

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Giulia Magnetti

Cecità e veggenza: vedere il tempo in *The Waste Land* e in *The Great Gatsby*

Abstracts

In *The Waste Land* e in *The Great Gatsby* il recupero delle figure classiche dei veggenti è caratterizzato da un processo di rovesciamento e demitizzazione. La verità ambigua di cui si fanno portavoce permette di cogliere il senso di crisi profonda che attraversa il primo dopoguerra, espresso dalle voci della Sibilla cumana, dell'indovino Tiresia e delle grottesche figure che assumono il ruolo di guida per l'umanità nella società novecentesca dominata da materialismo e disillusione.

In *The Waste Land* and in *The Great Gatsby* the voices of the ancient seers are transformed and reversed as they lose their mythical aura. The ambiguous truth they announce reveals the sense of crisis which dominates the post-war society, expressed by the voices of the Cumaean Sybil, the blind seer Tiresias and the grotesque figures that become the only guides for humanity in a materialistic and disillusioned world.

Parole chiave

The Great Gatsby, *The Waste Land*, T. S. Eliot, veggenza

Contatti

giulia.magnetti@edu.unito.it

giuliamagnetti@live.it

«Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: Σίβυλλα τί θέλεις; respondebat illa: “ἀποθανεῖν θέλω”¹». L’epigrafe che T. S. Eliot colloca in apertura a *The Waste Land* istituisce profonde corrispondenze tra il poemetto del 1922 e il mondo classico, in cui la figura del veggente, attraverso la seconda vista di cui è dotata, interviene a interpretare il presente e il tempo della storia, gettando luce sul destino degli uomini.

La Sibilla cumana, sacerdotessa di Apollo che dal dio ha ottenuto, insieme al potere divinatorio, anche l’immortalità², pronuncia oscuri vaticini agli uomini che ad essa si rivolgono; la sua conoscenza rappresenta infatti un’estensione del campo conoscitivo ad una dimensione temporale, quella del futuro, normalmente preclusa all’umanità comune³. Tale prerogativa riservata al veggente è spesso un dono divino, la ricompensa della divinità mediante il conferimento di poteri che lo portano a trascendere la sua semplice condizione di essere umano, consentendogli di mantenere un rapporto più stretto con la divinità. Talvolta la capacità profetica rappresenta il castigo o la punizione per una colpa di cui l’uomo si è macchiato nei confronti del dio: la Sibilla, colpevole di non essersi concessa ad Apollo, ottiene da lui la veggenza ma non un’eterna giovinezza.

La descrizione con cui Virgilio presenta la profetessa, divina custode dell’antro di accesso all’Averno, evidenzia la sua dimensione di misteriosa grandezza: «magnam qui mentem animumque / Delius ispira vates aperitque futura⁴»; la Sibilla, invasata dal dio, rivela infatti il destino di Enea con una ieraticità che la innalza al di sopra dei limiti umani, mescolando oscure verità: «Talibus ex adyto dictis Cumaea Sybilla / horrendas canit ambages antroque remugit, / obscuris vera involvens⁵».

L’immagine della sacerdotessa di Apollo che Eliot offre nel suo poema⁶ è invece molto lontana dalla sacralità e dalla grandezza della descrizione di Virgilio: la citazione di *The Waste Land* è infatti tratta dall’opera latina che più di tutte esprime una condanna per il degrado e la corruzione che investono il mondo contemporaneo, il *Satyricon* di Petronio. Per rappresentare la crisi morale e spirituale della società neroniana del I secolo d. C. Petronio mette in bocca al liberto arricchito Trimalchione, personaggio volgare e ignorante, il racconto di un grottesco episodio in cui la Sibilla cumana, «mummificata per estre-

¹ «Quanto alla Sibilla di Cuma, l’ho veduta io stesso con questi occhi, sospesa in una bottiglia. I ragazzi le domandavano: “Sibilla, che vuoi?”. E lei rispondeva: “Voglio morire”». Petronio, *Satyricon*, tr. it. G. A. Cibotto, Newton Compton, Roma 1976, XLVIII.

² La vicenda è narrata da Ovidio (*Metamorfosi* XIV, vv. 130-153).

³ Si vedano A. Quattrocchio, *La Sibilla nel mondo antico tra ispirazione divina e melancolia*, in *Profetia e disincanto. Il tempo a venire nella tradizione letteraria e musicale*, a cura di L. Marfè, Misogea, Messina 2013, p. 148 e A. Lange, *Greek Seers and Israelite-Jewish Prophets*, in «Vetus Testamentum», 57. 4, 2007, pp. 477-478.

⁴ «a essa il fatidico Delio / ispira la grande anima e i sensi, e rivela il futuro». Virgilio, *Eneide*, tr. it. R. Scarcia, BUR, Milano 2002, VI, vv. 11-12.

⁵ «Con tali parole dall’arcano oracolo la Sibilla cumana / contorte visioni paurosamente divina e rintrona nell’antro / aggrovigliando oscure verità». Ivi, vv. 98-100.

⁶ La scelta di inserire la citazione del *Satyricon* fu probabilmente suggerita a Eliot, poco prima della pubblicazione del poema, dal consiglio di Pound di cancellare l’epigrafe tratta da *Heart of Darkness* di Conrad, poiché non sarebbe stata sufficientemente efficace. L’epigrafe della Sibilla compare infatti nella pubblicazione presso Boni & Liverlight, New York, nel dicembre del 1922.

ma vecchiezza in una larva⁷», esprime ai ragazzi che la deridono il proprio desiderio di morte; l'antro si è trasformato in un'ampolla di vetro, in cui una minuscola Sibilla, lamentando la perdita della giovinezza e la sua condizione di eterna vecchiaia, rivela di voler morire per non essere più costretta a vedere la degradazione del presente. L'epigrafe si adatta pienamente al tono e al messaggio del poema, poiché la profetessa, privata del rispetto di cui godeva nell'antichità, viene trattata come una banale curiosità da parte di un'umanità che, come nell'epoca di Trimalchione, ignora e rifiuta i valori che potrebbero salvarla⁸.

Non è certo casuale il legame tra il mondo di Petronio e *The Great Gatsby* il cui titolo originario doveva essere *Trimalchio at West Egg*, tracciando esplicitamente un parallelismo tra il celebre episodio del *Satyricon* e l'opulenta società d'oltre oceano degli anni Venti⁹. Il legame che unisce il liberto Trimalchione e il *nouveau riche* americano non si limita alla descrizione dell'eccesso che ne caratterizza le vite, ammantate di episodi inventati per nascondere le umili origini, al lusso smodato delle rispettive abitazioni, alle feste nel cui ebbro caos si perdono folle di avventori provenienti dagli strati sociali più diversi: entrambi sono infatti ossessionati dal passare del tempo¹⁰, come rivelano l'orologio fatto collocare da Trimalchione nella sala da pranzo¹¹ o il folle desiderio di Gatsby di ripetere il passato, coronando così il proprio *American dream*. Si tratta di un'avvisaglia del cupo avanzare del nulla che incombe inesorabile sulla disperata ricerca dei due personaggi, tutta materiale nel caso del personaggio di Petronio, mai separata dalla dimensione ideale in Gatsby, «a figure of romantic aspiration and tragedy¹²». La ricerca di Gatsby si muove infatti dalla genuina fiducia nella possibilità dell'uomo di manipolare il tempo al fine di mutare il proprio destino, sostenuto da speranze di rinnovamento e rigenerazione¹³, fino ad attribuirsi una prerogativa che non gli appartiene, e che, come nei miti classici in cui un eroe umano si contrappone al dio¹⁴, lo porterà ad una fine rovinosa. Appannaggio di figure profetiche più o meno attendibili che compaiono nel romanzo, il tempo si configura come forza contrastante rispetto alle aspirazioni degli uomini, incapaci di prevedere il proprio destino o di interpretarne i segni: per un attimo Gatsby ha l'illusione di riuscire ad afferrare il bagliore della luce verde¹⁵; Trimalchione tenta in ogni modo di esorcizzare il terrore della morte rifugiandosi nella propria ricchezza, fallace ga-

⁷ A. Maiuri, *La Cena di Trimalchione di Petronio Arbitro*, Casa Editrice Raffaele Pironti, Napoli 1945, p. 182.

⁸ G. L. Schmeling, D. R. Rebmann, *T. S. Eliot and Petronius*, «Comparative Literature Studies», 12. 4, 1975, p. 408.

⁹ Per un raffronto approfondito si rimanda a P. L. MacKendrick, *The Great Gatsby and Trimalchio*, in «The Classical Journal», 45. 7, 1950, pp. 307-314.

¹⁰ W. Farrant Bevilacqua, «...and the long secret extravaganza was played out»: *The Great Gatsby and Carnival in a Bakhtinian Perspective*, in «Connotations», 13. 1-2, 2003, p. 121.

¹¹ Petronio, *Satyricon*, cit., XXVI.

¹² «una figura dell'ispirazione romantica e della tragedia» (*traduzione mia*). W. Briggs, *Petronius and Virgil in 'The Great Gatsby'*, in «International Journal of the Classical Tradition», 6. 2, 1999, p. 229.

¹³ J. Steinbrink, «Boats against the current»: *Mortality and the Myth of Renewal in The Great Gatsby*, in «Twentieth Century Literature», 26.2, 1980, p. 159.

¹⁴ B. Michelson, *The Myth in Gatsby*, in «Modern Fiction Studies», 26.4, 1980, p. 564.

¹⁵ A questo proposito si vedano A. E. Elmore, *Color and Cosmos in 'The Great Gatsby'*, in «The Sewanee Review», 78. 3, 1970, pp. 438-439 e E. S. Fussell, *Fitzgerald's Brave New World*, in «ELH», 19.4, 1952, pp. 297-298.

ranza di quell'immortalità che tormenta in eterno la decrepita Sibilla e che viene smentita dal trombettiere che ogni ora gli ricorda «quantum de vita perdiderit¹⁶».

Il senso di disperazione di fronte al trascorrere inesorabile del tempo emerge anche dalle pagine di *The Waste Land*, attraverso la voce degli uomini vuoti che popolano la terra guasta: «Winter kept us warm, covering / Earth in forgetful snow, feeding / A little life with dried tubers¹⁷». Se Gatsby è ancora sostenuto dalla sua illusione, gli sbiaditi uomini vuoti vivono in un mondo in cui non resta alcuna speranza di rinascita; per loro aprile è crudele poiché la sua pioggia rigeneratrice riaccende memorie del passato e desiderio del futuro, ricreando il dramma del presente in una dimensione in cui non esistono altro che desolazione, sterilità e degrado, e segnata dalla percezione dello svanire di un mondo e di una tradizione¹⁸.

Le amare parole pronunciate nell'epigrafe dall'antica veggente ormai priva di qualunque desiderio contribuiscono a evocare il vuoto che permea la terra guasta; è un nulla in cui le voci si mescolano come i fogli sparsi su cui la profetessa scrive i suoi oscuri responsi mentre gli uomini tentano con difficoltà di ricomporne i frammenti e di interpretarne il senso, ambiguo quanto quello del poema stesso: «*The Waste Land* seems to some to be made up of just such Sibylline fragment¹⁹».

Il degrado della figura del veggente non può prescindere dalla crisi della divinità; suggellata dall'apparizione del folle che vaga per il mercato con il lanterino acceso in pieno giorno, la morte di Dio è annunciata da Nietzsche in *La Gaia Scienza*: «Dov'è egli andato, Iddio? – gridò egli – ben voglio io dirvelo! Noi l'abbiamo ucciso, – voi ed io! Noi tutti siamo i suoi assassini! [...] Dio è morto! Dio rimane morto! E noi l'abbiamo ucciso!²⁰». Insieme a Dio scompare la percezione del trascendente, accompagnata dal declino del Cristianesimo nel mondo contemporaneo in cui «the image of god is kept as demiurge, creative artist or spectator, while the reality of god becomes merely a function, an imaged standpoint²¹». In tale contesto, il recupero del mitologico nella letteratura del Novecento non fa altro che seguire una logica di demitizzazione dei modelli attraverso un trattamento ironico degli archetipi tradizionali, svuotati della loro secolare pretesa di verità: «in the modernist decade, the mythopoetic model, precisely in its elusiveness, its simultaneous reference to belief and to falsehood, made an important contribution to a modern understanding of belief and conviction²²».

¹⁶ «quanto della sua vita fosse trascorso». Petronio, *Satyricon*, cit., XXVI.

¹⁷ «L'inverno ci tenne caldi, coprendo / la terra con neve smemorata, nutrendo / una vita minuta con tuberi secchi». T. S. Eliot, *The Waste Land*, (1922), tr. it. *La Terra Desolata*, a cura di A. Serpieri, BUR, Milano 1982, vv. 5-7.

¹⁸ Introduzione di A. Serpieri, ivi, p. 97.

¹⁹ «per alcuni *The Waste Land* sembra essere formata da quei soli frammenti sibillini» (*traduzione mia*). G. L. Schmeling, D. R. Rebmann, *T. S. Eliot and Petronius*, cit. p. 406.

²⁰ F. Nietzsche, *La Gaia Scienza*, Fratelli Bocca Editori, Milano 1943, p. 99.

²¹ «l'immagine del dio è mantenuta come quella di un demiurgo, un artista o un osservatore creativo, mentre la sua realtà è ridotta a funzione, ad un punto di vista solo immaginato» (*traduzione mia*). M. Bell, *Literature, modernism and myth. Belief and responsibility in the twentieth century*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 26.

²² «nel decennio modernista il modello mitopoietico, precisamente nella sua elusività, nel suo simultaneo riferirsi alle vere credenze e alle menzogne, ha rappresentato un importante contributo alla moderna comprensione delle credenze e delle convinzioni». Ivi, p. 3.

Anche il mito della rigenerazione, archetipo che soggiace alla struttura di *The Waste Land*²³, subisce una trasformazione analoga e sue immagini, per quanto presenti, vengono spogliate del loro valore sacrale e del loro significato religioso: il mito è distorto, il suo recupero in un mondo attraversato da conflitti ideologici, sociali e politici di estensione mondiale ha un'intenzione ironica, dal momento che «solo la pura e semplice astrazione, oppure l'inversione parodica possono mantenere in vita i miti in una società demitizzante e demitizzata²⁴». La Sibilla cumana non è la sola figura profetica ad aver perduto la propria divina autorevolezza: nel poema una sorte analoga tocca all'indovino Tiresia²⁵, il veggente cieco ma dotato di una facoltà di visione diversa da quella dell'umanità comune, capace di interpretare i segni e i presagi divini e di prevedere il destino dei grandi eroi della mitologia greca.

Nell'*Edipo Re* di Sofocle, Tiresia è consultato da Edipo al fine di scoprire l'identità dell'assassino del re Laio, la cui permanenza a Tebe, secondo ciò che l'oracolo di Apollo ha affermato, è causa della terribile pestilenza che tormenta la città e i suoi abitanti: «ὄ πάντα νομῶν Τειρεσία, διδακτά τε ἄρρητά τ' οὐράνιά τε καὶ χθονοστιβῆ, πόλιν μὲν εἰ καὶ μὴ βλέπεις, φρονεῖς δ' ὄμως οἷα νόσῳ σύνεστιν²⁶». Non appena entra in scena nel dramma, il vecchio indovino lamenta il dono-castigo della veggenza di fronte al tragico destino che attende Edipo, rifiutandosi di svelare una verità insopportabile e il dramma di una verità distruttiva per chi la vuole conoscere: «φεῦ φεῦ, φρονεῖν ὡς δαινὸν ἔνθα μὴ τέλη λυεῖ φρονοῦντι. ταῦτα γὰρ καλῶς ἐγὼ εἰδὼς διώλεσ'· οὐ γὰρ ἄν δεῦρ' ἰκόμην²⁷». Il suo vedere, come accade a Cassandra, altra figura di veggente che riceve il proprio terribile dono dalla divinità in circostanze simili a quelle della Sibilla²⁸, è motivo di sofferenza e dolore di fronte ad un fato ineluttabile, poiché è a partire dalle sue parole che si svilupperà l'intreccio tragico. La capacità profetica di Tiresia non viene meno neppure con la morte: è a lui che Ulisse si rivolge scendendo nell'Ade per conoscere il proprio destino. Nell'*Odissea*, dopo aver bevuto il sangue del montone sacrificato, il profeta dimostra di aver conservato intatte le sue capacità di interpretazione dei segni divini anche dopo la morte, a differenza delle altre anime, che si aggirano nell'Ade come ombre che svolazzano²⁹.

²³ Nelle note al poema Eliot dichiara di aver preso a modello le antiche leggende del Re Pescatore dopo la lettura di *The Golden Bough* di J. G. Frazer (Macmillan, London 1978). Si veda anche J. L. Weston, *From Ritual to Romance*, Princeton University Press, Princeton 1993.

²⁴ C. Corti, *Il recupero del mitologico*, in *Modernismo, Modernismi: dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Ed. G. Cianci, Edizioni Principato, Milano 1991, p. 318.

²⁵ Il mito di Tiresia è narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi* (III, vv. 320-338).

²⁶ «O Tiresia che tutto discerni, le cose che si possono sapere e le segrete, le celesti e le terrene, anche se non vedi, certo comprendi a quale morbo soggiace la città». Sofocle, *Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone*, tr. it. R. Cantarella, Oscar Mondadori, Milano 1982, vv. 300-303.

²⁷ «Ahi, Ahi, com'è terribile sapere, quando non giovi a chi sa! Io ne ero ben consapevole, ma l'ho dimenticato, altrimenti non sarei venuto qui». Ivi, vv. 316-318.

²⁸ I poteri divinatori sono donati a Cassandra, figlia di Priamo, dal dio Apollo, che si invaghisce di lei. Di fronte alla mancata promessa della donna di concedersi a lui, Apollo si vendica dell'offesa facendo sì che Cassandra non venga mai creduta. Nell'*Agamennone* di Eschilo, dove essa stessa narra la vicenda (vv. 1202-1212), i suoi poteri la portano a profetizzare la sua morte e quella del re Agamennone, uccisi per mano di Clitemnestra e di Egisto.

²⁹ «τοὶ δὲ σῆλαι ἀίσσουσιν». Omero, *Odissea*, tr. it. V. Di Benedetto, P. Fabrini, Einaudi, Torino 1989, X, v. 495.

Tiresia compare in *The Waste Land* per presoffrire la squallida relazione tra due personaggi immersi nell'alienazione della modernità; il suo è il commento disilluso di chi ha visto la natura profonda della terra guasta e sa che nessuna redenzione è possibile:

And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on this same divan or bed;
I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead³⁰.

Memore delle sublimi vicende antiche di cui è stato testimone in antichità, egli non può che gettare uno sguardo ironico e disincantato su ciò che il mito è diventato e sulla desolazione umana, mostrandola «in a bleakly reductive form in its contemporary urban version³¹».

All'amara e prosaica verità delle parole di Tiresia si contrappongono la fallacia della profezia e l'assenza di visione di un'altra figura profetica che compare nella prima sezione di *The Waste Land*, la *famous clairvoyante* Madame Sosostriis. Descritta ironicamente come la donna più saggia d'Europa, la veggente moderna indaga il futuro con il mazzo di carte dei Tarocchi³², mentre le solenni profezie antiche si trasformano nelle banali chiacchiere di una profetessa involgarita che, pur introducendo le figure che appariranno nel poema – il marinaio fenicio, Belladonna, il mercante – non è in grado di leggere e interpretare correttamente le carte: «And here is the one-eyed merchant, and this card, / Which is blank, is something he carries on his back, / Which I am forbidden to see. I do not find / The Hanged Man. Fear death by water³³». La donna cerca infatti invano la carta dell'Impiccato, garanzia di rinascita presso i riti della fertilità delle civiltà antiche³⁴. La visione sprofonda ancora una volta nel degrado, ribadendo la condizione di decadenza del mondo contemporaneo; Madame Sosostriis, «is engaged merely in vulgar fortune-telling – is merely one item in a generally vulgar civilization³⁵».

Per quanto inconsapevolmente, la veggente arriva tuttavia a predire qualcosa di vero, come la morte per acqua che si attualizza nella quarta sezione del poema: «the symbols of the Tarots are still unchanged. The various characters are still inscribed in the cards, and

³⁰ «E io Tiresia ho presofferto tutto / Che è fatto su questo stesso divano o letto; / Io che sedetti sotto le mura di Tebe / E camminai tra i più umili morti». (T. S. Eliot, *La Terra Desolata*, cit., vv. 243-246).

³¹ «in una forma squallida e riduttiva nella sua versione urbana contemporanea» (*traduzione mia*). H. Williams, *T. S. Eliot. The Waste Land*, Edward Arnold, London 1968, p. 24.

³² Sulla funzione dei Tarocchi scrive Weston: «the original use of the "Tarot" would seem to have been, not to foretell the Future in general, but to predict the rise and fall of the waters which brought fertility to the land» (*From Ritual to Romance*, cit. p. 80).

³³ «Ed ecco il mercante con un occhio solo, e questa carta, / Che è vuota, è qualcosa che porta sulle spalle, / Che mi è vietato vedere. Non trovo / L'Impiccato. Temi la morte per acqua». (T. S. Eliot, *La Terra Desolata*, cit., vv. 52-55).

³⁴ J. L. Weston, *From Ritual to Romance*, cit. p. 60.

³⁵ «è semplicemente impegnata in una rozza attività di cartomante – è una voce priva di importanza in una civiltà per lo più involgarita» (*traduzione mia*). C. Brooks, *The Waste Land: An Analysis*, in *T. S. Eliot. The Waste Land. Authoritative text. Contents. Criticism*, a cura di M. North, W. W. Norton & Company, New York 2001, p. 189.

she is reading in reality, though she does not know it, the fortune of the protagonist³⁶»; Madame Sosostriis mescola infatti profezie vere e profezie false, poiché essa non è cosciente della propria attività profetica, né tantomeno delle parole che pronuncia, che provengono dallo stato di invasamento (μανία) provocato dal dio che la possiede³⁷.

Appare chiara, a questo punto, la simmetria di motivi che si ritrova in *The Great Gatsby*, dove la visione profetica si fa confusa e fallace, espressione di un dio che, come in *The Waste Land*, non rappresenta alcuna verità assoluta. Si tratta, ancora una volta, di un dio che si pone sullo sfondo di uno scenario desolato, una terra lacerata e improduttiva come il deserto nella parola dei profeti dell'Antico Testamento³⁸, tratteggiata nel romanzo come una sinistra valle delle ceneri: «a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and hills and grotesque gardens; where ashes take the form of houses and chimneys and rising smoke³⁹». La polvere e la cenere si sono grottescamente sostituite alla natura, alle case e alla vita delle persone, senza speranza di rigenerazione. Si tratta, come afferma Bradbury, di una terra che incarna l'essenza dell'aridità spirituale e della crisi della società contemporanea, lacerata dalla guerra e da un'inquietante modernizzazione: «the American novel of the Twenties is extremely attentive to the feel of the modern, and to its unease. It is haunted by apocalyptic anxieties, troubled with a deep cultural unease, and displays a decadent dismay in the face of the material world and the political der⁴⁰».

La desolazione che permea questo triste angolo di terra tra New York e Long Island suggerisce l'assenza di qualunque dimensione metafisica da cui si possa attendere una possibilità di salvezza: al di sopra dei cumuli di cenere non è rimasta alcuna figura divina al di là di un consunto cartellone pubblicitario esposto alle intemperie su cui campeggiano i giganteschi occhi del Dottor T. J. Eckleburg che, attraverso giganteschi occhiali, vigilano costantemente sulla valle delle ceneri assumendo una dimensione sinistramente metafisica, unico punto di riferimento nel mezzo di un disordine mostruoso⁴¹:

But above the grey land and the spasms of bleak dust which drifts endlessly over it, you perceive, after a moment, the eyes of Doctor T. J. Eckleburg. The eyes of Doctor T. J. Eckleburg are blue and gigantic – their retinas are one yard large. They look out of no face, but, instead, from a pair of enormous yellow spectacles which pass over a non-existent nose

³⁶ «i simboli dei Tarocchi sono immutati. I vari personaggi sono ancora impressi sulle carte, e lei, benché senza saperlo, sta rivelando la reale sorte del protagonista» (*traduzione mia*). *Ibid.*

³⁷ A. Quattrocchio, *La Sibilla nel mondo antico tra ispirazione divina e melancolia*, in *Profezia e disincanto. Il tempo a venire nella tradizione letteraria e musicale*, a cura di L. Marfè, Misogea, Messina 2013, p. 149.

³⁸ Si vedano Ezechiele (9, 9) e Isaia (1,6-7).

³⁹ «una fattoria irreali dove la cenere cresce come grano formando alture, colline e grotteschi giardini; dove la cenere assume la forma di case, camini e fili di fumo» (*traduzione mia*). (F. S. Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Penguin Books, London 1994, p. 29).

⁴⁰ «il romanzo americano degli anni Venti è estremamente attento alla percezione della modernità e al suo senso di disagio. È pervaso da ansie apocalittiche, turbato da un profondo malessere culturale, e manifesta un decadente sgomento di fronte al materialismo e all'ordine politico» (*traduzione mia*). M. Bradbury, *The Modern American Novel*, Oxford University Press, Oxford 1983, p. 42.

⁴¹ T. Burnam, *The Eyes of Dr. Eckleburg: A Re-Examination of 'The Great Gatsby'*, in «College English», 14. 1, 1952, p. 12.

[...] his eyes, dimmed a little by many pointless days, under sun and rain, brood on over the solemn dumping ground⁴².

Se tale paesaggio rappresenta l'essenza e insieme il destino di una società che ha sovvertito i valori più autentici in nome del culto del denaro, il romanzo presenta «two alternative worlds, one of careless wealth and the other of ashen poverty, [...] watched over by the absent god, the sightless eyes of Dr. Eckleburg⁴³».

È sotto lo sguardo onnipresente di questi occhi ciechi e al tempo stesso veggenti che i personaggi attraversano ripetutamente la valle delle ceneri, spingendo incuranti l'acceleratore delle loro automobili: «Eckleburg can be read as a Long Island version of the blind seer Tiresias, and the ash heaps are actually and symbolically a waste land⁴⁴». Come Tiresia, anche gli occhi del Dottor T. J. Eckleburg sono dotati di una visione più profonda, testimoni della relazione tra Tom Buchanan e Myrtle Wilson, del viaggio che i personaggi compiono verso New York prima dell'aspro confronto fra Gatsby e Tom e della tragica morte di Myrtle, travolta da un'auto che non ferma la sua corsa, acquistando una grottesca valenza divina: «In the twentieth-century America God has become a thing of cardboard, ineffectual and passive, robbed of power by a short-sighted, materialistic displacement of spiritual values⁴⁵». Come la Sibilla nella corrotta società del *Satyricon* e Tiresia nella terra desolata di Eliot, il profeta e la divinità nell'America degli anni Venti sono degradati nel loro ruolo di guida per l'umanità: «Showing the influence of T. S. Eliot, Fitzgerald has Doctor T. J. Eckleburg's eyes ponder a waste land of modernity. These are God's eyes, worn down, dimmed to the point of needing spectacles. Lacking color and energy, the world is hard to look at anymore⁴⁶».

⁴² «Ma al di sopra della terra grigia e degli spasmi di lugubre polvere che vi si accumula inesorabilmente, dopo un po' si avvertono gli occhi del Dottor T. J. Eckleburg. Gli occhi del Dottor T. J. Eckleburg sono blu e giganteschi – la loro retina è larga quasi un metro. Essi non guardano da una faccia, bensì da un paio di enormi occhiali gialli appoggiati su un naso inesistente [...] i suoi occhi, un po' scoloriti da infiniti giorni senza vernice, sotto il sole e la pioggia, continuano a meditare sull'imponente deposito di rifiuti». (F. S. Fitzgerald, *The Great Gatsby*, cit., p. 29).

⁴³ «due mondi alternativi, l'uno di sconsiderata ricchezza, l'altro di cinerea povertà, [...] sorvegliati da un dio assente, i ciechi occhi del Dottor Eckleburg» (*traduzione mia*). T. Burnam, *The Eyes of Dr. Eckleburg: A Re-Examination of 'The Great Gatsby'*, cit., p. 66.

⁴⁴ «Eckleburg può essere letto come la versione di Long Island del veggente cieco Tiresia, e i cumuli di cenere sono di fatto e simbolicamente una terra desolata» (*traduzione mia*). M. J. Bruccoli, *Some Sort of Epic Grandeur: the Life of F. Scott Fitzgerald*, Sphere Books, London 1991, p. 242.

⁴⁵ «Nell'America del ventesimo secolo dio è diventato un pezzo di cartone, vano e passivo, privato del suo potere da una miope e materialistica destituzione dei valori spirituali» (*traduzione mia*). K. W. Moyer, *The Great Gatsby: Fitzgerald's Meditation on American History*, in *F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby: a Literary Reference*, a cura di Matthew J. Bruccoli, Carroll & Graf Publishers, New York 2000, p. 276.

⁴⁶ «Rivelando l'influenza di T. S. Eliot, Fitzgerald mette gli occhi del Dottor Eckleburg a meditare sulla terra guasta della modernità. Questi sono gli occhi di Dio, consumati e offuscati al punto da aver bisogno di occhiali. Poiché privo di colore ed energia, il mondo è ormai difficile da guardare» (*traduzione mia*). T. Heise, *The "Purposeless Splendour" of the Ideal in the Fiction of F. Scott Fitzgerald*, in *F. Scott Fitzgerald*, Ed. H. Bloom, Chelsea House Publishers, Philadelphia 2002, p. 59.

Ancora una volta verità e menzogna si mescolano, mentre la solennità dei messaggi si sovrappone alla farsa e all'errore: «God knows what you've been doing, everything you've been doing. You may fool me, but you can't fool God! [...] God sees ything⁴⁷», ripete meccanicamente George Wilson dopo la morte della moglie Myrtle, fissando gli occhi sbiaditi dell'insegna pubblicitaria attraverso la finestra del suo garage. L'uomo che consulta l'oracolo della valle delle ceneri è convinto della verità che gli è rivelata, tuttavia il suo cieco desiderio di vendetta lo porta ad uccidere l'uomo sbagliato⁴⁸, spronato da un profeta a cui neppure gli occhiali bastano più per discernere il vero nella confusione generale.

Analogamente a quanto avviene in *The Waste Land*, lo sguardo profetico abbraccia l'intero universo spaziale e temporale anche in *The Great Gatsby*; gli occhi del Dottor T. J. Eckleburg hanno un prolungamento che consente loro di osservare anche l'elegante mondo di West Egg, le spesse lenti degli occhiali dell'uomo ubriaco che Nick incontra alla prima festa a cui partecipa. Owl Eyes, come altri ospiti non invitati, si è ormai stabilito nella villa di Gatsby, dove osserva con stupore i libri della biblioteca: «A stout, middle-aged man, with enormous owl eyed spectacles, was sitting somewhat drunk on the edge of a great table, staring with unsteady concentration at the shelves of books⁴⁹».

A differenza degli altri ospiti, che ipotizzano le più svariate leggende sulla storia di Gatsby, Owl Eyes comprende – o meglio, vede – la grande messa in scena attuata dal proprietario della villa, meravigliandosi della sua decisione di riempire la biblioteca con libri veri e del realismo con cui il cambio di identità è avvenuto. Nella sua confusione, l'uomo non fa che manifestare ossessivamente il suo stupore di fronte a Nick e Jordan: «Did I tell you about the books? They are real. They're...⁵⁰». Al termine della festa gli occhi di Owl Eyes sono poi testimoni di un incidente d'auto; interrogato su come sia avvenuto lo scontro, l'uomo nega ogni coinvolgimento: «Don't ask me [...] It happened, and that's all I know⁵¹». L'episodio costituisce un'anticipazione del mortale incidente in cui perderà la vita Myrtle Wilson, la cui drammaticità non sfugge allo sguardo silenzioso e inesorabile del Dottor T. J. Eckleburg.

⁴⁷ «Dio sa ciò che hai fatto, tutto ciò che hai fatto. Puoi imbrogliare me, ma non puoi imbrogliare Dio! [...] Dio vede tutto». (F. S. Fitzgerald, *The Great Gatsby*, cit., p. 166).

⁴⁸ R. Lehan, *The Great Gatsby – The Text as Construct: Narrative Knots and Narrative Unfolding*, in *F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby*, a cura di H. Bloom, Bloom's Literary Criticism, New York 2010, p. 63.

⁴⁹ «Un uomo robusto, di mezza età, con occhiali enormi, simili agli occhi di un gufo era seduto, mezzo ubriaco, sul bordo di un grande tavolo, fissando con instabile concentrazione gli scaffali di libri». (F. S. Fitzgerald, *The Great Gatsby*, cit., p. 51).

⁵⁰ «Vi ho già detto dei libri? Sono veri. Sono...». (Ivi, p. 52).

⁵¹ «Non chiedete a me [...] È successo, ed è tutto ciò che so». (Ivi, pp. 60-61).