

Evoluzione, stasi e regressione nei *Dubliners* di James Joyce

Michela A. Calderaro

ABSTRACT

Simbolo della necessità della fuga ma anche della sua impossibilità concreta e quindi di una ribellione solo pensata, i personaggi di *Dubliners* sono spesso stati definiti esclusivamente dalla loro staticità. Ma mentre appare senz'altro vero che è la paralisi di Dublino a costituire uno dei tratti dominanti, oltre che più evidenti, dell'ambientazione delle storie, una messa a fuoco più esclusiva della competenza dei personaggi - intesa come il volere, potere, sapere, essenziali affinché il personaggio possa attuare la sua performance, il suo /fare/ - rivela invece una rigorosa

dinamica trasformazionale, almeno per quanto riguarda una metà dei racconti che si possono considerare quindi come un corpus omogeneo e di cui si propone qui un campione sottoponendolo ad analisi.

PAROLE CHIAVE

JAMES JOYCE; DUBLINERS; PERFORMANCE;
COMPETENZA; DINAMICA TRASFORMAZIONALE.

Simbolo della necessità della fuga ma anche della sua impossibilità concreta e quindi di una ribellione solo pensata, i personaggi di *Dubliners* sono spesso stati definiti esclusivamente dalla loro staticità¹. Ma mentre appare senz'altro vero che è la paralisi di Dublino a costituire uno dei tratti dominanti, oltre che più evidenti, dell'ambientazione delle storie², una messa a fuoco più esclusiva della competenza dei personaggi - intesa come il volere, potere, sapere, essenziali affinché il personaggio possa attuare la sua performance³, il suo /fare/ - ri-

vela invece una rigorosa dinamica trasformazionale, almeno per quanto riguarda una metà dei racconti che si possono considerare quindi come un corpus omogeneo e di cui si propone qui un campione sottoponendolo ad analisi.

Le trasformazioni riguardano i casi - e i racconti - in cui gli abitanti di Dublino si trovano a dover affrontare una crisi di identità spesso conseguente ad una tensione socio-sessuale; trasformazioni date dai cambiamenti cui è sottoposto, nei racconti, il gruppo di modalità che costituisce la competenza del soggetto: /SAPE-RE/, /POTERE/, /VOLERE/⁴.

1 Cf. William M. Shutte, *Joyce and Shakespeare*, New Haven, 1957, pp. 137-138.

Lo stesso Joyce, in una lettera non datata a C. P. Curran, scrive «I am writing a series of epicteti - ten - for a paper» e dichiara di aver intitolato la serie *Dubliners* «to betray the soul of that hemiplegia or paralysis which many consider a city», Stuart Gilbert ed., *Letters of James Joyce*, Londra, 1957, p. 55.

2 Le quindici storie, pubblicate nel 1914, presentano l'intero arco esistenziale dell'«io»: la fanciullezza (*The Sisters*, *An Encounter*, *Araby*) l'adolescenza (*The Boarding House*, *After the Race*, *Eveline*), la maturità (*Clay*, *Counterparts*, *A Painful Case*) e la vita pubblica (*Ivy Day in the Committee Room*, *A Mother*, *Grace*).

3 A. J. Greimas, "Les actants, les acteurs et les figures", in *Sémiotique Narrative et textuelle*, Parigi, pp. 164-165.

«Sur le plan narratif, nous proposons de définir la compétence comme le vouloir et/ou pouvoir et/ou savoir-faire du sujet que présuppose son faire performatif [...] Selon la logique motivante (post hoc, ergo proter hoc) le sujet doit d'abord acquérir une certaine compétence pour devenir performateur; selon la logique des présuppositions, le faire performateur du sujet implique au préalable une compétence du faire».

4 Ci è sembrato che il modello semiotico di descrizione del soggetto e della sua manifestazione testuale, esposto da Jean-Claude Coquet, durante un lungo arco di tempo (1973-1985) fosse il più adeguato per verificare l'ipotesi iniziale di lavoro.

Il differente assetto delle modalità nelle differenti fasi delle storie realizza quella trasformazione *modale* che per noi rappresenta l'essenziale ed imprescindibile dinamicità dei personaggi della Dublino joyciana al di là dell'effettiva sostanziale staticità *reale* del reale, già ampiamente discussa dalla critica.

Queste trasformazioni portano, nel nostro testo, alla costituzione di un soggetto di tipo particolare, più esattamente un soggetto che può essere definito in alcuni casi come SOGGETTO ZERO e in altri come SOGGETTO DISGIUNTO⁵.

I racconti possono essere divisi in due gruppi: quelli in cui la crisi è evidente e quelli in cui la crisi appare, almeno ad una prima lettura, latente. Di fronte al riconoscimento della crisi, il soggetto o sceglie una ACCETTAZIONE PIENA del suo 'ruolo' oppure opta per una NON-ACCETTAZIONE PIENA⁶. Solo uno dei personaggi del nostro corpus accetta il suo ruolo di SOGGETTO DI IDENTITÀ SESSUALE: Mrs. Sinico in *A Painful Case*. E a dimostrare l'estraneità, l'eterogeneità di questa accettazione nell'economia tematica del testo, che è all'insegna della paralisi, Mrs. Sinico muore.

Jean-Claude Coquet, *Les modalités du discours* in "Langages", 43, Settembre 1976, p. 68.

«L'élaboration d'un système formel permettrait de mieux comprendre comment constituer une typologie du sujet (dimension paradigmatique). D'autre part, si nous pouvions faire valoir que la signification varie avec l'ordre de la suite, nous aurions les moyens d'indiquer chaque modalité et de représenter plusieurs programmes narratifs déterminés selon la suite retenue (dimension syntagmatique)».

⁵ Ibidem, pp. 69-70.

«Face à l'actant qui affirme son identité sous la forme: 'Je suis tout', il y a un autre actant qui se contente de dire: 'Je suis quelqu'un qui...'. En avançant ces deux propositions de base, nous nous situons sur le plan paradigmatique. Si nous poursuivons maintenant notre présentation d'une typologie du sujet, il faudra définir le complémentaire du sujet positif. Celui-là affirme son identité; le sujet négatif affirme son altérité. Au sujet selon la suite /vps/ (sujet du désir), correspond négativement le sujet /vps̄/ (sujet zéro); parallèlement au sujet /s̄pv̄/ (sujet de droit), le sujet /s̄pv̄/ (sujet disjoint)».

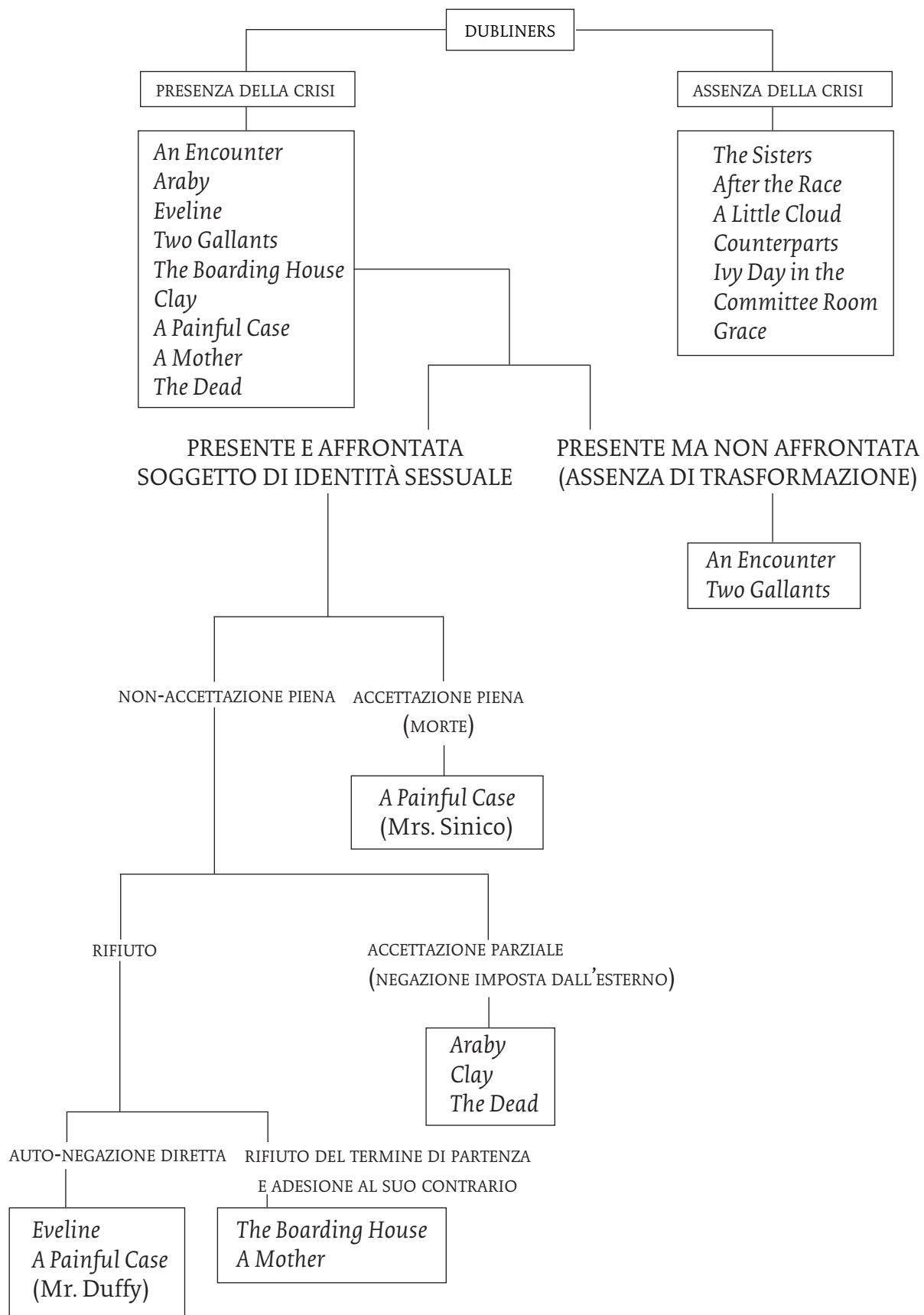
⁶ Questa NON-ACCETTAZIONE PIENA non assume mai il carattere di ribellione, quanto piuttosto quello del tentativo di fuga, che comunque fallirà, da una città o da una condizione; tentativo che prelude alla ribellione al potere soggiogante della Chiesa e della società irlandese del *Portrait of the Artist*.

La ricompensa per la sua scelta è la MORTE⁷. Ma se esiste un'alternativa alla morte per gli altri personaggi, qual è questa alternativa? Resta l'alternativa della NON-ACCETTAZIONE PIENA. Questi personaggi si dividono poi in personaggi che scelgono una ACCETTAZIONE PARZIALE – che si realizza nella forma di una NEGAZIONE IMPOSTA DALL'ESTERNO (*Araby*, *Clay*⁸, *The Dead*) – e personaggi che optano per il rifiuto. Questo si dà in due modi distinti: RIFIUTO DEL TERMINE DI PARTENZA E ADESIONE AL SUO CONTRARIO, oppure AUTO-NEGAZIONE DIRETTA. Nel primo caso si attua il rifiuto di uno dei due termini della relazione che fonda l'identità sociale e sessuale (per le donne rifiuto del ruolo femminile e assunzione del ruolo maschile e viceversa, per gli uomini, rifiuto del ruolo maschile e assunzione del ruolo femminile, come in *The Boarding House* e *A Mother*); nel secondo caso si tratta esclusivamente del rifiuto del proprio ruolo canonico, senza assunzione diretta di un ruolo diverso, come in *Eveline*, e *A Painful Case*.

Per la nostra analisi abbiamo scelto di seguire le trasformazioni dei personaggi di *Eveline* e *A Painful Case*, che ben esemplificano l'insieme delle trasformazioni che subiscono anche gli altri abitanti di Dublino descritti nelle altre storie: storie che, come si è detto, vanno idealmente a comporre un corpus omogeneo anche dal punto di vista di una tipologia modale del soggetto.

⁷ Mrs. Sinico, una donna infelicamente sposata, offre chiaramente seppure con timido pudore il suo affetto a Mr. Duffy che rigetta con obbrobrio questo amore. Le conseguenze saranno tragiche non solo per Mrs. Sinico che finirà, ubriaca, sotto un treno, ma anche per Mr. Duffy che riconoscerà, troppo tardi, di aver condannato lei ad una morte umiliante, e se stesso alla morte-in-vita, al ruolo di "outcast from life's feast".

⁸ Maria, in *Clay*, pur rappresentando senz'altro un esempio di negazione forzata del ruolo canonico femminile, di moglie e madre, si distingue però in maniera interessante in quanto, senza esser mai stata sposata, è l'unico personaggio femminile in grado di provvedere da sé alle proprie esigenze, in particolare nella gestione del denaro. Un'ampia trattazione del racconto si può trovare in Remo Ceserani, *Argilla: interpretazione di un racconto di James Joyce*, Napoli, 1975.



“EVELINE” E IL DESIDERIO

Il racconto, molto breve, circa 6 paginette, si apre con l'immagine di Eveline alla finestra, col viso appoggiato alle tende polverose, e con la constatazione, quasi stupita, che “*She was tired*”⁹ Non sappiamo di cosa Eveline sia stanca, ma la serie di ricordi e di immagini che seguono ci portano da un passato in cui la madre era ancora viva, i fratelli e gli amici tutti intorno, ad un presente in cui l'immagine della morte o dell'assenza, sembra predominare: “*her mother was dead. Tizzie Dunn was dead too, and the Waters had gone back to England*” (p. 37). Ciò che segue è la realizzazione che “*Everything changes*” (p. 37). E di questo cambiamento il tratto più evidente è l'affermazione della ricerca della propria identità. Eveline afferma il suo desiderio di fuga:

Now she was going to go away like the others, to leave her home. (p. 37)
She had consented to go away, to leave her home. Was that wise? (p. 38)

Eveline vuol lasciare “la propria casa” e partire con Frank, il marinaio:

She was about to explore another life with Frank. Frank was very kind, manly, open-hearted. She was to go away with him by the night-boat to be his wife and to live with him in Buenos Aires where he had a home waiting for her. (p. 39)

Ma è un ‘volere’ su cui già grava l'ipotesi di una possibile non-validità, verbalizzata dalla sua stessa domanda: “*was that wise?*” (p. 38), nel momento stesso in cui afferma di aver acconsentito a fuggire di casa.

Eveline sembra avere anche la sicurezza di ciò che lei sarà in futuro:

But in her new home, in a distant, unknown country, it would not be like that. Then she would be married – she, Eveline (p. 38)

Una sicurezza che contrasta con la sua immagine pubblica di brava, quieta ragazza, forse

⁹ James Joyce, *Dubliners*, (1914) Londra, 1987, p. 37. I successivi riferimenti a questo testo saranno indicati tra parentesi. Ove non altrimenti specificato i corsivi all'interno delle citazioni sono da considerarsi di chi scrive.

un po' lenta; Eveline prende coscienza di una triplice mancanza:

(1) Non ha /SAPERERE/; né un sapere del proprio essere, né un sapere inteso come abilità pratica di gestire o amministrare. Al negozio, infatti, dove lavora come commessa, è trattata come un'incapace:

- Miss Hill, don't you see these ladies are waiting:
- Look lively, Miss Hill, please (p. 38)

e a casa il padre non la ritiene in grado di amministrare il denaro, per lui infatti “*She had no head*” (p. 39).

(2) Non ha /POTERE/; né un potere da esercitare in proprio, né esercitato da terzi in suo favore:

she sometimes felt herself in danger of her father's violence. She knew it was that that had given her the palpitations. [...] latterly he had begun to threaten her [...]. And now she had nobody to protect her (p. 39)

(3) Non possiede un /VOLERE/ personale; in quanto sono stati i suoi genitori – la madre prima, anche in punto di morte, il padre poi – a decidere per lei:

Strange that it should come that very night to remind her of the promise to her mother, her promise to keep the home together as long as she could. (p. 41)
Her father had found out the affair and had forbidden her to have anything to say to him. (p. 40)

Compito della figlia in quella società è obbedire al padre e curarsi dell'andamento della casa, diventare una vice-madre per i fratelli:

Of course she had to work hard (p. 38)
She had hard work to keep the house together and to see that the two young children who had been left to her charge went to school regularly and got their meals regularly. It was hard work – a hard life – (p. 39)

in cambio avrà “*shelter and food*” (p. 38).

In questo stadio del racconto, non è tanto il desiderio che manca ad Eveline, bensì la capacità di riconoscere la propria identità, il proprio posto e la propria funzione. Questa incapacità, questo non sapere di sé, portano

Eveline a non potere e non volere e ad essere quindi definita, con Coquet, un SOGGETTO DISGIUNTO. Infatti se ad un sapere nullo corrisponde un potere inesistente, la posizione iniziale di Eveline come soggetto può essere esposta da una sequenza in cui sia il /POTERE/ che il /VOLERE/ sono regolati dal sapere negativo che rende negativa tutta la sequenza:

$\overline{\text{SAPERE}}/\rightarrow/\overline{\text{POTERE}}/\overline{\text{VOLERE}}/^{10}$

L'incontro con Frank, il promesso sposo, ha un duplice effetto. Eveline

(1) afferma il suo /VOLERE/, la sua ricerca di identità: lei vuole andare via, dove "People would treat her with respect" (p. 38); lei vuole che il suo destino, "in a distant, unknown country" (p. 38) sia diverso da quello della madre: "She would not be treated as her mother had been" (p. 38).

(2) afferma anche il /SAPERE/ della propria futura identità:

she would be married – she, Eveline (p. 38).

La volontà di fuga si rafforza nel momento in cui la pazzia della madre morente diviene, agli occhi di Eveline, l'immagine allo specchio di quello che potrebbe essere il proprio futuro:

As she mused the pitiful vision of her mother's life laid its spell on the very quick of her being – that life of commonplace sacrifices closing in final craziness. [...] She stood up in a sudden impulse of terror. Escape! She must escape! (p. 41)

Frank rappresenta quindi, per Eveline, la salvezza: "Frank would save her. He would give her life" (p. 41). Forse, le darà anche amore ("perhaps love, too." p. 41) ma soprattutto è il mezzo per affermare la propria volontà di vivere: "But she wanted to live" (p. 41).

Relativamente ad un modello più antico – e primario – come quello proppiano della morfologia della fiaba, Frank si configura non tanto come l'oggetto della ricerca (Eveline non si sposa per acquisire un marito, un uomo, cioè un oggetto – umano – di valore, un bene) ma come una

sorta di talismano, di aiutante magico, un oggetto modale, per accedere ad un altro 'tesoro', per realizzare un altro programma narrativo (si vuole sposare per ottenere la libertà, l'autonomia).

Una prima trasformazione si attua quindi attraverso l'incontro con Frank e la decisione di partire: partire verso un luogo "distant and unknown" dove sarà 'salvata'. Con l'affermazione del proprio voler partire Eveline si realizza come SOGGETTO DI DESIDERIO definito in funzione della ricerca che il volere implica: stadio successivo nel modello dinamico della trasformazione di un soggetto in partenza negativo¹¹. Prima di incontrare Frank, infatti, Eveline è un soggetto diviso, separato dal proprio desiderio, un SOGGETTO DISGIUNTO, inserita com'è in una società che la nega.

	EVELINE I (Prima)	Trasformazione	EVELINE II (Dopo)
Qualificazioni	/sconfitta/	Operatore: L'incontro con Frank	/successo/
Modalità	Affermazione della sequenza negativa	Soggetto: Eveline	Affermazione della sequenza Positiva
	/spv/	Oggetto: se stessa	/vps/
	SOGGETTO DISGIUNTO		SOGGETTO DI DESIDERIO

/spv/: NON ha /SAPERE/
NON ha /POTERE/
NON ha /VOLERE/

/vps/: ha /VOLERE/
ha /POTERE/
ha /SAPERE/

Lo schema ci mostra il passaggio da Eveline I a Eveline II. Eveline è convinta di poter concludere il proprio programma primario procedendo con la

¹¹ Coquet, *Les modalités*, cit., p. 69

«Poser le vouloir au début de la suite (soit, par abréviation, vps, c'est dériver l'identité de l'actant-sujet linguistique de l'affirmation primaire de sa personne. [...] Poser la suite vps, c'est dénier un certain type de rationalité (le sujet cartésien) et c'est aussi écarter la possibilité de l'échange et du contrat. C'est affirmer par contre un type de sujet que l'on peut définir en fonction de la quête que le vouloir implique: sujet de désir».

¹⁰ Jean-Claude Coquet, *Sémiotique Littéraire*, Parigi, 1973, p.181. «[...] le statut du savoir et du pouvoir varie selon l'objet et l'étendue de la vision [...] A savoir nul, pouvoir inexistant».

seconda e la terza fase del suo processo di costituzione come soggetto. La seconda fase dovrebbe essere il viaggio, la terza, il matrimonio con Frank, che porterebbe quindi al riconoscimento di sé come soggetto di diritto, un soggetto consapevole del proprio essere, sia psicologicamente che socialmente, capace cioè di “firmare un contratto” e che completerebbe in positivo la trasformazione di Eveline con la sequenza /spv/ in cui il volere, regolato dal sapere della propria identità e dal potere, rinvia ad un programma narrativo portato a termine¹².

È solo partendo quindi che Eveline potrà portare a completamento il percorso; arrivata al molo però Eveline rifiuta di partire e la sequenza positiva, messa in moto dall'incontro con Frank, subisce un'inversione di tendenza. La negazione del volere inverte infatti la polarità da positiva a negativa. La sequenza adesso è quindi regolata da modalità negative: /SAPERÈ/ e /POTERÈ/:

She answered nothing (p. 42)
 She kept her lips in silent fervent prayer (p. 42)
 No! No! No! It was impossible (p. 42).

Eveline si nega e non passa al successivo, necessario stadio. In questo modo il suo attuarsi come soggetto positivo resta sospeso a livello di desiderio. Eveline non può partire, sebbene lo voglia, o abbia creduto di volerlo. La paralisi, il senso del dovere, la paura di dover accedere al ruolo di moglie, glielo impediscono. Eveline si nega quindi la possibilità di diventare SOGGETTO DI DIRITTO.

Il suo /VOLERE/ non è che illusorio, appartiene alla dimensione dell'apparire, manca ad Eveline un /VOLERE/ personale, reale.

A questo punto la triplice mancanza iniziale di Eveline (la sua incapacità a gestire sia la sfera privata che quella pubblica, la sua impotenza nei confronti del padre o della società, la mancanza di desideri propri), sembrerebbe ribadita come ostacolo insuperabile, una barriera infrangibile, un limite alla fin fine invalicabile nonostante il tentativo; in realtà il tentativo di superare la propria condizione negativa porta Eveline, non a ritornare al pun-

¹² Coquet, *Les modalités*, cit. p. 69.

«Dans la suite spv le vouloir est instauré par le savoir et le pouvoir; c'est un vouloir de spécification qui renvoie à un programme narratif achevé».

to di partenza, ma a 'cadere più in basso', cioè a regredire ad uno stadio ulteriormente negativo. Regressione che porta ad un non-sapere (/SAPERÈ/) e un non-potere (/POTERÈ/), ma soprattutto ad un forte disconoscimento, un ripudio della ricerca di identità, ad un finale, sconsolato non-volere (/VOLERE/).

Se prima l'affermazione della ricerca di identità (/vps/) si concretizzava nell'immagine della /vita/ (“he would give her life”, p. 41) e della salvezza (“he would save her”, p. 41), ora il disconoscimento si concretizza nell'immagine della propria perdizione e /morte/ (“he would drown her”, p. 42).

La trasformazione finale di Eveline, da SOGGETTO DI DESIDERIO a SOGGETTO ZERO è evidenziata dall'uso di due griglie. La prima mostra il passaggio da Eveline II, cioè SOGGETTO DI DESIDERIO, a Eveline III, cioè SOGGETTO ZERO, attraverso il 'viaggio mancato':

Qualificazioni	EVELINE II (Prima)	Trasformazione	EVELINE III (Dopo)
Modalità	/ SUCCESSO / Affermazione della sequenza positiva /vps/ SOGGETTO DI DESIDERIO	Operatore: Viaggio mancato Soggetto: Eveline Oggetto: se stessa	/ SCONFITTA / Affermazione della sequenza negativa /vps/ SOGGETTO ZERO

La seconda evidenzia il passaggio da un soggetto linguisticamente definito come 'femminile' (Eveline II) ad un soggetto linguisticamente neutro, ad una condizione di non-persona (Eveline III):

	EVELINE II (Prima)	EVELINE III (Dopo)
Qualificazioni		
Modalità	/ VITA /	/ MORTE /
Sostituti	/VOLERE/ She	/VOLERE/ it

Questo passaggio da Eveline II a Eveline III comporta – a livello di manifestazione linguistica del soggetto della frase – il passaggio dal deittico femminile (“*she would be married – she, Eveline*”) al deittico neutro (“*It was impossible*”). Ciò segna la scomparsa di Eveline, in quanto soggetto dalla scena della frase, e come protagonista dal mondo del testo. Le qualificazioni non sono più /SUCCESO/ e /SCONFITTA/ ma /VITA/ e /MORTE/. Il neutro le permette di non essere lei a decidere, il partire diventa un atto oggettivamente impossibile, come se la volontà venisse regolata da una entità astratta ma estremamente onnipotente. Dio stesso infatti viene invocato a giudicare cosa sia giusto, cosa sia doveroso, quale direzione dare alla propria vita:

She prayed to God to direct her, to show her what was her duty (p. 42).

Ciò permette ad Eveline di confondersi con un'umanità informe, paralizzata, dove tutto viene deciso appunto in nome della comunità, non in nome proprio; e quindi non ‘non voglio partire’ bensì ‘è impossibile partire’, dove ad Eveline non viene nemmeno dato di esser lei a decidere per il no.

Accettando il postulato secondo cui l'identità presuppone un volere positivo (/VOLERE/) mentre un volere negativo (/VOLERE/) implica l'alterità¹³ e che il /VOLERE/ è la modalità più adatta a rappresentare la volontà logica di asserzione della propria identità come soggetto¹⁴, allora Eveline che da un volere positivo passa ad un volere negativo [/VOLERE/ → /VOLERE/] sancisce il suo essere-altro, o meglio – anzi, peggio – il suo non-essere. L'unico percorso, la sola fuga possibile in *Eveline* è dalla tristezza (/sp̄v/) alla disperazione (/vps/).

13 Coquet, *Sémiotique Littéraire*, cit., p. 205. “L'identité suppose un vouloir positif, inversement, le vouloir négatif implique l'altérité”.

Coquet, *Le discours et son sujet*. 2. – *Pratique de la grammaire modale*, Parigi, 1985, p. 35. «Si l'on admet qu'une identité positive implique un vouloir positif, une identité négative sera transcrite en conséquence par un vouloir négatif».

14 Coquet, *Les modalités*, cit., p. 68

«C'est le prédicat abstrait vouloir qui me semble la modalité la plus convenable pour représenter la volonté logique d'assertion».

Il suo non voler essere più una figlia e non voler diventare una moglie situano Eveline in uno spazio vuoto, sancendo il rifiuto di una qualsiasi identità sessuale, il ricorso al /NEUTRO/, al non-essere.

Finché la possibilità di staccarsi dal padre e congiungersi a Frank resta nel campo della fantasticheria, nella fase del progetto preliminare, lei si sente “elated [...] pleasantly confused” (p. 40), Frank è il mezzo della salvezza (“he would save her”, p. 41), l'oggetto modale, il mezzo per raggiungere la libertà (“she was to go away with him [...] to be his wife”, p. 39), il sostituto del padre per un altro tipo di vita – la vita reale (“he would give her life”, p. 42). Quando però deve attuare il progetto primario, passare così nel campo del reale, riesce solo ad attuare il distacco dal padre – non è più una figlia – ma non il congiungimento con Frank – non è, non sarà mai sua moglie.

Man mano che il contatto fisico si fa più intenso (“he held her hand”, p. 42; “she felt him seize her hand”, p. 42), Frank non rappresenta più la salvezza (“her distress awoke a nausea in her body”, p. 42) ma diviene piuttosto il mezzo della perdizione (“he would drown her”. p. 42).

La mobilità e la dinamica sociale sono indissolubilmente legate, per Eveline, all'uso del proprio corpo: l'assunzione di uno status sociale comporta l'assunzione di uno ruolo socio-sessuale. Eveline rifiuta il passaggio, rimanendo nella zona neutra.

L'impossibilità di accedere al sociale¹⁵ dato il rifiuto di assumere il ‘sessuale’, fa regredire Eveline alla condizione pura e semplice di essere animato, al biologico: cioè all'*animale*.

Si può quindi descrivere Eveline con le parole di Coquet:

Ce type [...] le négatif [...] *n'agit pas, il est agi* [...] le sujet de ce vouloir négatif [/VOULOIR/] est tout naturellement assimilé à un animal [...] si l'actant ne sait pas donner d'objet à son désir, [...] si son désir est “intransitif”, il affirme en même temps son *impuissance* [/POUVOIR/] et son *ignorance* [/SAVOIR/]¹⁶

15 Cioè di avere una posizione autonoma sociale, frutto di una propria autonomia decisionale.

16 Coquet, *Sémiotique Littéraire*, cit., pp. 185-187.

O in inglese, con Joyce:

She set her white face to him, passive [$\overline{\text{VOLERE}}$] like a helpless animal [$\overline{\text{POTERE}}$]. Her eyes gave him no sign of love or farewell or recognition [$\overline{\text{SAPERE}}$] (p. 43).

IL "CASO" DI MR. DUFFY

Se Eveline ha chiuso la sua storia come soggetto linguisticamente neutro, in tale veste Mr. Duffy inizia la propria. Se Eveline, nell'ultima pagina, si situa al di fuori del proprio corpo, come se non esistesse in quanto persona e potesse quindi essere descritta solo mediante i propri attributi, Mr. Duffy "lived at a little distance from his body" (p. 120) e - come protagonista, ma anche come soggetto linguistico - è così rimosso sia dal mondo che dal testo.

L'ossessione maniacale e l'attaccamento a una ben strutturata gerarchia di eventi e oggetti vengono resi con l'uso del passato remoto e della categoria grammaticale della terza persona. L'uso della terza persona non solo enfatizza l'assenza della persona ma è essa stessa "assenza di persona"¹⁷, perché non è né la persona soggettiva (io), né la persona non soggettiva (tu). Il tempo usato è "l'aoristo della narrazione", il tempo dell'evento che è lontano dalla figura del narratore, e che "oggettivizza l'evento staccandolo dal presente"¹⁸. La sua funzione è quella di

mantenere una gerarchia nel regno dei fatti [...]. Suppone un mondo costruito, elaborato, distaccato, ridotto a linee significative, e non un mondo immotivato, aperto, disponibile. Dietro il passato remoto si nasconde sempre un demiurgo, dio o esecutore [...]¹⁹.

Mr. Duffy all'inizio della storia è il creatore della propria esistenza. Ha il compito di mettere ordine in quello che altrimenti sa-

17 Emile Benveniste, *Problèmes de Linguistique générale I*, Parigi, 1966. Traduzione italiana *Problemi di Linguistica generale*, Milano, 1971, p. 287.

18 Ibidem, p. 288.

19 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Parigi, 1953, p. 46-47. Traduzione italiana *Il grado zero della scrittura*, Milano, 1966.

rebbe il caos, tenendosi lontano da "anything which betokened physical or mental disorder" (p. 120) e situando la propria esistenza al di fuori del mondo comune, lontano dal resto dell'umanità,

Mr. Duffy lived in Chapelizod because he wished to live as far as possible from the city of which he was a citizen [...]. He lived in an old somber house [...]. The lofty walls of his uncarpeted room were free from pictures. (p. 119)

L'immagine di Mr. Duffy creatore di sé viene rinforzata da una certa

odd autobiographical habit which led him to compose in his mind from time to time a short sentence about himself containing a subject in the third person and a predicate in the past tense. (p.120)

Mr. Duffy non vuol essere coinvolto, rifiuta "any communion with others" (p. 121), è lui stesso la propria chiesa, il proprio credo. Vive la propria vita, come soggetto, al di fuori dei processi enunciativi del linguaggio in produzione, accontentandosi di figurare come altro, come un prodotto. Si sottrae all'enunciazione, accontentandosi di figurare solo nell'enunciato: e con distacco, senza rinvii, senza contatti col tumulto del soggetto semiotico che produce. Come protagonista la vive al di fuori del proprio corpo, diventando altro da sé.

Il suo "non sapere", l'inidoneità a comprendere e a farsi comprendere, è il segno di una dislocazione che non è solo umana, ma anche sociale: non avendo, anzi rifiutando, ogni contatto con i suoi simili, Mr. Duffy rifiuta una identità sociale e di conseguenza gli viene a mancare la conoscenza dei codici di comportamento che fungono da collante per la comunità.

Questa mancanza di conoscenza lo porta ad usare un 'linguaggio' diverso da quello di chi gli gravita intorno, e di conseguenza il 'linguaggio' degli altri gli parrà portatore di caos. Più avanti il comportamento di Mrs. Sinico lo spaventerà a tal punto da indurlo a fuggire, a rinunciare ad un rapporto che "was like a warm soil" (p. 123), e che costituiva tuttavia il legame con la "realtà". Pur se vissuto in solitudine, era tuttavia "their isolation" (p.124), un isolamento a due, e quindi non

più solitudine né dislocazione. Ma Mr. Duffy non può che rifiutare un'unione che porrebbe fine al mondo ordinato ed asettico che ha costruito attorno a sé. Mrs. Sinico, d'altro canto, si ferma alla conoscenza superficiale di Mr. Duffy, all'immagine ingannevole che ha di lui. Nel momento in cui sa, in cui prende coscienza della propria identità sessuale, e di quella di Mr. Duffy, inizia il declino verso l'unica soluzione per lei possibile, la morte.

Come per Eveline, ad un certo punto della narrazione Frank rappresentava il caos e la perdita di sé e doveva quindi essere respinto, così per Mr. Duffy l'amore viene naturalmente assimilato a tutto ciò che "betokened physical or mental disorder" (p. 120), e deve quindi essere rimosso. Come soggetto linguistico Mr. Duffy inizia il suo cammino dall'impersonalità, parlando di sé in terza persona; come soggetto della storia i suoi tratti più evidenti sono l'ignoranza di sé, il non potere e il non volere:

/SAPERE/ → /POTERE/ - /VOLERE/

L'incontro con Mrs. Sinico è il mezzo della prima trasformazione. Se prima rifiutava "any communion with others", ora invece

1) affermerà il proprio desiderio di intimità (il suo /VOLERE/):

[He] seized the moments when her daughter's attention was diverted to become intimate. (p. 122)

Meeting her a third time by accident he found the courage to make an appointment. (p. 122)

2) affermerà il proprio coraggio e la propria capacità intellettuale di "maestro" (il suo /POTERE/):

he found the courage to make an appointment.
[...] he forced her to ask him to her house (p. 122)

Little by little he entangled his thoughts with hers. He lent her books [...] provided her with ideas, shared his intellectual life with her. She listened to all (p. 122)

3) soprattutto, riconoscendo l'importanza di Mrs Sinico e accettando di aprirle il proprio cuore affermerà la conoscenza di sé (il suo /SAPERE/):

She became his confessor (p. 123)

He thought that in her eyes [e quindi anche ai propri] he would ascend to an angelical stature (p. 124)

L'incontro con Mrs Sinico è quindi l'operatore che permette a Mr. Duffy di divenire SOGGETTO DI DESIDERIO, e di passare dalla / MORTE/ dell'anima alla /VITA/:

	Mr DUFFY I (Prima)	Trasformazione	Mr DUFFY II (Dopo)
Qualificazioni	/MORTE/ /sconfitta/	Operatore: L'incontro con Mrs Sinico	/VITA/ /successo/
Modalità	Affermazione della sequenza negativa	Soggetto: Mr Duffy	Affermazione della sequenza Positiva
	/spv/ SOGGETTO DISGIUNTO	Oggetto: se stesso	/vps/ SOGGETTO DI DESIDERIO

A questo punto, come Eveline "felt elated", così Mr. Duffy riconosce che "[this] union exalted him, wore away the rough edges of his character, emotionalized his mental life" (p. 124).

Ma non appena l'intimità, da lui stesso cercata, diviene possibile ("one night during which she had shown every sign of unusual excitement, Mrs Sinico caught up his hand passionately and pressed it to her cheek", p.124), Mr. Duffy cerca nuovamente rifugio nel narcisismo, nell'impersonalità (1), nella frigidità (2), nel neutro (3):

1) [...] as he attached the fervent nature of his companion more and more closely to him he heard the strange impersonal voice which he recognized as his own, insisting on the soul's incurable loneliness (p. 124)

2) [...] every bond, [...], is a bond to sorrow. (p.124)

Love between man and man is impossible because there must not be sexual intercourse and friendship between man and woman is impossible because there must be sexual intercourse (p. 125)

3) We cannot give ourselves, it said: we are our own (p.124)

E si attua così la seconda trasformazione di Mr. Duffy:

	Mr DUFFY II (Prima)	Trasformazione	Mr DUFFY III (Dopo)
Qualificazioni	/ SUCCESSO / Affermazione della sequenza positiva	Operatore: Intimità possibile Soggetto: Mr Duffy	/ SCONFITTA / Affermazione della sequenza negativa
Modalità	/vps/ SOGGETTO DI DESIDERIO	Oggetto: se stesso	/vps̄/ SOGGETTO ZERO

Mr Duffy ha raggiunto qui lo stesso sconsolato stadio di Eveline e si definisce come SOGGETTO ZERO. L'operatore di questa nuova trasformazione è la crescente intimità che lo lega a Mrs. Sinico.

Successivamente, leggendo per caso della tragica fine di Mrs. Sinico, Mr. Duffy ha un moto di ripulsa verso la povera donna e quasi a voler trovare conferma della giustezza del proprio comportamento, accentua i tratti più umilianti e degradanti di questa morte:

The whole narrative of her death *revolted* him and it *revolted* him to think that he had ever spoken to her of what he held sacred. (p. 128)

she had degraded him. He saw the *squalid* tract of her vice, *miserable* and *malodorous*. (p.128)

Evidently *she had been unfit to live* (p. 129)

He had no difficulty now in approving of the course he had taken (p. 129)

Ma il processo di trasformazione di Mr. Duffy è molto più complesso e se da un lato assistiamo alla compiaciuta conferma della propria rettitudine, dall'altro si attua lentamente la sua terza, dolorosissima, trasformazione. È la presa di coscienza della definitività della morte che agisce da operatore.

As he sat there [in the pub] living over his life with her and evoking alternately the two images in which he now conceived her, *he realized that she was dead*, that she had ceased to exist, that she had become a memory. (p. 129-130)

Mr. Duffy comincia a mettersi in dubbio,

He began to feel ill at ease. He asked himself what else could he have done [...] How was he to blame? (p. 130)

e a comprendere l'entità della solitudine a cui ha condannato Mrs Sinico e se stesso,

he understood how lonely her life must have been, sitting night after night alone in that room. His life would be lonely too [...] (p. 130)

Sente la presenza di Mrs Sinico accanto a sé ("he thought her hand touched his" p. 129) e a questo punto, "filled [...] with despair" (p. 130), acquista una completa tragica conoscenza:

1) della propria inutilità:

He gnawed the rectitude of his life; he felt he had been outcast from life's feast. (p. 130)

2) del potere negativo da lui esercitato su Mrs Sinico:

One human being had seemed to love him and *he had denied her life and happiness: he had sentenced her to ignominy, a death of shame*. (p. 130)

3) della pochezza delle proprie convinzioni morali che hanno portato Mrs Sinico alla morte e se stesso all'assenza, al vuoto emotivo:

Why had he withheld life from her? Why had he sentenced her to death? He felt his moral nature falling to pieces. (p. 130)

He knew that the prostrate creatures down by the wall were watching him and wished him gone. *No one wanted him*; (p. 130)

La presenza di lei si accentua,

She seemed to be near him in the darkness. [...] *he seemed to feel her voice touch his ear, her hand touch his*. (p. 130)

Per un attimo Mr Duffy potrebbe persino considerarsi un SOGGETTO DI DIRITTO, un soggetto pienamente conscio della propria identità, anche se l'unica carezza ricevuta è quella di un fantasma. È da tener presente comunque che in questo caso di tratta sì, di /sapere/, /potere/ e /volere/ con segno positivo ma che comunque hanno un oggetto negativo.

	Mr DUFFY III	Trasformazione	Mr DUFFY IV
Qualificazioni	/ SCONFITTA /	Operatore: Definitività della morte	/ SUCCESSO /
	Affermazione della sequenza negativa	Soggetto: Mr Duffy	Affermazione della -sequenza positiva
Modalità	/vps/		/spv/
	SOGGETTO ZERO	Oggetto: se stesso	SOGGETTO DI DIRITTO

Ma tornando indietro, “the way he had come” (p. 131), torna anche al tipo di SOGGETTO che era all’inizio della storia, torna “the way he had come” fisicamente ed emotivamente:

He began to doubt the reality of what memory told him [/SAPERERE/]. (p. 131)

He could not feel her near him in the darkness nor her voice touch his ear. He waited for some minutes listening. He could hear nothing: the night was perfectly silent. He listened again: perfectly silent. He felt he was alone. [/POTERE/] (p. 131)

La presenza della donna è svanita, non c’è più il tocco leggero della sua mano, Mr Duffy è solo. L’ignoranza e l’impotenza, il sapere negativo [/SAPERERE/] e il potere negativo [/POTERE/], regolano adesso la sequenza.

Mr Duffy torna all’isolamento della prima pagina. La differenza è che adesso l’isolamento, la conseguente dislocazione del “significato” della propria vita è imposto dall’esterno e non più creato attraverso l’esercizio del volere.

	Mr DUFFY IV	Trasformazione	Mr DUFFY V
Qualificazioni	/ SUCCESSO /	Operatore: Solitudine	/ SCONFITTA /
Modalità	Affermazione della sequenza positiva	Soggetto: Mr Duffy	Affermazione della sequenza negativa
	/spv/		/vps/
	SOGGETTO DI DIRITTO	Oggetto: se stesso	SOGGETTO DISGIUNTO

Mentre prima “he wished to live as far as possible from the city of which he was a citizen [...]” (p. 119), e “lived his spiritual life without any communion with others [...]” (p. 121), ades-

so sono gli altri a non volerlo, adesso la frase “he felt that he was alone” (p. 131) sottolinea il fatto che la sua solitudine non è più voluta e non è più controllata.

Eveline e *A Painful Case*, ci sono sembrati inoltre idealmente uniti, segnando l’uno l’inizio, l’altro il finire della vita; le possibilità sognate nell’adolescenza e l’implacabile conferma del franare di questi sogni nell’età matura, in una città che può offrire solo una paralisi senza tempo.

Michela A. Calderaro insegna Letteratura Inglese e Postcoloniale presso l’Università degli Studi di Trieste. Dal 2001 è Associate Editor della rivista *Calabash. A Journal of Caribbean Arts and Letters*, pubblicata a New York, il cui Advisory Board include, tra gli altri, scrittori come George Lamming, Kamau Brathwaite, Wilson Harris e Paule Marshal. Tra i suoi lavori un libro su Ford Madox Ford e numerosi articoli su autori inglesi e caraibici, ha appena completato la cura di un volume di poesie inedite della scrittrice creola Eliot Bliss, e per la fine del 2012 prevede di pubblicarne la biografia