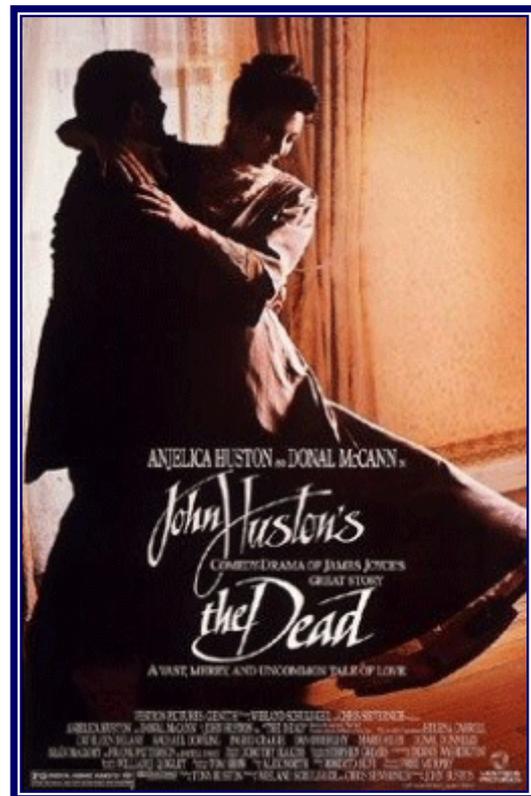


UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PALERMO

Corso di Laurea in Tecnologie e Didattica delle Lingue

Corso di Letteratura Inglese
Prof. Marcello CAPPUZZO

**“THE DEAD” di James Joyce a diversa misura di
artista: il testo letterario e la versione
cinematografica di John Huston**



Tesina di: IDEA GALLUZZO

*Quello che non sappiamo, come il freddo,
come la neve, scende sulle tombe.
Udimmo il vento porgere alle cose
il pensiero che l'ombra le fa sole.*

Alfonso Gatto, *Poesie d'amore*

INTRODUZIONE

La mia indagine su *The Dead* di James Joyce, di cui qui riporto i risultati, è scaturita direttamente dalla mia predilezione per il cinema, specialmente per gli adattamenti cinematografici di opere letterarie. Non è la prima volta che, dopo aver letto un libro, procedo ansiosamente a reperire le informazioni su eventuali trasposizioni cinematografiche.

Anche per *The Dead* è stato così. Possedendo già *Dubliners*, di cui il racconto *The Dead* fa parte, e avendolo letto già diverse volte, la decisione di reperirne il film è stata influenzata anche dalla scoperta che tale opera cinematografica riporta alla voce “regia” il nome di John Huston, a me già noto avendolo apprezzato in quello che è probabilmente il suo film più noto, *Il mistero del falco*.

Inoltre, se la versione cinematografica appartiene a un regista che ho apprezzato come John Huston, il testo letterario è opera di un autore come James Joyce che è ritornato subito vivo nella mia mente, in termini di opere e loro significati, grazie a indimenticate reminiscenze scolastiche che però, per ragioni di tempo, hanno lasciato inappagata la mia curiosità nei confronti di Joyce.

Associando la passione per il cinema con l’interesse ad approfondire le mie conoscenze sullo scrittore irlandese, ho iniziato ad elaborare questa indagine sul confronto tra il testo letterario e la versione cinematografica di *The Dead* proprio nel giorno della Commemorazione dei Defunti, il 1° Novembre, quando, passando in rassegna il materiale bibliografico e sitografico reperito, ho avuto anche io la mia “epifania”, riflettendo su come i vivi riportano in vita i morti quando li tirano fuori dai meandri dei loro ricordi. È un po’ ciò che Gretta Conroy – tra i protagonisti del racconto joyciano – realizza, facendo risorgere, nei ricordi amari della sua mente, il giovane defunto Michael Furey, morto d’amore per lei.

JAMES JOYCE



Note biografiche

James Joyce nasce a Dublino nel 1882. Dopo studi severi presso i gesuiti (al Congloues Wood College e al Belvedere College, che lasceranno un'impronta indelebile), Joyce consegue la laurea in lingue moderne.

Dopo un breve soggiorno a Parigi nel 1902, Joyce torna a Dublino nel 1903 quando dà inizio al suo romanzo di formazione *Stephen Hero* che poi avrà il suo titolo definitivo di *A Portrait of the Artist as a Young Man*. A questi anni dublinesi appartengono molte delle sue brevi composizioni in prosa - *Epiphanies* - , alcune liriche raccolte più tardi nelle poesie di *Chamber Music* e alcuni racconti che confluiranno in *Dubliners*.

Nel 1904 Joyce lascia definitivamente Dublino per Trieste, dove sarà professore di inglese alla Berlitz School. Vivrà in questa città fino al 1915, in precarie condizioni finanziarie, che però non lo distoglieranno mai dalla sua totale dedizione verso l'arte. Nello stesso anno del suo trasferimento a Trieste, Joyce incontra una ragazza bella e molto vivace, Nora Barnacle, che fu sua compagna e poi sua moglie per tutta la vita.

Nel 1920 Joyce si trasferisce a Parigi, dove porta a termine il suo capolavoro *Ulysses*, che esce nella capitale francese nel 1922. Iniziato nel 1923 e completato nel 1932, *Finnegans Wake*, l'ultima grande impresa narrativa di Joyce, è pubblicato nel 1939.

Lo scrittore muore a Zurigo nel 1941 a causa di un'ulcera perforata.

Breve panoramica sulle opere principali

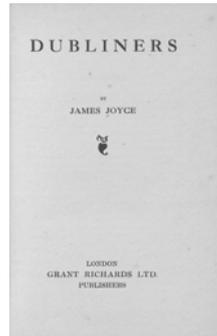
Nel gennaio 1904, dopo un lungo periodo di silenzio, Joyce scrive il saggio autobiografico *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Questo romanzo si presenta nettamente suddiviso in cinque parti, che seguono altrettanti stadi dello sviluppo del giovane Stephen: l'infanzia, l'iniziazione alla sessualità, la ricerca nel cattolicesimo di una risposta alle proprie inquietudini esistenziali, la scoperta della propria vocazione artistica e la consapevolezza che è necessario per l'artista troncare tutti i legami con un mondo troppo angusto - la famiglia, la Chiesa, gli amici, la patria - e realizzare la sua missione creativa nell'esilio. Descrizione realistica e autobiografica e valore simbolico universale si intrecciano nel testo, come suggeriscono i nomi Stephen (il primo martire cristiano) e Dedalus (il mitico artefice del labirinto di Creta, da cui è costretto a volare via, come ha fatto Joyce, artista in esilio).

Nel 1918, invece, sulla rivista *newyorkese* "The Little Review" comincia ad apparire a puntate l'*Ulysses*. Questo affascinante e complesso romanzo in diciotto capitoli si incentra sulle vicende di tre personaggi nel corso di un'unica giornata, sullo sfondo della città di Dublino: l'agente pubblicitario Leopold Bloom, ebreo, sensuale, curioso e inetto, identificato da Joyce con un Ulisse dei nostri tempi; il giovane Stephen, intellettuale, artista e ribelle, incuriosito da Bloom, una sorta di moderno Telemaco; la moglie di Bloom, Molly, sensuale e infedele, moderna Penelope. Joyce stesso ha fornito la chiave per interpretare il suo romanzo: "È l'epopea di due razze (Israele-Irlanda) e nel medesimo tempo il ciclo del corpo umano e anche la storiella di una giornata." (*Lettera a Carlo Linati*, 1920). Il libro è strutturato in un succedersi di episodi, ciascuno dei quali ha un corrispettivo nell'*Odissea*, ma anche in un'ora del giorno, in una parte del corpo umano, in una scienza o arte e infine in una tecnica letteraria.

Nell'anno 1923, infine, Joyce comincia a scrivere il suo ultimo grande romanzo, *Finnegans Wake*, la cui composizione si protrarrà per ben sedici anni e giungerà alla pubblicazione definitiva solo nel 1939. Si tratta della storia di una famiglia irlandese, gli Earwicker, il cui capofamiglia gestisce una taverna alla periferia di Dublino. Il romanzo è complessissimo: Joyce vi proietta la sua vicenda

umana individuale per dare unitarietà a un testo fortemente frantumato, che si prefigge lo scopo di illustrare una serie di esistenze in tutti i loro rapporti reciproci, cioè di parlare della vita umana in assoluto. Mancano una linea narrativa chiara e anche dei personaggi univocamente definiti, perché l'intrecciarsi di realtà, sogni e sentimenti riproduce direttamente il caos della vita umana. Il linguaggio stesso è suggestivo ma molto complesso.

Dubliners



Analisi dell'opera

Nell'analisi di *Dubliners* è necessario innanzitutto tenere presente che i quindici racconti che compongono la raccolta non furono scritti contemporaneamente: i primi risalgono infatti al 1904 (e cioè *Sisters*, *Eveline* e *After the Race*), mentre l'ultimo in ordine di tempo e di collocazione, *The Dead*, è del 1907. Molto presto tuttavia Joyce cominciò a concepire questi racconti non come testi sparsi, ma come parte di una costruzione unitaria, che è l'insieme dell'opera *Dubliners*, e proprio per mantenere questa unitarietà egli rifiutò cocciutamente di apportare le modifiche e i tagli richiesti dall'editore Grant Richards. Joyce infatti considerava *Dubliners* come un organismo unitario, una raccolta tutta dedicata a un unico soggetto, la vita di Dublino all'inizio del Novecento, descritta secondo un piano equilibratissimo di sviluppo e di corrispondenze: essa infatti si articola - come indica Joyce stesso - in tre racconti sull'infanzia, quattro sull'adolescenza, quattro sulla maturità, tre sulla vita pubblica e uno finale, *The Dead*, che, anche per la sua posizione conclusiva all'interno di uno schema tanto geometrico, viene ad assumere la funzione di epilogo riassuntivo dei temi precedenti. La scelta di questo schema narrativo non è casuale: la città di Dublino viene considerata infatti in questo modo alla stregua di un personaggio, descritto nel corso di tutta la sua esistenza, dall'infanzia alla morte, anticipando così anche per certi versi la struttura della principale opera di Joyce, *Ulysses*.

In *Dubliners*, Joyce intende descrivere in primo luogo, per sua esplicita affermazione, non un'umanità generica, ma proprio l'Irlanda e i suoi abitanti. In

una lettera al suo editore Grant Richards (5 maggio 1906) Joyce afferma: "La mia intenzione era quella di scrivere un capitolo della storia morale del mio paese e ho scelto Dublino come scena perché quella città mi pareva essere il centro della paralisi"; e anche, con ironia: "[...] penso che ci sia gente disposta a pagare per lo speciale odore di putrefazione che, spero, aleggia sopra i miei racconti".

Paralisi e putrefazione, cioè morte, sono quindi i termini che condensano il giudizio di Joyce sulla città di Dublino e i temi più significativi che egli intendeva sviluppare nel descrivere gli abitanti.

Organizzazione e struttura dei racconti

Il critico Giorgio Melchiori¹ ha riassunto i temi dominanti in *Dubliners* sezione per sezione. Ogni tema ha rigorosamente un carattere negativo e fallimentare. Qui di seguito sono riportate alcune definizioni del Melchiori.

- a) *infanzia*: "Le tre storie sull'infanzia, tutte fondate sul tema dell'evasione mancata, sono dominate ciascuna da un'immagine di terra esotica sognata e irraggiungibile."
- b) *adolescenza*: "Due racconti di meschini tradimenti e altri due in cui la prigione di un ambiente squallido e opprimente si richiude su chi aveva voluto evaderne."
- c) *maturità*: "il tema della frustrazione è unito a quello della paternità, seguono storie di vite inutili e sterili."
- d) *vita pubblica*: è descritta "nei suoi tre aspetti, politico, culturale-artistico e religioso [...], i dublinesi sono ridotti a *beingless beings*, esseri inesistenti".
- e) *i morti*: "come il libro si apriva sulla scena della morte di un prete paralitico e diveniva poi cronaca di esistenze sempre più spente, così si chiudeva ora con una storia esemplare nella quale un sottile gioco di immagini fa dei morti gli unici esseri veramente presenti e vivi in un mondo in cui i viventi giacciono come sepolti sotto una coltre di neve."

¹ Cfr.: Melchiori G., *Introduzione a J. Joyce, Racconti e romanzi*, Milano, 1974, Mondadori

Da tutti questi esempi risulta come i temi dominanti nei quindici racconti sono il *fallimento* e la *frustrazione*: col primo si intende il fatto che il protagonista non riesce ad ottenere quello che vorrebbe; col secondo si intende invece il fatto che al protagonista capita l'opposto di quello che avrebbe voluto.

La sensazione di vivere in un mondo privo di valori positivi, in cui intelligenza e sensibilità sono sottomesse all'utilitarismo e a vuote formalità; l'impossibilità di accettare passivamente rapporti umani fondati sulla sopraffazione e sull'ipocrisia; la convinzione che nell'animo umano si nascondano forze oscure e incontrollabili, in grado di annichilire l'individuo: questi sono alcuni dei temi fondamentali non solo di *Dubliners* ma più in generale della maggior parte della letteratura all'inizio del Novecento.

I personaggi

Per realizzare il suo intento di rappresentare tutti i dublinesi attraverso figure "esemplari", Joyce offre al lettore una vasta scelta di tipi umani, diversificati per età, sesso, condizione sociale, professione, gusti e abitudini, ma tutti accomunati dal condividere vizi e virtù specifiche dei dublinesi.

Si osserva in primo luogo che, secondo il modello della letteratura realistica, Joyce ci fornisce quasi sempre una descrizione fisica dei personaggi. Nel corso della raccolta tuttavia le descrizioni fisiche sembrano poste in una successione crescente di bruttezza: nella sezione dei tre racconti sull'infanzia non ci sono descrizioni fisiche dei protagonisti ma solo degli antagonisti; nelle sezioni successive i brutti aumentano di numero e nell'ultima, quella sulla vita pubblica, sono quasi protagonisti incontrastati.

Joyce, scegliendo la strada dell'esilio da Dublino, ha voluto sottrarsi al destino fallimentare dei suoi personaggi. Vari critici hanno osservato che alcuni personaggi della raccolta, quelli più intellettuali, si possono interpretare come descrizioni di quello che Joyce pensava che sarebbe potuto diventare lui stesso se fosse rimasto nella sua città di origine.

La maggior parte dei rapporti che si intrecciano tra i personaggi di *Dubliners* è improntata a negatività e ostilità, nelle forme più diverse: dalla sopraffazione fisica a quella psicologica, dall'inganno all'incomprensione, dall'invidia all'indifferenza.

Il modello di convivenza umana della famiglia, in *Dubliners*, appare totalmente fallimentare: i protagonisti dei racconti sull'infanzia, per esempio, non hanno nemmeno una vera famiglia, vivono tutti con degli zii. C'è poi chi è incapace di formarsene una propria secondo un modello adulto, come in *Eveline*; chi vi è costretto suo malgrado con l'inganno; chi vive sterilmente ai margini delle famiglie altrui. Infine, quelli che hanno una famiglia regolare, ne hanno un'impressione fallimentare.

I luoghi

In un testo come *Dubliners*, il luogo in cui è ambientata la narrazione assume un'importanza centrale perché è l'elemento unificante delle varie storie e dei diversi personaggi: tutto avviene a Dublino e la collocazione dublinese è il criterio fondamentale con cui l'autore ha scelto le sue storie.

Leggendo *Dubliners*, appare subito evidente che Joyce parte dal presupposto che la topografia dublinese sia familiare al lettore: l'opera infatti presuppone un lettore implicito dublinese, che sappia accompagnare senza difficoltà l'autore nei suoi giri intricati all'interno della città. Per questo motivo, pur attraversando anche qualche zona bella e celebre di Dublino, i percorsi dei personaggi non hanno niente di "turistico", al contrario: Joyce ci offre prevalentemente un quadro della città ispirato a squallore, povertà, ricchezza.

L'effetto di bruttezza, di negatività lega la descrizione dei personaggi a quella dei luoghi. Ci sono due racconti in cui il narratore evidenzia particolarmente la bruttezza dei personaggi: *Two Gallants* e *Counterparts*. Non stupisce allora che, nei medesimi racconti, le descrizioni dei luoghi siano analogamente negative.

I tempi

C'è un unico racconto, quello iniziale, *Sisters*, che fornisce una data precisa in cui collocare le vicende narrate: il vecchio prete muore il 1° luglio 1895.

Per il resto, in senso più generale, i racconti sull'infanzia sono tutti ambientati nella stagione estiva e quelli sulla maturità e sulla vita pubblica, oltre *The Dead*, tutti nella stagione fredda e invernale. Probabilmente questi associazioni non sono casuali: l'infanzia si lega una stagione energica e viva come l'estate, mentre alla maturità e alla vita pubblica, intese come fasi di decadimento e di "paralisi", appunto, Joyce associa l'inverno freddo, gelido, atrofizzante.

Il testo e il genere

Dubliners, come già precedentemente affermato, si definisce come una raccolta di racconti, non a sé stanti ma unificati dall'argomento (cioè Dublino e la sua gente, oltre ad una serie di temi ricorrenti) e dalla sua struttura compositiva, che segue le tappe dell'esistenza umana, dall'infanzia alla morte; manca tuttavia una "cornice" ai racconti che renda esplicita questa struttura compositiva, come avviene invece per esempio nel *Decamerone* di Boccaccio, o in *The Canterbury Tales* di Chaucer. Questo illustra una prima caratteristica tipicamente novecentesca di *Dubliners*: al lettore non viene offerto infatti un "prodotto finito" univocamente interpretabile – come avveniva fino alla fine dell'Ottocento. È indispensabile invece la sua attiva partecipazione per costruire il senso di un testo all'interno del quale ciascuno deve trovare la sua personale "pista" interpretativa.

Secondo un'utile definizione critica di Scholes e Kellog, ci sono due elementi indispensabili per poter concludere di trovarsi di fronte a un'opera narrativa: devono esserci infatti sia un narratore sia una narrazione, cioè una storia e qualcuno che la racconti.

Di fatto, si può affermare che la letteratura del Novecento – e quella di Joyce in modo particolarmente accentuato – si sia proposta sistematicamente di infrangere le norme caratteristiche dei generi letterari tradizionali: tra queste

rientra anche quella appena citata, quindi l'eliminazione del narratore o della narrazione. Ciò si può constatare anche in *Dubliners*. Oltre a proporre raramente la figura più autorevole di narratore, *Dubliners* offre alcuni racconti in cui il dialogo è usato con tanta ampiezza da eliminare quasi completamente la figura del narratore; rispetto invece alla narrazione, è possibile trovare in *Dubliners* esempi di racconti in cui essa è ridotta al minimo.

Se presi singolarmente, i racconti di *Dubliners* si potrebbero ricondurre per lo più al modello della narrativa realistica ottocentesca, per la scelta di personaggi, ambientazioni e vicende comuni e quotidiane e per la meticolosità con cui questi soggetti vengono ritratti. Ma questi punti di contatto con la narrativa realistica sono superficiali, mentre ne mancano altri sostanziali. Rispetto alle opere realistiche, infatti, qui mancano sia l'intento di denuncia da parte dell'autore di problemi sociali ed economici (Joyce dichiarava invece di voler denunciare la "paralisi" morale di Dublino), sia il ritmo serrato e drammatico nella concatenazione degli eventi, sia infine l'approfondimento della psicologia e dei sentimenti dei personaggi.

Non è possibile quindi classificare *Dubliners* come un'opera realistica; il critico Harry Levin parla invece di una "narrativa senza avvenimenti", condotta con una sorta di "macchina da presa immobile" che coglie imparzialmente lo scorrere monotono e scialbo delle esistenze: queste sono le caratteristiche di un nuovo genere letterario – quello appunto della "narrativa senza avvenimenti" – che si svilupperà ampiamente nel corso del secolo XX, ma che nel 1914, quando furono pubblicati i racconti di Joyce, risultava ancora fortemente innovativo.

Da queste osservazioni si evince che *Dubliners* è un'opera difficilmente inquadrabile all'interno di un genere letterario preciso, perché qui Joyce si sforza continuamente di rompere i confini dei generi tradizionali. Il suo testo è costruito proprio sul contrasto tra due generi diversi: da un lato infatti c'è quello delle singole *novelle*, dotate di una loro autonomia, e dall'altro quello complessivo della raccolta, che si configura come il *romanzo* dell'esistenza umana.

THE DEAD



***The Dead*, culmine del messaggio joyciano dell'intera opera**

The Dead viene universalmente riconosciuto come il capolavoro nel capolavoro, prodezza letteraria indimenticabile in cui convergono tutti i motivi del libro *Dubliners*. Si riscontra in questo racconto che chiude la raccolta, una squisita intimità psicologica e anche qui, come nelle storie che lo precedono, ricorre l'elemento dell'epifania: un semplice oggetto, un fatto usuale, un dettaglio irrilevante, improvvisamente s'impregna di un significato profondo e impensato. Le epifanie, secondo le intenzioni esplicative di Joyce, sono momenti di improvvisa illuminazione interiore in cui l'uomo prende coscienza della realtà. Non sono impressioni, ma scavano nel profondo sino alle radici della loro originaria causa di manifestazione e fungono da chiave attraverso la quale le storie e i personaggi vengono rivelati. L'importanza di ciò che si rivela all'uomo in questi momenti viene sottolineata da Joyce proprio con la scelta del termine "epifania", che in ambito religioso indica la manifestazione sensibile di Dio agli uomini.

In senso più generale, ciò che accomuna *The Dead* agli altri racconti della raccolta *Dubliners*, oltre all'elemento stesso dell'epifania, è sicuramente il concetto di paralisi che si applica ai personaggi, ai luoghi, ai rapporti sociali e privati, ai pensieri stessi. Vi è descritta intanto una Dublino, vissuta dai suoi abitanti più comuni, esponenti di una medietà, una normalità esagerata che si fa follia nel segno della paralisi. Si tratta in particolare di paralisi morale e sociale, per cui il lettore osserva i tentativi, di persone come tante, di sfuggire alla morsa

attanagliante di una città che è lo specchio di una nazione e quindi dei suoi stessi abitanti. Si palpa la noia, ma anche la voglia e il desiderio di fare, sopraffatti dall'impossibilità di qualsiasi azione, descritta attraverso minimi particolari, attraverso piccoli gesti, il quotidiano infinito, segnati dalla invincibile corruzione delle cose. Inoltre, *The Dead*, come l'intero romanzo *Dubliners*, è la cronaca di una paralisi senza confini, né spaziali, né temporali: la paralisi della volontà, dell'auto-realizzazione, del sentimento, del vivere, del pensare.

Infine, il **tempo** si risolve nella narrazione in una prospettiva frustrante e inappagabile del futuro, in un presente totalizzante e nauseante, e in un passato che si confonde nella memoria nel paradosso di un presente che sta, non va, non viene. Nessun cambiamento, nessun miglioramento è plausibile nel corso dell'esistenza dei personaggi. Il sole sorge e tramonta lentamente, in modo spaventosamente banale nelle vie buie delle creature di Joyce, che disprezzando l'azione, restano bloccate nel grigiore del non agire. Ogni gesto, ogni parola, sorriso o lacrima, precipita nel baratro della più completa inutilità.

Tutti questi elementi si riconoscono in *The Dead* così come nell'intera raccolta, che si presenta quindi come un complesso uniforme e coerente, pur attribuendo peculiarità identificanti ad ogni singolo racconto.

La trama

A Dublino, nel 1904, in una serata del periodo natalizio, si svolge la tradizionale festa che tre signorine della buona borghesia, due anziane sorelle, Kate e Julia Morkan, e la loro nipote Mary Jane, offrono ogni anno per amici e parenti. Si fa musica, si balla e si partecipa ad un ottimo pranzo, preparato completamente dalle padrone di casa. Gabriel Conroy, nipote prediletto delle signorine Morkan, e sua moglie Gretta sono gli ospiti principali e aiutano a ricevere gli invitati. Soprattutto è insostituibile Gabriel, incaricato dalle zie di svolgere compiti delicati, come sorvegliare Freddy Malins, un caro amico troppo spesso ubriaco, o tagliare al momento opportuno l'oca arrosto e, infine, pronunciare il discorsetto ufficiale. La conversazione tra gli ospiti è vivace e si

parla molto di musica e di religione. C'è anche un noto tenore fra gli invitati, Bartell D'Arcy, ma sembra non voglia esibirsi, mentre la vecchia zia Julia, con voce molto flebile, canta una celebre aria in modo patetico. Tutti lodano l'ospitalità squisita delle tre signorine e il successo della festa. Poi viene l'ora di andare via: Gabriel e Gretta sono rimasti fra gli ultimi e, poiché abitano lontano, per quella notte andranno in albergo. Il marito è già pronto ad uscire e aspetta all'ingresso la moglie, ma la vede fermarsi sulla scala all'improvviso, a poca distanza da lui: in quel momento il tenore D'Arcy, in una stanza al piano di sopra, ha iniziato a cantare una vecchia e triste canzone irlandese, "*The Lass of Aughrim*", e Gabriel scorge chiaramente che, ascoltandola, Gretta è commossa fino alle lacrime. Successivamente i due coniugi raggiungono in carrozza l'albergo, mentre nevicava abbondantemente. Gabriel, vedendo la moglie sempre assorta e triste, le chiede il perché del suo turbamento, e Gretta gli racconta, piangendo, che la canzone ascoltata le veniva cantata un tempo da un giovane che l'amava, un certo Michael Furey. Questo accadde quando lei, fanciulla, abitava con la nonna in un piccolo paese, e questo tenero e puro legame aveva dovuto interrompersi quando lei era stata costretta a partire per il collegio a Dublino. Disperato per un addio, che prevedeva definitivo, Michael, pur essendo ammalato molto gravemente, aveva passato un'intera giornata sotto la pioggia per rivederla un'ultima volta, e in quel colloquio le aveva confessato che non desiderava più vivere. Infatti, pochi giorni dopo l'arrivo in collegio, Gretta aveva saputo che egli era morto. La moglie continua a piangere disperata. Finalmente, poi, si addormenta. Gabriel, invece, rimane a lungo sveglio, guardando la neve cadere e pensando a questo idillio di cui non sapeva nulla. Questo amore lontano, questo Michael, che è morto, è in realtà più vivo di lui e Gretta ne è ancora affascinata. E intanto nevicava, nevicava su tutta l'Irlanda, anche sul piccolo cimitero in collina, dove Michael Furey è seppellito.

Corrispondenze di temi e significati nei personaggi principali

Gabriel Conroy è un intellettuale che inizialmente si presenta orgoglioso di sé, compiaciuto della propria superiorità sugli altri, desideroso di primeggiare e di avere in suo possesso soprattutto la moglie. Gabriel, secondo alcuni critici, per i suoi gusti, abitudini e interessi culturali, può considerarsi una rappresentazione di quello che Joyce sarebbe potuto diventare rimanendo a Dublino. Questo perché, come si evince chiaramente nel corso del racconto, Gabriel diventa esponente di quei dublinesi, così tanto profondamente studiati e minuziosamente descritti da Joyce, che vivono situazioni di **fallimento e frustrazione**.

Ciò si nota già nelle pagine iniziali di *The Dead*. Gabriel, appena giunto a casa delle zie, si intrattiene alcuni minuti con la cameriera Lily. Dicendole con fare benevolo e spiritoso che presto ci si attende l'invito a nozze da parte di lei, in realtà Gabriel riceve una risposta sostenuta da un atteggiamento visibilmente infastidito. Così, Gabriel, invece di scusarsi o di spiegare cosa intendeva dire, rapidamente chiude la conversazione dando a Lily una moneta come regalo di Natale. Egli incolpa la sua formazione prestigiosa dell'incapacità di relazionarsi a dei servi come Lily, ma la sua buona volontà a lasciare che i soldi parlino per lui suggerisce che egli conta sul pregio della sua classe sociale di mantenere le distanze.

Successivamente, durante la danza con Miss Ivors, Gabriel subisce da questa una raffica di domande sarcastiche e derisorie sulle sue inesistenti simpatie nazionaliste, a cui lui non sa rispondere adeguatamente. Incapace di elaborare una risposta esemplare, Gabriel sbotta sostenendo che egli è malato del suo paese, perdendo così il controllo e lasciando nello stupore Miss Ivors.

Il senso di frustrazione si nota inoltre, durante il racconto, mentre Gabriel ossessivamente e più volte ripassa su un foglietto i punti più importanti del discorsetto tradizionale che gli tocca pronunciare alla fine del pranzo

L'inquietudine di Gabriel culmina violentemente nella sua tormentata notte in hotel con Gretta, la moglie. Il suo incontro finale con lei lo porta a riflettere sulla propria visione fossilizzata del mondo. Quando lui vede Gretta trafitta e trasfigurata dalla musica alla fine della festa, desidera intensamente avere il

controllo dei pensieri della moglie. Anche se egli ricorda il loro romantico corteggiamento e anche se è sovrastato dall'attrazione per Gretta, questa attrazione non è radicata nell'amore, ma nel suo desiderio di possederla. In hotel, quando la moglie gli confessa che stava pensando al suo primo amore, Gabriel diventa furioso nell'animo, pensa di avere avuto una parte meschina nella vita della moglie, come se lui non fosse stato mai suo marito. Si sente ora indegno di coricarsi nel suo letto e resta a guardare lei che è esausta dal pianto convulso di poco prima. Dopo che Gretta si addormenta, Gabriel attenua la sua rabbia. Adesso sa che un altro uomo l'ha preceduto nella vita di Gretta, ma egli non si sente geloso. Lo pervade infatti ora la tristezza per il fatto che Michael Furey una volta visse un amore tormentato che lui non ha mai conosciuto. Riflettendo sulla sua vita controllata, senza passione, Gabriel realizza che la vita è breve, e quelli che lasciano il mondo come Michael Furey, di fatto sono più vivi della gente "paralizzata" come lui.

Gabriel si vede così come l'ombra di una persona, scintillante in un mondo in cui i vivi e i morti si incontrano. La sua esistenza sembra dissolversi, diventare volatile, come il legame con Gretta. Egli non riesce a liberarsi dal pensiero che anche la sua vita e tutto quel darsi da fare nella serata di festa, era avvenuto tra morti. Gretta, inoltre, diviene per lui irraggiungibile, o forse lo è sempre stata; egli deve lasciarla fuori da quell'esistenza inabitabile e decorosa che si è costruito. Ella gli appare chiusa nello scrigno di un segreto tormentato, uno scrigno che imbriglia anche il suo presente, mai violato da un Gabriel troppo ingenuo e perbene.

Anche se nel suo discorso al pranzo delle zie egli insisteva sulla divisione tra il passato dei morti e il presente dei vivi, Gabriel ora riconosce, dopo aver ascoltato i ricordi di Gretta su Michael Furey, che tale divisione è precaria. La vicinanza con i morti, con coloro che non hanno più casa, né donna, né vita, Gabriel l'aveva avvertita tutta la sera, nell'anticipo di una fine che aveva immaginato, la fine di un accadere inutile che la neve caduta copriva e cancellava.

Proprio nella parte finale del racconto, Gabriel si sofferma a guardare fuori dalla finestra della stanza dell'hotel, vede cadere la neve, ed immagina che essa sta coprendo la tomba di Michael Furey, così come copre tutte le persone ancora vive,

oltre che l'intero paese dell'Irlanda. In ogni angolo dell'Irlanda, la neve tocca insieme i vivi e i morti, unendoli in una gelida paralisi.

Gretta Conroy, così come Gabriel, è un personaggio tratto da vissuti autobiografici di Joyce. Lo scrittore, nel tracciare la vicenda d'amore giovanile di Gretta, che si è resa evento-chiave di *The Dead*, ha tratto spunto da un racconto riferitogli dalla sua stessa moglie, Nora Barnacle². Anche Nora, infatti, come Gretta, aveva vissuto una storia d'amore con un giovane di nome Michael Bodkin, anch'egli molto malato e anch'egli morto alcuni giorni dopo aver cantato una triste canzone d'addio all'amata Nora³.

Gretta si inserisce nel racconto *The Dead* quasi in punta di piedi. Compare effettivamente nel corso della trama solo dopo essere stata citata ben cinque volte dal marito Gabriel. Per la gran parte del racconto Gretta risulta un personaggio quasi secondario, anche per la sensazione che conferisce al lettore di vivere i rapporti con gli altri personaggi in modo distaccato, come se lei vivesse in un mondo tutto suo, generato da pensieri e ricordi che la rendono quasi un'ombra. Questo distacco si rende piuttosto palese nel momento in cui si sofferma sulle scale: si genera in lei una profonda epifania personale, scaturita dalla canzone "The Lass of Aughrim" che il tenore Bartell D'Arcy sta eseguendo al piano superiore. È così che il personaggio di Gretta ottiene l'assoluta centralità dell'intera storia, in una maniera al tempo stesso inconsciamente prepotente e discreto, quest'ultimo così come è nei suoi modi usuali. Le note melanconiche della ballata irlandese trattengono Gretta sospesa, nella memoria di un passato che si ripete ancora nel tempo vivo e immutato. La sua memoria, non pacificata nel ricordo, giunge fino a lei come un sigillo indelebile. Incatenata a quell'aria melanconica, Gretta si fa immateriale, permeabile allo sguardo dello sposo, non ha più storia se non quella immota e ormai sterile di quel momento. Nella rivelazione dell'amore giovanile fatta al marito, Gretta si scopre, agli occhi del lettore, legata morbosamente a quel segreto, lo tiene in serbo, pronta a concedergli tutto.

² È opportuno ricordare che Gretta, così come Nora Barnacle, è originaria di Galway, cittadina irlandese.

³ La vicenda dell'amore giovanile di Nora è stata ricordata anche dal regista Pat Murphy, che nel 2000 ha prodotto un film intitolato propriamente "Nora", in cui si narra l'incontro tra Joyce e colei che poi diventerà sua moglie.

Emotivamente provata, esprime al marito lo struggente pensiero in cui culminano i propri sentimenti più profondi: *"I think he died for me"*.

Da quanto appena affermato, quindi, si trae il senso della paralisi applicato al personaggio di Gretta, ombroso, emotivo, malinconico.

Le **signorine Morkan**, propriamente le anziane sorelle Kate e Julia e la loro nipote orfana e schietta Mary Jane, sono le orgogliose promotrici della festa natalizia che annualmente ha luogo nella loro dimora. Il loro ruolo è principalmente di evitare inconvenienti come le divergenze politiche e religiose che possono irrompere tra gli invitati alla festa. Esse seguono codici di comportamento riconducibili a chi si sacrifica per il benessere degli altri. Il loro senso estetico ed ordinato delle cose, legato all'accuratezza e all'attenzione per le conversazioni e per la festa, permea la narrazione.

Le sorelle anziane risultano essere le "zie per eccellenza". Mostrano una smoderata affezione per il nipote Gabriel, a cui fiduciosamente assegnano compiti prettamente maschili: controllare lo stato di ubriachezza dell'amico Freddy Malins perché non rovini il buon andamento della festa o tagliare l'oca arrosto, momento culmine del pranzo, o pronunciare il discorsetto finale.

Inoltre, proprio alle adorate zie Gabriel dedica il suo tradizionale discorso della festa, in cui le definisce come *"the Three Graces of the Dublin musical world"* e in cui assegna ad ognuna di loro un pregio, forse con una punta di incosciente ipocrisia (zia Kate di buon cuore, zia Julia col dono dell'eterna giovinezza, Mary Jane piena di talento, di allegria, di coraggio).

Tra le signorine Morkan colei che assume un ruolo più determinante nel senso generale di *The Dead* è la vecchia zia Julia. Per due volte essa si rende simbolo e bersaglio della morte che inesorabilmente si avvicina. Il primo momento riguarda la sua esibizione canora di *"Ornata per le nozze"*, opera di Vincenzo Bellini, dopo la quale, forse con un briciolo di malinconia e rassegnazione, la zia Julia sostiene che la sua voce un tempo era migliore. In questo senso, *The Dead* è metaforicamente il canto attonito della perdita e della bellezza di ciò che è morto, la potenza e il dolore della sua voce.

Il secondo momento, decisamente più mistico, si genera nella mente di Gabriel, nelle sue riflessioni finali, mentre è appoggiato alla finestra. Nei suoi pensieri sulla morte Gabriel realizza, ricordando anche lo sguardo smarrito negli occhi di lei mentre cantava, che presto zia Julia sarebbe diventata un'ombra e che lui si sarebbe tormentato il cervello per trovare qualche parola di conforto per la sua morte.

In senso più generale, la paralisi, come tema dominante di *Dubliners*, appare duramente radicata nella festa delle signorine Morkan: essa sembra consistere di routines monotone che rendono l'esistenza esanime. Gli eventi della festa si ripetono ogni anno: Gabriel dà un discorso, Freddy Malins arriva ubriaco, ognuno balla gli stessi passi ripetitivi e meccanici. Questa noia fissa i personaggi in uno stato di paralisi. Essi sono incapaci di rinnovare le attività che svolgono e così vivono le loro vite senza nuove esperienze. Infine, persino il cibo sul tavolo evoca morte e persino le conversazioni al pranzo vertono sui morti, su cantanti che non ci sono più e su dei monaci che, per ricordare l'ultima fine, usano dormire nelle bare.

THE DEAD di J. Huston: la versione cinematografica



Introduzione al film: note su regista, contesto e casting

John Huston, regista, attore e sceneggiatore, nel 1987 produce un personalissimo adattamento cinematografico di *The Dead*, uscito nelle sale dopo la sua scomparsa. Egli, nativo del Missouri ma di origine irlandese, rende omaggio alla terra a cui è tanto affezionato – l'Irlanda –, decidendo di rinunciare alla cittadinanza americana per quella irlandese. Per di più, lascia questa vita, in vecchiaia ormai inoltrata e in condizioni molto precarie di salute, rendendo *The Dead* in versione cinematografica come il più memorabile degli addii: Huston diresse il film pochi giorni prima di morire, sapendo che la sua fine era prossima e rappresentando, con un coraggio più che umano, il mistero che andava incontrando.

Da grande maestro del cinema, come egli si era già ampiamente rivelato⁴, Huston riesce a realizzare un capolavoro di fedeltà al testo letterario, innanzitutto partendo dal casting: gli attori sono quasi tutti rigorosamente irlandesi. L'unica in realtà ad essere americana è *Anjelica Huston* - che interpreta Gretta Conroy -, figlia del regista⁵, che comunque, avendo vissuto dalla nascita fino ai 16 anni in Irlanda, esibisce nella versione originale del film un ottimo accento irlandese.

⁴ Si ricordino sue realizzazioni come *Il mistero del falco*, *Il tesoro della Sierra Madre*, *Moulin Rouge*, *Gli spostati*, *L'onore dei Prizzi*.

⁵ Un altro figlio del regista ha partecipato alla realizzazione del film, Tony, curandone la sceneggiatura

In riferimento ai personaggi principali, irlandesi sono anche *Donal McCann* (Gabriel Conroy), *Helena Carroll* (zia Kate), *Cathleen Delany* (zia Julia) e *Donal Donnelly* (Freddy Malins).

Realizzazione del film e alterazioni del testo letterario: alcune critiche

Secondo il critico **Mario Sesti**⁶ *The Dead* di Huston è uno straordinario modello di lucidità e di strategie nel passaggio dalla letteratura al cinema. Il testo di Joyce si svolge in una rigorosa unità di spazi e l'uso del **discorso indiretto libero**, alternato al ricorso continuo ai dialoghi, non sembra presentare drammatici problemi di trasposizione. A questo si aggiunge una sostanziale esilità dell'azione (lo stesso Huston diceva che l'azione più rilevante del racconto è il passaggio di bicchieri di porto per la tavola). Benché *The Dead* sia fondamentalmente un racconto di descrizioni, costantemente si avverte il punto di vista di Gabriel, i cui ricordi e le cui valutazioni diventano completamente protagonisti nel finale. Il racconto ha perlopiù una narrazione a **focalizzazione fissa e interna**, ovvero tutto ciò che sappiamo passa attraverso gli occhi e la coscienza di Gabriel. Per certi versi la gradualità di questa focalizzazione che cresce nella parte finale, è un po' il cuore del film, nel senso che solo alla fine scopriamo che la sua drammaticità è generata dal fraintendimento che porta Gabriel a immaginare una errata corrispondenza di stati d'animo con la moglie Gretta e a scoprire (sapere, sentire) qualcosa che riguarda la vita di questa e che è destinato a modificare profondamente il suo punto di vista su di lei. La scoperta di non aver mai visto davvero Gretta, il desiderio di vedere qualcuno come ormai non è più possibile farlo, di vedere un volto che non si può più vedere.

Ad un primo e immediato esame quelle di Huston sembrano risolvere la trasposizione su un piano quasi esclusivamente denotativo: la successione delle azioni corrisponde perlopiù al montaggio del racconto, la ricostruzione dell'ambiente è perfettamente verosimile, la letteralità dei dialoghi è quasi sempre conservata.

⁶ Da www.municipio.re.it, fonte critica: cineforum n. 270, data critica: 12/1987

Tuttavia, ad un'analisi in profondità, i criteri di fedeltà allo "spirito" del racconto vengono individuati con grande pertinenza. Le gaffes di Freddy Malins, l'ubriacone, sono considerevolmente aumentate di numero rispetto all'originale, nel quale la scena di Freddy nel bagno non si trova. Nel racconto joyciano non si trova nemmeno il vetturino che viene da fuori Dublino.

Tutti questi, sono particolari che compongono il disegno di una trasposizione che agisce direttamente sul piacere del testo e sulla memoria che ne ha il lettore. Si tratta semplicemente di aggiungere qualcosa all'originale, di prolungarne i tratti creando la fittizia soddisfazione di scoprire ancora qualcosa di nuovo nel racconto.

In generale, per chi conosce bene il racconto, è difficile notare le aggiunte, le dilatazioni, i prestiti illeciti, perché sono praticati in quella sfera intermedia che si può chiamare "immaginario", appartenente al lavoro prodotto dal lettore con la sua lettura e nella sua memoria.

Altro aspetto interessante, sempre per Mario Sesti, riguarda l'interpretazione del testo. Nel testo originale non si trova il riferimento a Verdi, nella discussione a tavola, non si trova nemmeno il testo della canzone che zia Julia canta e, infine, nemmeno la poesia recitata da Mr. Grace. Quest'ultima è la prima di tre apparizioni vocali che imprimono all'intero film un ritmo basato sull'alternanza di azione e voce che si staglia sul silenzio.

L'apparizione vocale che frantuma questo ritmo è quella del tenore Bartell D'Arcy che canta "*The Lass of Aughrim*": è la più tragica, è quella del ricordo che riporta alla memoria l'immagine del ragazzo che canta sotto la pioggia, e che il film non farà mai vedere.

L'elemento delle irruzioni vocali, dall'impatto suggestivo e dal risuono nell'assenza di rumore dell'esterno dove nevicava senza suoni, trova la sua piena realizzazione nel monologo finale (di Gabriel) in fuori campo, in cui la scena è ridotta a paesaggi che si accumulano come neve dissolvendosi l'uno sull'altro, e il suono della voce di Gabriel si sostituisce all'assenza di quella voce che non si può più sentire (il ricordo del giovane amante sotto la pioggia), di quel volto che non si può più vedere.

Un'altra critica sul film è stata elaborata da **Hal Hinson**⁷. Secondo la sua opinione, il film di Huston è dotato di una semplicità affettata. Le immagini scorrono in un modo facile, diretto ed economico che non ci si aspetta che il film colpisce così potentemente come realmente fa. La sua musicalità trascina nel mondo e nei ritmi del film stesso.

La scena iniziale, in cui gli ospiti appena arrivati all'ingresso della dimora delle signorine Morkan si agitano nella neve, segna il passaggio dal freddo ad un'aria di vita familiare comoda e calorosa. Mentre Huston li disegna, i membri della festa emergono come ritratti comici e affettuosi. L'atmosfera che il regista crea è quella di una grande e aggregata famiglia, con ognuno dei membri che danno una svolta ingannando e intrattenendo gli ospiti, raccontando uno scherzo o una storia, o sedendo al pianoforte. Questo è il lato comprensivo dell'atteggiamento di Joyce verso la sua terra natia e la sua gente. Ma l'umore magnanimo dell'autore è stato sempre ambivalente con l'Irlanda, e Huston ha realizzato acutamente le emozioni contraddittorie che attraversano la storia.

In riferimento a Gabriel, egli è il centro impacciato del film. Si vedono gli eventi della notte e le azioni dei personaggi attraverso i suoi occhi, e McCann (l'attore) è magnificamente sottile nel mostrare la mistura di disdegno e di rammarico che Gabriel sente. Nella storia, il suo risentimento è più veemente; egli brama di essere altrove, dove le nuove idee stanno irrompendo. Huston ha attenuato questi sentimenti: l'umore di Gabriel è più dimesso che adirato. La rassegnazione di Gabriel aumenta con la notte che avanza. Come ogni anno, fa un discorso dopo che la cena è stata servita, lodando le zie come esempi della più grande virtù di Irlanda, la sua ospitalità. Gabriel comprende che il suo discorso è più vero di lui che è legato a questo mondo invischiato nel passato con nostalgia e sentimentalità.

Nel raccontare questa storia, Huston ha adottato il classicismo formale riservato di Joyce. Il regista conta molto sulle parole dello scrittore, e l'affinità che egli sente con la sua opera è evidente in ogni inquadratura: si percepisce dietro la telecamera un regista forte, attento, appassionato. L'ultimo film di Huston è un lavoro imponente. E come tale non poteva essere più perfetto.

⁷ Hal Hinson, Washington Post Staff Writer, 18 dicembre 1987

Infine, un'ultima critica che merita di essere citata è stata pronunciata da **Roger Ebert**⁸ che considera Huston, nel suo film *The Dead*, un perfezionista attento alle più piccole sfumature della ripresa.

A proposito di sfumature, l'autore di questa critica riconosce, però, che, come lo stesso Huston comprese, non c'è alcun modo di tradurre un'epifania nell'azione di scrittura di un film. Essa esiste solo come pensieri espressi in parole. Per questo il regista ha fatto ricorso all'uso del monologo interiore, riproducendo passo passo quello che Gabriel sta pensando e quindi semplicemente seguendo alla lettera il modello esplicativo di Joyce.

Anche Roger Ebert riconosce all'opera di Huston la capacità di avere seguito il racconto joyciano con una fedeltà quasi assoluta. Solo pochi elementi vengono aggiunti o spostati, come ad esempio la storia di Gabriel sul cavallo di suo nonno che in realtà nel testo viene raccontata da Freddy Malins. Per il resto, scena per scena, il film riflette interamente il libro persino in minuziosi dettagli, come i due giovani che si defilano in una stanza accanto per bere durante un'esibizione al pianoforte, per poi ritornare ad applaudire rumorosamente.

Considerazioni personali conclusive

Avendo letto il testo letterario di *The Dead* e avendo visionato la relativa trasposizione cinematografica realizzata da Huston, ho potuto attentamente confrontare e cercare anche di capire quali sono le percezioni che il lettore e lo spettatore subiscono rispettivamente dal testo joyciano e dalla sua versione filmica.

Molti degli stati d'animo già comunque percepibili dal testo vengono riprodotti in modo intensificato da Huston, che, nel complesso della sua realizzazione cinematografica, rende perfettamente i *tipi*, le *situazioni* e i *luoghi* che il lettore di *The Dead* prova a costruirsi in mente mentre va leggendo il testo joyciano.

In riferimento ai **tipi**, gli attori ingaggiati dal regista mi sono sembrati adatti in modo sorprendente a interpretare i personaggi di *The Dead*.

⁸ Da www.rogerbert.com, 9 ottobre 2005

In primo luogo, spicca Gabriel Conroy: ho trovato una armonia spiccata tra il senso del monologo interiore alla fine della storia e le espressioni facciali e di postura dell'attore Donal McCann. Ugualmente, l'attore, oltre che il fisico, riesce ad esprimere l'anima del Gabriel joyciano, quando egli sprofonda nelle sue frustrazioni, nei suoi fallimenti, nei suoi imbarazzi mortificanti con Miss Ivors e la cameriera Lily.

In secondo luogo, la paralisi di Gretta è squisitamente interpretata da Anjelica Huston. La sua esile figura rispecchia la discrezione e la malinconia con cui Gretta si inserisce all'inizio della trama, per poi esplodere in una tormentata paralisi nella memorabile scena della scala, dove lei si sofferma a rivivere i suoi tristi ricordi, ascoltando *The Lass of Aughrim*: quando apre i suoi occhi ed essi sono pieni di lacrime, Gretta sembra a mio avviso un'icona mariana, quasi una riproduzione filmica della Pietà di Michelangelo.

Un'ultima nota, ma non meno importante, riguarda le attrici che rispettivamente hanno interpretato la zia Kate e la zia Julia. La prima, caratterizzata da un aspetto corpulento, riesce a conferire quell'immagine di accoglienza, di calore familiare e di affettuosità già riscontrabile nella "zia Kate" joyciana. La seconda, gracile nel fisico, scarna in viso e visibilmente attempata, si rende protagonista di un'intensa e malinconica esibizione di *Ornata per le nozze* di cui Huston, a differenza di Joyce, fornisce il testo.

Per quanto riguarda le **situazioni**, a Huston è servito semplicemente far pronunciare i dialoghi da bravissimi attori per lasciare nello spettatore (possibilmente anche lettore) la sensazione che il film aderisca perfettamente ai significati e alle immagini percepibili dal testo.

L'alterco tra Miss Ivors e Gabriel si nota ancora più pungente: mentre grazie alle espressioni facciali aumenta l'orgoglio sarcastico e persecutorio di lei, aumenta anche il senso di frustrazione e di fallimento di lui, ora con la testa calata verso il basso.

Ancora, durante l'esibizione canora di zia Julia, Huston vi aggiunge, rispetto al testo, alcune inquadrature su alcune parti della casa: delle vecchie fotografie, delle scarpe di giovane donna, un antico tessuto ricamato evocano il

senso di tempi andati perduti e l'ombra della morte che li sovrasta, così come esso aleggia comunque durante tutto il film.

Pregevole e meritevole di citazione è un'aggiunta scenica operata da Huston, situazione che nel testo joyciano non esiste: uno degli ospiti, Mr. Grace, recita una bellissima poesia irlandese, di cui qui di seguito riporto le parole: *"You have taken the east from me; you have taken the west from me; you have taken what is before me and what is behind me; you have taken the moon, you have taken the sun from me; and my fear is great that you have taken God from me!"*

Bellissimo è il testo, appropriata è l'aggiunta effettuata da Huston che con essa intende arricchire, ma senza strafare, gli eventi della festa in casa Morkan.

Infine, in riferimento ai **luoghi**, Huston opera una rottura molto significativa e sorprendente alla metà del film: le luci e i colori vivi della casa accogliente e calda delle signorine Morkan lasciano il posto alla stanza lugubre dell'albergo e al paesaggio squallido e innevato con cui si chiude il film; il sentimento del presente, dato dalla festa a casa Morkan, sparisce per lasciare posto ad un'apparizione spettrale del passato.

L'effetto di caduta creato dal cambiamento di luogo e di tono tra la casa illuminata e la stanza lugubre mette in rilievo il taglio fra le due parti del testo. La prima è festiva e comunitaria, la seconda è sepolcrale e segnata dalla separazione.

Questo stacco mette in evidenza il ruolo del pasto, della cerimonia annuale come strategia al tempo stesso di integrazione e di distacco dalla spaccatura tra vita e morte, luce ed oscurità, presente e passato.

Il tempo sospeso della festa non perviene tuttavia sempre a contenere gli assalti del passato e della malinconia, come se il soffio strano del regno dei morti aleggiasse inesorabile e prepotente. E, perché no, vi soffia anche lo spirito agonizzante di uno Huston molto malato che va plasmando il suo film d'addio.

Questo film è l'elegia di John Huston, che continua a desiderare, per poter finalmente morire, che la sua opera duri attraverso gli occhi degli altri, come il cadere di una neve pietosa che continua a posarsi sulla sua terra. Anche Huston, come Gabriel Conroy, percepisce vicina l'ultima fine, *"as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead."*

BIBLIOGRAFIA

- Albert E. / Mazzotti M. L. / Stone J. A. / Sutton C., *Reflections - An Anthology of English and American Literature*, Bergamo, 1988, Minerva Italica
- Bertinetti P. (a cura di), *Storia della letteratura inglese*, Torino, 2000, Giulio Einaudi Editore
- De Luca B. / Grillo U. / Pace P. / Ranzoli S., *Views of Literature - Text, context and film*, Torino, 1993, Loescher Editore
- Ellmann R., *James Joyce*, Oxford, 1983, Oxford University Press
- Gozzi F., *Cronache da una città di morti. Per una lettura di Dubliners*, Pisa, 1993, ETS
- Hodgart, Matthew J.C., *James Joyce: a student's guide*, New York, 1978, Routledge Kegan & Paul
- Joyce J., *Gente di Dublino*, Trezzo sull'Adda (MI), 1995, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori
- Joyce J., *Gente di Dublino*, Trezzo sull'Adda (MI), 1995, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori Strumenti per l'analisi del testo
- Martella G., *Introduzione alla lettura di Dubliners*, Imola, 2001, La Mandragora Editrice
- Melchiori G., *Introduzione a J. Joyce, Racconti e romanzi*, Milano, 1974, Mondadori
- Pellis S., *Breve storia del cinema irlandese*, Torino, 2002, Lindau SRL
- Vaglio C.M., *Invito alla lettura di Joyce*, Milano, 1997, Mursia

SITOGRAFIA

- <http://www.amazon.com>
- <http://www.books.guardian.co.uk>
- <http://www.cadernos.ufsc.br>
- <http://www.ciao.it>
- <http://www.controcampus.it>
- <http://www.course.winona.edu>
- <http://www.digilander.libero.it>
- <http://www.edtoreric.com>
- <http://www.film.guardian.co.uk>
- <http://www.filmreference.com>
- <http://www.ibs.it>
- <http://www.imdb.com>
- <http://www.runet.edu>
- <http://www.washingtonpost.com>
- <http://www.wikipedia.org>
- <http://www.xoomer.alice.it>
- <http://www.univ-brest.fr>
- <http://www.query.nytimes.com>
- <http://www.salusaccessibile.it>