

**I DUBLINERS DI JAMES JOYCE, FRA SOSPENSIONE
E POVERTÀ DI COLORE**

**Analisi intertestuale di alcune tematiche e
dell'adattamento cinematografico del racconto *The Dead*
nell'omonimo film di John Huston**

di

Agata Aiello
Angela Bubba

INDICE

Dublino ovvero la paralisi	p. 3
The Dead nella trasposizione cinematografica di John Huston	p. 9
Fotogrammi	p. 18
Bibliografia	p. 24

1. Dublino ovvero la paralisi

In una lettera indirizzata all'amico Curran, redatta subito dopo la stesura di uno dei quindici racconti che compongono l'opera intitolata *Dubliners*, così James Joyce scriveva: «denunciare l'anima di quell'emiplegia che molti considerano una città»¹.

Era il 1904, altezza temporale che quindi non aveva ancora visto nascere l'intera raccolta dublinese, ma che già in quelle poche e severe parole, in quella decisione ferrea, implacabile, vede definito l'intento che sorreggerà il progetto dell'autore: la denuncia profonda, dell'anima appunto, il ritratto scrupoloso del proprio luogo d'origine. Si tratta infatti di una Dublino decaduta e triste, dolorosa, e declinata attraverso una sorta di museo dei caratteri tutti riconducibili ad un baricentro comune e devastante, il medesimo che Joyce sceglie di prendere in esame e scandagliare, figura dopo figura, in una parabola che dai vari particolari sa sempre però ricondurci ad un solo universale punto di fuga, o meglio di non fuga in questo caso: la paralisi, parola chiave di quest'opera, l'elemento-cornice che ospita e insieme rafforza le narrazioni, le quali si configurano in ultima analisi come delle cronache, delle descrizioni disarmanti di un posto che per l'autore è preda della fatiscenza più inarrestabile: un perimetro marcio, deformante, da cogliere in quanto emblematico rappresentate di un'isola, scriveva ancora Joyce in quella lettera, sulla quale aleggia «l'odore speciale della corruzione»².

È quasi possibile avvertirlo questo senso citato dallo scrittore, il suo odorato che si estende sopra un panorama di desolazione e che è in grado di registrarlo, selezionando e catalogando così, ma senza mai esprimere giudizi, gli oggetti e i soggetti del declino di una società, del suo sentimento della rovina e della maceria

¹ Marina Emo Capodilista, *Introduzione*, in *Gente di Dublino*, Newton Compton, Roma 2010, pp. 7-8

² Ivi, p. 8

non più ricostruibile, fissa. Possiamo rendercene conto fin dall'incipit del primo racconto, *The Sisters*: «There was no hope for him»³, viene lapidariamente detto. Non c'era cioè la speranza, per un lui che potrebbe davvero rappresentare ogni altro personaggio della raccolta joyciana. Il narratore è dunque onesto fin dal principio, e incarnatosi nelle sembianze di un anonimo ragazzo non fa che ribadire le fondamenta del libro: quella già citata emiplegia con cui l'autore voleva esprimere l'atrofia della propria città, la sua accidia incredibile e paurosa: la paralisi. «Every night as I gazed up at the window» precisa il narratore, «I said softly to myself the word paralysis»⁴. Siamo sempre all'interno della prima pagina, dentro poche righe che accolgono il concetto primario per poi declinarlo nei successivi racconti. Tutti loro, dal primo all'ultimo, risultano essere invischiati dentro questa crudele e appiccicosa materia della paralisi, la quale inoltre costruisce un cerchio narrativo che dalla prima storia, incentrata sulla vicenda di due sorelle, si conclude con un'altra storia che di nuovo si basa su due sorelle: un uroboro perfetto, una natura che insegue anche in questo modo i propri personaggi, intrappolandoli in una sorta di zona imprecisa e sfocata, dove non esistono i veri colori (ovvero la definizione più netta, la vita più vera e sensibile) ma al contrario inesattezza e disfunzione, vuoto.

Uno dei temi attraverso cui si può tentare l'analisi di *Dubliners* è quello della luminosità e del colore. Prestando attenzione a come l'autore ha scelto di connotare l'ambiente e i suoi abitanti dal punto di vista cromatico, l'interpretazione dei racconti potrà essere modulata proprio a partire da quest'ultime indicazioni. Innanzitutto, occorre cominciare col dire che non si trovano descrizioni fortemente colorate; la condizione umana dublinese è come se oggettivasse l'ambiente, e viceversa, l'ambiente di una Dublino tipicamente nebbiosa s'incarna nei suoi abitanti. La neutralità, l'inettitudine, l'intontimento quasi, che Joyce assegna ai suoi concittadini, combacia perfettamente con un paesaggio quasi sempre attanagliato dalla pioggia, dal grigiore, da una specie di cappa asfittica e impossibile da fendere. E proprio per

³ James Joyce, *The Sisters*, in *Dubliners*, Penguin Books, Londra 1996, p. 7

⁴ *Ibidem*

questo il cielo non sarà azzurro, in *Dubliners*, ma quasi sempre scuro, più notturno che diurno, non totalmente nero ma in ogni caso indistinto, perduto in una gradazione cromatica priva di vitalità e gioia. Caratteristiche che, quasi per un processo osmotico, passano anche agli oggetti - oltre che agli esseri - che sotto questo cielo vivono, o almeno tentano di vivere: le case ad esempio, e le varie stanze di cui esse si compongono, sono spesso descritte come vecchie, scure e in rovina, o addirittura dalle «brune facce imperturbabili»⁵. E similmente le strade, le mobilitie, i negozi, i crepuscoli e le albe, le sere, la luna perfino, e in generale tutti i luoghi interni quanto esterni, e per finire le persone e i loro sentimenti. Perché l'eclissi, l'omissione delle colorazioni, è prima di ogni altra cosa una negazione dei sentimenti. E ogni occasione, spaziale e non solo, che Joyce ritaglia nella propria narrazione, rappresenta sempre il momento buono per ribadirlo: tutto è indistricabile nella sua città, tutto va dal nero più fondo al bianco più ustionante, e risulta perciò privo della sua vera luce e purezza. Già perito cioè, morto. E gli uomini e le donne descritte da Joyce sono pallide del resto, bianche come quel bianco che è il colore dei morti (pensiamo ad Eveline Hill); o grigie: grigio è il colore sul viso dell'uomo che il gestore osserva, in *Grace*; e «completamente grigia»⁶ è, fin dalle prime righe di *The Daed*, Julia Morkan: «i capelli» così scrive Joyce «tirati bassi sopra la parte superiore delle orecchie, erano grigi; e grigio anche, con ombre più scure, era il largo viso flaccido»⁷, e «grigio e inafferrabile», nell'ultima pagine della raccolta, è il mondo in cui svanisce «l'identità»⁸ di Gabriel Conroy; infine scure e tetre, come il viso del protagonista di *A Painful Case*, il signor Duffy, che «aveva la tinta bruna delle strade di Dublino»⁹, e di Lehenan in *Two Gallants*, il quale riesce a sentirsi a suo agio proprio «nella buia strada silenziosa il cui aspetto tetto si addiceva al suo umore»¹⁰: un rapporto natura-uomo, quest'ultimo, come anche nel caso del grigiore riguardante

⁵ James Joyce, *Gente di Dublino*, Newton Compton, Roma 2010, p. 37

⁶ Ivi, p. 151

⁷ Ivi, p. 154

⁸ Ivi, p. 188

⁹ Ivi, p. 97

¹⁰ Ivi, p. 59

l'identità di Gabriel Conroy, che travalica l'elemento meramente fisico per installarsi in quello psicologico, mentale. Il tutto sempre all'insegna del non colore, sotto questo crisma dell'assenza di una tonalità calda e davvero vitale. La vita è infatti sublimata a Dublino, asciugata, fotografata nell'ultravioletto di due soli colori e della loro miscela, senz'altro.

Il tema della paralisi dunque, come più volte è stato ribadito, è fondamentale in *Dubliners*. Dalla prima pagina fino all'ultima il lettore non fa che assistere alla sua presentazione e descrizione, attraverso contesti e personaggi che, in misura più o meno maggiore e consapevole, ne sono schiavi. Tentano di fuggirla talvolta, ma alla fine rifiutano, viene loro data la possibilità di evadere dal perimetro di Dublino ma il cambiamento non riuscirà mai a concretizzarsi. Il cambiamento è sempre un atto passivo per i dublinesi, i quali lo riconoscono non in loro stessi ma nei loro amici o parenti, o anche negli estranei, è un riflesso da loro rintracciato su uno specchio, contemplato in quanto emanato da altri, e non quindi emesso dal loro corpo e dalla loro volontà; è qualcosa da subire, per cui provare invidia, rancore, paura o attrazione, e nient'altro, dal momento che la paralisi che attanaglia Dublino non lo permette. Un racconto incredibilmente efficace da questo punto di vista è *Eveline*, specie nel finale: la protagonista si trova al porto, sta per salpare insieme al compagno Frank su una nave diretta a Buenos Aires quando a un tratto rifiuta. Frank la incita allora, dalla ringhiera della nave su cui già si trova le urla disperatamente: «vieni!», per due volte. Ma Eveline, subito dopo il secondo invito, risponde tramite il narratore che scrive: «no, no, no», ora per tre volte: indiscutibili, inappellabili. «Era impossibile», afferma ancora il narratore, poiché per la razza cui Eveline appartiene il sovvertimento dell'ordine non è un fatto realizzabile, bensì solo contemplabile. Anche se Eveline Hill «voleva vivere. Aveva diritto alla felicità». E tuttavia quel desiderio non si trasforma mai in una scelta concreta, in uno scarto che risulti veramente operativo, materiale, in una parola vivo. Eveline non potrà far altro che osservare l'intraprendente Frank andar via da lei, osservarlo col suo «viso bianco,

passivo, da animale indifeso», e con in sottofondo la nave, che col suo movimento crea un vero e proprio spartiacque fra mondo dei vivi e mondo dei morti, e che saluta quest'ultimi col «suo lungo fischio lugubre nella bruma»¹¹, escludendoli da una possibilità di riscatto e di conseguenza anche dalla salvezza.

Vendiamo quindi come non ci sia neppure in questo caso alcuna dinamicità, perché appunto non c'è speranza, come allo stesso modo non ce ne saranno per l'ultima parte di *A Painful Case*: il rigido e abitudinario James Duffy che cammina nella notte, forse pieno di sensi di colpa per aver provocato la morte di Mrs. Sinico - sotto un treno, probabilmente suicida - e che vede passare davanti a sé un altro treno, il cui ronzio continuerà a torturarlo a lungo fino a fargli comprendere di essere nient'altro che un uomo solo, vittima della sua stessa routine e del suo rifiuto di ogni genere di contatto umano; la locomotiva inoltre, simbolo del movimento e della vita, scorrendogli accanto e abbandonandolo è come se schiacciasse anche lui, il vivo morto, colui il quale si suicida ogni giorno conducendo quel tipo di esistenza¹².

In *An Encounter*, invece, il protagonista e il suo amico Mahoney marinano la scuola e riescono effettivamente a fuggire, saltando a bordo di un traghetto che si allontana dalla claustrofobica cella di Dublino; ma per poco, il tempo di un paio d'ore, una boccata d'aria fresca subito dopo la quale si avverte l'istinto lancinante del ritorno. Il protagonista di questo racconto però, come Eveline Hill, arriva a un certo grado di consapevolezza, lui espressamente dice d'ambire a «sensazione selvagge», lui sa che le vere avventure (la vera vita) «non capitano alla gente che rimane a casa: si devono cercare fuori»¹³: fuori da Dublino. E similmente a lui ragionerà anche un altro personaggio, il Piccolo Chendler di *A Little Cloud*, che ritrovando l'intraprendente amico, ovvero l'instancabile viaggiatore Ignatius Gallaher, inizia a misurare la ristrettezza della sua città, la sua apatia, la sua inappetenza per qualsiasi passione. Non c'era alcun dubbio, si ripete, mentre si scontra per la prima volta con la

¹¹ Ivi, p. 46

¹² Cfr. Ivi, pp. 97-104

¹³ Ivi, p. 30

«deprimente ineleganza di via Capel. Non c'erano dubbi: se si voleva avere successo si doveva andare via. Non si poteva fare niente a Dublino»¹⁴. Dublino è infatti una città incartata in se stessa, una città letteralmente interrotta: «pensa a tutte quelle fabbriche giù accanto ai moli, ferme!» esclama il signor Henchy in *Ivy Day in the Committee Room*, «pensa a tutto il denaro che ci sarebbe in questo paese se soltanto facessimo azionare le vecchie industrie, i mulini, i cantieri navali e le fabbriche»¹⁵. Eppure l'entusiasmo dell'aspirazione, dell'immaginazione del cambiamento, non si trasforma mai in azione. Le cose si radunano e rattrappiscono all'interno del medesimo confine, e anche quando in alcune occasioni si riesce a mettere in atto una "fuga", essa è vissuta sempre con frustrazione, come una colpa collegata ad una violazione disonesta di un patto: non allontanarsi da Dublino.

In *Arabia*, infine, è l'ira a prendere il sopravvento: un ragazzo che prende il treno e si ritrova a viaggiare da «solo nella carrozza vuota»¹⁶, e che a causa dello zio arriva troppo tardi davanti al bazar che intende visitare: la maggior parte dei banchi sono chiusi, ora non c'è niente che possa davvero interessarlo. Le ultime due righe definiscono bene il suo stato d'animo, quello di una persona che, mentre fissa quel luogo completamente buio, vede se stesso come «una creatura trascinata e schernita dalla vanità», i cui occhi bruciano «per il tormento e l'ira»¹⁷. Sentimenti, quest'ultimi, che certamente stridono con la generale piattezza emotiva dei dublinesi, e che per lo meno testimoniano una presa di posizione netta, una diversità. La quale però è ancora una volta effimera: il ragazzo infatti, nel rientro a casa che nel racconto non è descritto ma che possiamo facilmente immaginare, è come se la facesse evaporare dalla sua persona e disperdere, di modo che anch'essa possa agganciarsi alla spaventosa nebbia di Dublino. Nel luogo dove non c'è più speranza né redenzione, a metà fra mondo dei vivi e mondo dei morti.

¹⁴ Ivi, p. 71

¹⁵ Ivi, p. 116

¹⁶ Ivi, p. 41

¹⁷ Ivi, p. 42

2. The Dead nella trasposizione cinematografica di John Huston

Le tematiche finora trattate possono costituire anche il punto di partenza per l'analisi del film incentrato sul racconto conclusivo di *Dubliners*, il quale reca il medesimo titolo: *The Dead*. Girata nel 1987 dal grande regista americano John Huston, e presentata in quello stesso anno alla 44^a edizione della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, la pellicola segue fedelmente le scansioni narrative joyciane, e si sofferma sui momenti più significativi allo stesso modo in cui nel libro vengono evidenziati. Il tema della luminosità, ad esempio, è già immediatamente percepibile dalla prima scena: un esterno bianco sporco, nevoso e freddo, a fianco del quale si staglia il rassicurante (almeno all'apparenza) palazzo delle sorelle Morkan [FOTOGRAMMA 1]. Esso si rende visibile attraverso una luce dorata e avvolgente, che occupa in modo nebuloso le varie vetrate e che immediatamente trasmette la sensazione di stare osservando un ambiente in netto contrasto col primo.

Un'opera cinematografica alla quale il film di Huston potrebbe essere accostato è il quasi contemporaneo *Decalogo* di Krzysztof Kieślowski, in cui i dieci mediometraggi che lo compongono similmente sfruttano il contrasto fra luci fredde e luci calde, ovvero fra abitazioni "solari" e scenari esterni nevosi e desolanti. Lo stesso Kieślowski è un regista che anche nel suo ultimo capolavoro, *Tre Colori*, terrà ben presente il potere comunicativo dell'elemento cromatico; e Huston, che con la sua rielaborazione di *The Dead* lo precede di qualche anno, si dimostra particolarmente interessato ai medesimi codici comunicativi. Come faranno James Joyce e Krzysztof Kieślowski, prima e dopo di lui, Huston si affida al colore (e alla sua rarefazione) per stabilire statuti e situazioni narrative, per circoscrivere personaggi e definire

ambienti. Ciò è ben rintracciabile, oltre che nell'inizio già descritto, nei fotogrammi che proprio descrivono l'ingresso nella dimora delle Morkan, i quali si approfondiscono scena dopo scena sempre alla stessa maniera, secondo un'esaltazione dorata che intende ricalcare il principio antifrastico che sorregge la storia. Se, infatti, si pone l'attenzione su come il regista abbia voluto tener conto degli accorgimenti autoriali, si noterà subito l'estrema cura da lui adottata, e così facendo, oltre alla luce delle vetrate sopra menzionata, si potranno allora notare anche i tendaggi, le vesti, i capelli (soprattutto femminili), nonché la carta da parati e i mobili, che con la loro tonalità calda catturano e restituiscono tutta questa grande nube ocrata amplificandola, facendola lievitare ancora di più; e dopo di loro la stessa tovaglia della tavola, i piatti, i cibi (dall'oca alle patate, dalla frutta allo champagne versato nei calici): ogni dettaglio, anche il più microscopico, è schiavo di questo nido di luce, di questa bolla opprimente e che pretende che le cose siano ognuna la conduzione dell'altra, il motivo dell'altra: la vita. Nonostante il senso di soffocamento angoscioso, di guscio eccessivamente accogliente e proprio per questo mortifero, paralizzante: è proprio questa la vita, vuole dirci il regista, la vita della Dublino di Joyce. Una condizione vitale che forse è morte in realtà, o un'intersecazione fra piani sfalsati in cui i due concetti, morte e vita, sono intercambiabili, sciolti, diffusi come la luce che quasi come un polline pestilenziale permea le scene. Più precisamente, si tratta di un tipo d'illuminazione «marcata»¹⁸, ovvero un tipo d'illuminazione «che può arrivare ad alterare i contorni degli oggetti inquadrati, e può raggiungere risultati fortemente antinaturalistici»¹⁹. Nel caso specifico di *The Dead* prevale l'effetto di una luce diffusa, che serve a rendere, tramite «luci tenui e contorni poco sottolineati»²⁰, «l'onirismo, il senso d'angoscia»²¹ e la percezione del funereo, ancor più fastidiosa in quanto evidenziata da un contesto non di oscurità, come ci aspetterebbe per un qualsiasi evento luttuoso, ma al contrario

¹⁸ Francesco Casetti, Federico di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano 2007, p. 79

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ *Ibidem*

²¹ *Ibidem*

di splendore estremo. Non ci sono infatti evidentissimi chiaroscuri nelle riprese, né tantomeno grandi contrasti di ombre, bensì luce: una presenza luminosa che è ovunque, ma che forse è buio in realtà, perché quella vita descritta è già una morte. Casa Morkan può essere considerata un limbo da questo punto di vista, una postazione di stallo per figure ancora non del tutto definite e nette. Sono vive? Sono davvero e pienamente vive? O questi esseri forse sono, o iniziano ad essere - mentre vivono - degli inconsapevoli morti?

Possiamo, a tal proposito, analizzare una particolare sequenza d'immagini che inizia quasi a metà del ventinovesimo minuto, subito dopo l'inizio del canto con cui Julia Morkan ha deciso d'intrattenere gli ospiti. La telecamera, pur mantenendo in sottofondo la voce fuori campo dell'anziana donna, abbandona letteralmente i personaggi, e insinuandosi fra le varie stanze della casa ci permette d'avvicinarci al suo mondo più intimo e segreto. Osserviamo così il principio di una scalinata, la stanza nella quale sono stati depositati i vari soprabiti degli invitati, tre angioletti bianchi adagiati su di un centrino ugualmente bianco, un quadro, delle medaglie, vecchie fotografie, delle bomboniere e per finire un rosario [FOTOGRAMMI 2-7]. Ma tutto è gelido e ombroso, reso percepibile più da un biancore naturale del luogo che da una luce artificiale. A parte la scena dei tre angioletti, che a sinistra sono accompagnati da una candela, e quella di una fotografia che probabilmente raffigura le tre Morkan, la stessa che è attraversata (e anche qui a sinistra) da tre labili fili di luce, tutto è plumbeo, ancora una volta vivo ma incredibilmente morto, un paesaggio del passato sul quale la voce di Julia Morkan approda come un'eco spettrale, quasi un annuncio dell'oltretomba, un'aria che acidamente continua a liberarsi e a riecheggiare.

Questo breve passaggio potrebbe essere risolutore, eppure non deve considerarsi in maniera troppo semplicistica. Se le Morkan e i loro ospiti siano vivi o morti, o entrambe le cose, non è dato saperlo infatti, e del resto l'autore e il regista non rassicurano né giudicano questo strano teatro, non ci indicano la soglia della

sicurezza o della divisione certa. Perché in casa Morkan accade questo: l'amalgama, la confusione e la sospensione fra vita e morte. Si potrebbe, proprio in merito a ciò, prendere in esame il cognome di questa famiglia: Morkan, quasi una storpiatura di un originario Morgan o Morgana, e quindi con riferimento a quella famosa fata, riconducibile in primo luogo alla mitologia celtica, che in ognuna delle tre Morkan parrebbe annidarsi. Le tre Morkan dunque come tre fatine: quasi le tre fate madrine, grazie ad una particolare tipologia di maternità manifestata attraverso la loro non comune ospitalità; ma anche le tre Grazie, come vengono definite dallo stesso Gabriel Conroy nel corso del suo discorso; e infine le tre Parche, le quali nelle loro mani trattengono i fili della vita almeno quanto quelli della morte, in un bilico perfetto dove i due stadi, proprio come nella *Dublino* di Joyce, riescono a mimetizzarsi e a fondersi. La figura della fata, inoltre, s'inserisce molto bene con la tematica luminosa finora analizzata: il verbo greco al quale è collegata infatti, *επιφάνω*, ha valore di: rivelare, mostrare, rendere evidente, rendere chiaro qualcosa proprio attraverso la luce. Ironicamente però le tre Morkan non sembrano esserne coscienti, trascinate anch'esse nell'incantesimo dublinese si comportano come tutti quanti. Vive e morte come ogni altro, manchevoli e storpiate (e non solo nel cognome) come ogni altro essere presente in casa loro.

Attraverso la successione dei fotogrammi, dunque, tenendo del gioco delle luci e dei loro contrasti al quale si affida il regista, si può tentare la ricostruzione dell'intento joyciano. E anche in merito alle cosiddette epifanie ciò diventa possibile: più volte Huston rimarca una sorgente di luce a dire poco inspiegabile, che proviene dall'alto, da un punto radioso e invisibile allo spettatore, il quale mira ancora di più a "sospendere" il clima in un'atmosfera oltremodo fiabesca. Il tempo pare fermarsi, in un momento che ci appare come una manifestazione davvero divina, ineffabile. Ciò possiamo coglierlo molto bene dal cinquantanovesimo al sessantunesimo minuto circa, quando Gretta, richiamata dal marito Gabriel, si appresta a scendere le scale per andare via. Ci troviamo poco prima della fine del film, all'interno di un rallentamento

descrittivo dopo il quale la vicenda accelera in maniera vertiginosa. Vediamo Gretta attardarsi sugli ultimi gradini, pallida e silenziosa [FOTOGRAMMA 8], attesa al piano sottostante dal marito che l'osserva a metà fra la contemplazione più profonda e l'incomprensione più inspiegabile [FOTOGRAMMA 9]. Gretta è avvolta nel suo velo bianco, come nella prima scena in cui appare, e il suo atteggiamento è doloroso, inconsolabile. Lei sta ascoltando una vecchia canzone, *La fanciulla di Aughrim*, suonata al pianoforte del piano superiore, e Huston registra il suo stato d'animo volendolo paragonare quasi a quello di una Madonna distrutta dalla pena d'amore, di una Vergine ancor più dilaniata in quanto è essa stessa, di fronte al marito, la muta portatrice della parola dei morti. È Gretta l'angelo, ovvero il messaggero, e non il marito, il quale pur chiamandosi Gabriel (nome che subito ci fa ricollegare all'angelo per antonomasia, appunto l'Arcangelo Gabriele) non detiene alcun diritto di comunicazione con l'altro mondo. Questa priorità, anzi questa vera e propria, e plurima, elevazione, di Gretta su Gabriel, viene evidenziata dalle due diverse altezze dove sono posti i personaggi: la donna sul pianerottolo, l'uomo a piano terra. Non può perciò esserci combaciamento perfetto, ma al contrario sfasamento, interferenza fra le stesse rivelazioni che entrambi, in un unico momento, ricevono, ma per le quali vengono inevitabilmente prodotte elaborazioni diverse. Al contrario del marito Gretta è senza alcun dubbio rapita, per un attimo cancellata da questa rievocazione fantastica, e la scenografia entro cui Huston l'incastona contribuisce a precisarlo: il suo corpo s'inserisce dentro quella che potremo considerare una cornice, un fondale di vetro pronto a far affiorare il suo dipinto vestito di stoffa scura ma comunque emanante bagliore. Anche in questo caso l'immagine è investita da una fitta aria luminosa, alla cui fonte lo sguardo di Gretta si ferma paralizzato. Tutt'intorno al suo capo, inoltre, alcune lastre colorate della retrostante vetrata compongono una sorta di corona regale, di raggiera per anime elette e pure, sebbene disorientate. La luce che investe la scena rende l'atmosfera ancora più inquietante, e soprattutto il volto di Gretta si carica di un'emozione a tal punto intensa che sfiora la dannazione, un dolore

infinito e sconcertante che essa vive, almeno all'apparenza, con moderazione, ma che invece la dilania [FOTOGRAMMA 10]. La figura di Gretta è davvero affascinante perciò, particolarissima, e che se analizzata dal punto di vista del nome assegnatole da Joyce può far scaturire ulteriori considerazioni. Gretta sta per Margherita infatti, un nome la cui etimologia deve essere ricondotta al sostantivo greco μαργαρίτης, che significa “perla”²²: qualcosa che ci rimanda subito a una materia luminosa ma anche in un certo senso sporca, appannata; la luminosità emessa della perla è opaca, non nitida, proprio come quella caratterizzante la sensibilità di Gretta Conroy, la quale possiede una matrice di luce, e quindi di vita, innegabile ma allo stesso tempo offuscata, proprio come la luce della perla, compromessa da tutti i coloro i quali la circondano. E sebbene il cuore di Gretta Conroy sia profondamente salvo, e consapevole della sua estrema verità, ciò non basta a proteggerla completamente. Proprio come si può notare osservando il fiore della margherita, giallo al centro ma bianco fuori, la donna dovrà sempre fare i conti fra un interno - il suo cuore, la sua anima, se stessa - profondamente vivo, e un esterno morto o quasi del tutto morto, bianco: il colore dei petali della margherita come anche della nebbia eterna di Dublino. Gretta è salva nel suo nucleo fondante, ma per il resto, nel contorno cioè,

²² È inoltre attestato un altro uso, per il termine μαργαρίτης, il cui significato è “ostia”. Più tardo rispetto a quello tradizionale di “perla”, esso è da ricondurre principalmente all’Εὐχολόγιον (68), il libro della Chiesa greca. Non sappiamo fino a che punto l’attenzione di Joyce possa essersi spinta, ovvero fino a dove sia davvero arrivata la sua acutezza e cura per i dettagli, come ad esempio la scelta dei nomi dei suoi personaggi; è però particolare come anche questo altro significato rientri in maniera altamente rilevante nel testo: Margherita, detta anche Gretta, non è solamente un fiore o una perla, e quindi una natura molestata e una luce offuscata (almeno a Dublino); Margherita, e specie in un racconto dove il rapporto con i morti, e quindi con la dimensione cristologica, è fondamentale, potrebbe essere soprattutto un’ostia. L’ostia è infatti, secondo la religione, il corpo di Cristo, l’ostia assicura a ogni fedele che la riceve un momento particolare. Quasi estatico, metafisico, il medesimo che Gretta Conroy vive nel corso della propria epifania. Anche se in questo caso la donna, tenendo conto della situazione narrativa nella quale è inserita, non rappresenterebbe la vera e propria ostia (come Gabriel che alla fine non rappresenta realmente l’angelo Gabriele), al contrario a Gretta Conroy verrebbe data l’ostia: per poterlo forse diventare lei stessa, a sua volta, anche solo per un brevissimo momento, per poter divenire essa stessa un corpo di santità perfetta e totalmente sincera (come del resto accade al cospetto del marito, mentre piangendo Gretta confessa il legame con Michael Furey). In questo modo Gretta, cibandosi di quel cibo divino - che possiamo pensare essere proprio Michael, che semanticamente sta per “chi è come Dio” - e nutrendo così il suo spirito, rientrerebbe in possesso della sua realtà più profonda, riacquisterebbe cioè la valenza piena di quell’ulteriore significato: cosa in cui riesce lei sola, a parte Michael. A ciò bisogna aggiungere che Gretta si trasforma in maniera molto più significativa rispetto ad altri personaggi del racconto che, proprio come lei, si configurano come destinatari di epifanie: il suo momento di luce, perché più sentito, più desiderato forse, e pure più disperato, rispetto a quelli altrui, ha una durata molto più lunga e degli effetti molto più devastanti. L’ostia allora, se davvero dobbiamo credere che Joyce abbia preso in considerazione questo terzo significato, sarebbe stata davvero, e soprattutto consapevolmente, ingerita, e avrebbe quindi reso Margherita Conroy del tutto partecipe, anche solo per poco, del nome che porta, tragicamente ma completamente viva.

nella corolla dei rapporti quotidiani e delle consuetudini sociali, deve assoggettarsi a ripetute perdizioni. Il momento della sua epifania smaschera però violentemente la sua natura più profonda, il suo essere, oltre che una perla offuscata, anche un fiore, e dunque una cittadina di quell'universo vegetale al quale Joyce, soprattutto nell'ultima pagina di *The Dead*, assegnerà l'unica e possibile vita. E Gabriel allora, proprio per questo motivo, non può essere pari a lei, non può far parte del medesimo quadro (cinematografico e narrativo), essendo egli uno spirito misero e calcolatore, incapace di emozioni disinteressate. Il suo posto è perciò in basso, a ricoprire il ruolo non tanto del fedele che riceve la propria rivelazione, ma più dell'incredulo che osserva chi la contempla - e la vive - veramente. Quella di Gabriel, la luce e la vita di Gabriel, sono in questo senso atti passivi, riflessi, ricevuti ma non ricercati. Egli non può far altro che assistere all'estasi della moglie, al suo vivificante contatto con un morto, Michael Furey, il quale paradossalmente risulta essere il personaggio più vivo della vicenda, l'unico vero annunciatore. Anche quest'ultimo nome, infatti, non può che obbligarci ad alcune considerazioni, riconducendoci all'altrettanto celebre Arcangelo Michele, che significa "chi è come Dio". Il sostituto di Dio quindi, la vera vita, tocca Gretta, e la lascia al tempo stesso frastornata e ancora più triste, sconfitta. Il ritorno nelle braccia di Gabriel non può che avvenire all'insegna della desolazione più totale, di un confronto con Michael, con l'amato innocente e giovanissimo Michael, che più si approfondisce e più diventa per il primo fallimentare. Tutto ciò culminerà nel finale del film, dove quell'iniziale senso della freddezza esterna, dell'ambiente gelido e impermeabile, invincibile, raggiunge il suo apice: all'interno tuttavia, questa volta, nella camera d'albergo in cui i coniugi Conroy hanno deciso di trascorrere la notte, il miglior correlativo oggettivo per descrivere la vera freddezza e la vera aridità: quella del cuore umano, quella di una stirpe d'uomini per la maggior parte pari a Gabriel, tecnicamente vivi sì, ma emotivamente, profondamente e umanamente morti. Due volte morti. Ed essere morti mentre si è vivi forse è peggio della morte in sé, è un paradosso che diventa schiacciante e soprattutto possibile. Michael Furey non

rappresenta che questo in ultima analisi: la vittoria grottesca di un fantasma, il trofeo destinato a un'immaginazione piuttosto che a una realtà materiale e carnale, sprecata perché già morta. Morta due volte.

L'atmosfera finale è perciò particolarmente gelida, e la stanza occupata da Gabriel e Gretta ne è più la più eloquente testimone. Si tratta comunque di un luogo chiuso, domestico, che dovrebbe in qualche modo riparare da quella Dublino paralizzata e priva di sentimenti, dovrebbe almeno provare ad imitare la cornice offerta dalle tre Morkan. Neanche questo diventa però possibile: tutto è morto davvero adesso, atrofizzato, congelato. Non c'è più vera luminosità inoltre, dal sessantacinquesimo minuto in poi, ma solamente una pallida candela (che molto ricorda quella che accompagnava i tre angioletti in casa Morkan) che lo spettatore fa fatica a notare, tanto profondo è lo sconforto o la stanchezza, parafrasando Gretta, suggerito dalla scenografia. Si rimane da soli con una donna, distrutta dal pianto e addormentata sul letto, e con un uomo schiacciato contro la finestra. In un primo momento la ripresa viene effettuata dall'esterno verso l'interno, in direzione di un Gabriel sempre più spaesato e intontito, che non sa spiegarsi nulla, e che guarda ostinato la natura di fuori: la natura in vita e che vive lontano da lui. Il vetro li separa. Il suo spirito miserabile, la sua mancanza di spontaneità, la morte li separano. È un passaggio veloce, questo fra morte e vita, un botta e risposta fra il dentro e il fuori, fra un luogo che dovrebbe essere vivo - ma che vivo non è - e un fuori che dovrebbe essere morto quando morto non lo è affatto, per lo meno non totalmente, dal momento che oltre al cimitero isolato sulla collina, dove Gabriel crede sia sepolto Michael Furey, e alle croci storte e alle lapidi, e alle lance del cancelletto, c'è anche una natura di cui occorre tener conto [FOTOGRAMMA 11]: la pianura centrale, le colline, la palude di Allen, le onde ribelli dello Shannon, e infine la neve²³. Il regista sceglie di ritrarla in movimento, mentre si agita nervosamente contro uno scenario di morte, o meglio di vita che è in grado di contrapporsi alla morte, e riprendendola tramite un filtro blu

²³ Cfr. James Joyce, *Gente di Dublino*, Newton Compton, Roma 2010, p. 188

posto all'interno della telecamera, a garanzia di un'immagine ancora più sfuggente, assolutamente non rassicurante. Eppure viva.

Contro un'umanità che finge di vivere, una natura che sembrerebbe ricalcare la sua linea di demarcazione fra mondo dei vivi e mondo dei morti, la sua vita; contro l'immediata parafrasi di una tale scena un nuovo dubbio: la neve che da una parte è una natura mobile e attiva, vitale, ma che dall'altra è pure fredda e bianca, come i morti, destinata allo scioglimento e quindi all'impossibilità di radicarsi in un luogo. Ma forse a Dublino non si deve ragionare tenendo conto di questi parametri, nella città in cui le parole hanno perduto il più profondo valore e in cui gli uomini si dimenticano di esistere, nel posto della morte onomastica e della morte dell'emozione, della vera luce: la neve è più resistente. Forse è come i morti, come Michael Furey che disperatamente dice ai "vivi" - i vivi di Dublino - di essere più vivo di loro.

FOTOGRAMMI

1



2



3



4



5



6



7



8



9



10





BIBLIOGRAFIA

Baldi G., Giusso S., Razetti M. e Zaccaria G., *James Joyce*, in *Dal testo alla storia. Dalla storia al testo*, Paravia, Torino 2000

Capodilista Emo M., *Introduzione*, in *Gente di Dublino*, Newton Compton, Roma 2010

Casetti F., Di Chio F., *Analisi del film*, Bompiani, Milano 2007

Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F., Donnarumma R., *La scrittura e l'interpretazione*, G. B. Palumbo Editore, Firenze 1998

Montani P., *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini Studio, Milano 1999

Svevo I., *Introduzione*, in *Gente di Dublino*, Feltrinelli, Milano 2005

Joyce J., *Gente di Dublino*, Mondadori, Milano 1998

Joyce J., *Gente di Dublino*, Newton Compton, Roma 2010

Joyce J., *Dubliners*, Penguin Books, Londra 1996