un possesso e di un controllo sulla materia, sulle comodità che la società offre, sugli scambi commerciali, su di sé, e vanno custoditi nelle tasche.

In un certo senso, accedere a tali compartimenti discreti disseminati in aree strategiche del corpo equivale alla possibilità di praticare una superficiale classificazione e incameramento della realtà. Attraverso la guaina profilattica del tessuto penetrano senza rischi i simboli di potenza, i surrogati del pene, i feticci personali. Gli amuleti sono pur sempre possessi temporanei, ma l'erraticità e la perenne sensazione di bisogno fanno intimamente parte della natura del desiderio, e gli scambi sociali sembrano generarsi proprio dalla necessità umana di praticare sostituzioni continue. Il libro stesso, l'*Ulysses*, è un'opera di magia letteraria, e ciò nonostante si è definito in rapporto a precise regole di mercato.

6. *Ostentazione diabolica delle prostitute*

Nel momento in cui accettano di avventurarsi nella Dublino notturna e malfamata, Bloom e Stephen avviano il loro personale viaggio in cerca di conoscenza, al di là del velo (per non dire del sipario) che ci si ritrova posto dinanzi agli occhi. Non è del tutto lecito cercare analogie tra «Circe» e il canto dell'*Odissea* in cui si narra la discesa agli Inferi, perché un altro episodio dell'*Ulysses* («Ade») stabilisce col precedente omerico un legame più stretto; è però confermata la medesima legge di scambio, la necessità di un sacrificio per propiziarsi l'illuminazione di senso. I due protagonisti mettono infatti a repentaglio la propria rispettabilità, oltre che la salute psicofisica, e letteralmente si umiliano fino a toccare i bassifondi: Stephen crollerà a terra stordito dal pugno di un soldato, Bloom discenderà la scala sociale fino ad assumere un ruolo di totale sottomissione. Come nel parallelo omerico, il linguaggio della rappresentazione è altamente simbolico, quasi oracolare. Lo spazio sociale in cui sono ambientate le vicende è tuttavia verosimile, e ai corpi-senza-corpo dei fantasmi mentali si affianca la fisicità spudorata delle prostitute.

Tra ciò che ordinariamente viene occultato alla vista, e che a «Nighttown» invece si rivela, sembrano esserci alcuni degli automatismi sociali che interven-

⁴⁹) Lawrence 2001, pp. 163-176.

gono nell'attribuzione e nel riconoscimento del potere. La femminista Christine Froula⁵⁰ riconosce nelle dinamiche dell'episodio la medesima dialettica da cui origina l'autorità riconosciuta. Nei nuclei sociali in cui ancora prevale una visione privatizzata della donna, ovvero nelle società che le riservano il ruolo di nutrice ed educatrice della prole all'interno delle mura domestiche, il primo esempio di autorità con cui il bambino si confronta è inevitabilmente quello materno. Il piccolo dipende infatti totalmente dalla madre, dal cui corpo riceve nutrimento e protezione e della quale impara ad interiorizzare i desideri. Nella propria condizione di assoluta vulnerabilità, essa incarna ai suoi occhi il modello di autorità tirannica e benevolente, alla quale ben presto vengono associati connotati di genere: proprio per la confusione tra *gender* e potere, la ribellione del bambino che comincia a formarsi una identità propria in opposizione alla madre coincide con l'alleanza con il polo maschile-paterno. Per questa ragione la vita in società ha un'impostazione patriarcale, ricalcata sull'esempio dell'autorità materna e interessata alla sua denigrazione.

A dispetto di questa svalutazione, resta sempre vivo il ricordo di benessere della condizione fetale e dei primi giorni di vita. Se ci si limita all'analisi dell'episodio di «Circe», il desiderio e il timore di un contatto col corpo materno attiva la fantasia della Messa Nera officiata da padre Malachi O'Flynn e dal reverendo Haines Love MA: al momento decisivo dell'ostensione, l'altare è occupato dalla carne nuda, gravida e incatenata di Mina Purefoy, inverso demoniaco del Corpus Christi. In una sola immagine il piacere voyeuristico si unisce alla volontà di demonizzazione e sopraffazione.

Non va dimenticato che i personaggi femminili ritratti nell'episodio sono per lo più delle prostitute: secondo Froula, la condizione di proprietà comune nella quale vengono inquadrati ne riduce il potenziale di soggezione, e d'altro canto consolida i legami tra uomo e uomo perché esclude sul nascere rivalità e gelosie.

Il personaggio di Zoe Higgins è una madre/prostituta esemplare: la parola «Zoe» equivale all'ebraico «Eva», il nome della prima donna, e letteralmente significa «Vita», mentre il cognome «Higgins» è identico a quello della madre di Bloom, Ellen Higgins Bloom; non esiste più potente simbolo di forza vitale, né più forte oggetto di desiderio. È però nel mostro portentoso Bella-Bello che trova completa espressione la dialettica del potere. Dall'iniziale situazione di predominio femminile, avvertita come ignominiosa per Bloom che la subisce, si passa a una situazione di grande ambiguità, conclusa con la riaffermazione del polo maschile. La regressione di Leopold non si arresta con la riaffermazione in uomo effeminato fino al midollo («new womanly man»), né con quella in prostituta: Bloom recupera il livello di massima vulnerabilità, quello del bambino asessuato comprensivo di entrambe le polarità, e da esso torna ad evolvere nell'uomo che è. Ancora una volta vengono restaurate le medesime restrizioni che erano state trasgredite. Nel frattempo, tuttavia, hanno trovato modo di esprimersi le pulsioni al travestitismo, all'omosessualità, al sadomasochismo, altrimenti repressi. Il processo ha dunque carattere liberatorio.

⁵⁰) Froula 1996.

Froula nota che quanto Bloom è spregiudicato, tanto l'atteggiamento di Stephen è distaccato, ipercritico e in ultima analisi privo di sbocchi. Stephen non scende a compromessi col proprio corpo, non se ne prende cura e non cerca di ricavarne piacere: si presenta malvestito, malnutrito, pidocchioso. Il suo ascetismo è una cosa sola col suo anarchismo intellettuale; il disinteresse per l'apparenza fisica è tutt'uno col rifiuto delle formalità esteriori. Esiste certo, e Froula la nota, la paura che desiderio e affettività offuschino la lucidità della mente e minino l'indipendenza personale. Al primo apparire, il fantasma della madre morta⁵¹ chiede pentimento, sacrificio, sottomissione. Stephen vi si oppone, ma non riesce a disfarsene senza accusare un contraccolpo affettivo. L'ambizioso motto «non serviam» da lui proferito viene presto ridimensionato dalla consapevolezza che è necessario avere un riferimento esterno a sé, che non coincida in tutto e per tutto con la propria *ratio*.

Come Bloom riconosce a Zoe Higgins, «You are a necessary evil»⁵².

La via della redenzione di Stephen prevede anch'essa una rinascita, e insieme un ritorno alla condizione infantile. Vicino a Stephen, ancora privo di sensi per il pugno al viso che lo ha atterrito, compare un giovanotto: Rudy, il figlio maschio di Bloom morto in fasce. Il minuscolo agnello che sbircia dalla tasca della sua giacca richiama il Cristo sacrificale, padre di se stesso, immacolata incarnazione dello Spirito. Si pone insomma al di là della corruzione, della morte, della sessualità. Rudy sorride, e sussurrando parole inafferrabili bacia il Libro sacro. È il Verbo che si è fatto Carne, l'immagine della redenzione ricavata dalla pratica delle Lettere.

Manca lo spazio per approfondire ulteriormente la tematica corporea all'interno di «Circe»⁵³. D'altronde l'*Ulysses* è un testo estremamente ricco, in cui alla rappresentazione dei corpi, siano essi una figura umana o dettagli materici, vengono ancora conferiti senso e valore decisivi.

PAOLO FERRARIO
paol1982@libero.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Brioschi - Di Girolamo - F. Brioschi - C. Di Girolamo - M. Fusillo, *Introduzione alla Fusillo* 2004
- Brivic 2001 S. Brivic, *Dealing in Shame: Gender in Joyce's "Circe"*, in AA.VV., *Masculinities in Joyce: postcolonial constructions* (European Joyce Studies, 10), Amsterdam - Atlanta - Rodopi, C. van Boheemen-Saaf - C. Lamos, 2001, pp. 177-194.

⁵¹) Il sudario che la veste e i fiori che reca in mano richiamano l'abito nuziale e il bouquet della sposa: un legame da cui non sempre è facile svincolarsi.

⁵²) Vd. *Ulys*, p. 619.

⁵³) Mancano delle considerazioni, ad esempio, sull'importanza della danza non solo in «Circe» ma in tutto il Modernismo: cfr. Cianci 2000.

- Cianci 2000 G. Cianci, *Modernismo londinese. Il Nietzsche dell'«Action Anglaise»: T.E. Hulme, Ezra Pound e Wyndham Lewis*, in Pompili B. (a cura di), *Nietzsche e l'Avanguardia*, Bari, B.A. Graphis, 2000, pp. 149-175.
- Eco 1966 U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1966.
- Ellmann 1972 R. Ellmann, *Ulysses on the Liffey*, London, Faber & Faber Limited, 1972.
- Froula 1996 C. Froula, *Modernism's Body – Sex, Culture, and Joyce*, New York, Columbia University Press, 1996.
- Gilbert 1952 S. Gilbert, *James Joyce's Ulysses*, London, Faber & Faber Limited, 1952.
- Lawrence 2001 K. Lawrence, "Twenty Pockets aren't Enough for Their Lies": *Pocketed Objects as Props of Bloom's Masculinity in Ulysses*, in AA.VV., *Masculinities in Joyce: postcolonial constructions* (European Joyce Studies, 10), Amsterdam - Atlanta - Rodopi, C. van Boheemen-Saaf - C. Lamos, 2001, pp. 163-176.
- Mahaffey 2001 V. Mahaffey, *Ulysses and the End of Gender*, in AA.VV., *Masculinities in Joyce: postcolonial constructions* (European Joyce Studies, 10), Amsterdam - Atlanta - Rodopi, C. van Boheemen-Saaf - C. Lamos, 2001, pp. 137-162.
- Melchiori - de Angelis 2000 *Schema allegato alla lettera a Carlo Linati del 21 settembre 1920*, in G. Melchiori - G. de Angelis, *Ulisse – Guida alla lettura*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2000.
- Norris 1999 M. Norris, *Disenchanting Enchantment – The Theatrical Brothel of Circe*, in AA.VV., *Ulysses – En-Gendered Perspectives*, University of South Carolina, K.J. Devlin - M. Reizbaum, 1999.
- Senn 1994 F. Senn, *Circe as Harking Back in Provectorial Arrangement*, in AA.VV., *Reading Joyce's "Circe"* (European Joyce Studies, 3), Amsterdam - Atlanta, A. Gibson, 1994, pp. 63-92.
- Shechner 1973 M. Shechner, *Whom the Lord Loveth: Five Essays on Circe*, in M. Shechner, *Joyce in Nighttown – A Psychoanalytic Inquiry into Ulysses*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1973.
- Ulis* J. Joyce, *Ulisse*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2000.
- Ulys* J. Joyce, *Ulysses*, London, Penguin Books, 1992.
- Wales 1994 K. Wales, *Bloom Passes Through Several Walls: The Stage Directions in Circe*, in AA.VV., *Reading Joyce's "Circe"* (European Joyce Studies, 3), Amsterdam - Atlanta, A. Gibson, 1994, pp. 241-276.