

Enrica Puggioni

Foresta di notte,
fenomenologia di una *Unreal City*



Testo & Senso

n. 13, 2012

www.testoesenso.it

Il motivo del confine nella città-foresta

Capitale indiscussa della cultura e delle arti, luogo di incroci e contaminazioni, Parigi diventa la meta quasi obbligatoria per gli scrittori americani negli anni Venti e, con minore intensità e per una generazione letteraria successiva, nelle terribili *années noires*, i primi anni Trenta. La città diventa quel non-luogo metodologico capace di tradurre ed esemplificare la demistificazione, di eco modernista, delle categorie di spazio, tempo e identità a partire da una riconsiderazione ed esasperazione del concetto di limite. Il confine non è più solo un principio formale di organizzazione ovvero ciò che, per dirla con Lotman, «mostrando al lettore che egli ha a che fare con un testo, e richiamando alla sua coscienza tutto il sistema di codici artistici corrispondenti, si trova strutturalmente in una posizione di forza»¹.

Nei testi americani dei crepuscolari anni Trenta, la descrizione dello spazio urbano non è più pre-testo funzionale alla narrazione ma diventa piuttosto paradosso, quasi parodia, eco maligna e duplicante, della stessa narrazione, in quanto la topografia parigina è rappresentazione labirintica dell'inferno nel quale la città e i suoi abitanti sprofondano² o luogo apertamente de-realizzato, scenario ideale per la messa in discussione dei sicuri confini interni ed esterni all'io. Nel XX secolo Parigi perde il carattere quasi ieratico di metafora di un'umanità ancora integra, scenica, compatta come l'architettura della sua città³, per diventare allegoria della dissoluzione. Il punto di rottura può essere colto nella poesia di Baudelaire dove l'esplosione senza pudore degli elementi viscerali e ctoni della città sprofondata si iscrive nel tessuto sociale moderno, dando corpo a quella sostanza idilliaca funebre che tanto feconderà la letteratura del XX secolo. Tra gli anni Trenta e

¹ JURIJ M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, trad. it. dal russo a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia 1972, p. 68.

² Un esempio dell'isotopia Parigi/inferno viene dalla lettura di *Tropico del Cancro* di Henry Miller. Un brano in particolare, là dove l'io narrante ripercorre le orme del *pilgrimage* di Strindberg, della sua eroica discesa nel ventre della balena, esplicita tale motivo, saldando, attraverso un raffinato gioco intertestuale e in una linea ideale che va da Dante a Van Gogh, le immagini di una città trasfigurata in chiave apocalittica come libro dei libri, come disvelamento delle più fantastiche e impossibili teorie. Parigi, che «attracts the tortured, the hallucinated, the great maniacs of love», è il (non) luogo dove «all boundaries fade away and the world reveals itself for the mad slaughterhouse that it is that it is», metafora della condizione umana sradicata e impossibile, perché lì si fa esperienza di quel «blind alley at the end of which is a scaffold» (HENRY MILLER, *Tropic of Cancer* (1934), Londra, Guild Publishing London 1984, p. 185).

³ Si rimanda per un'analisi delle descrizioni di Parigi ai testi di PHILIPPE HAMON, *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, Corti 1989 e *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette 1981.

Quaranta, la città non è più la città del sogno, pur nella sua terribile ambivalenza, ma diventa città dell'incubo, espellendo da sé la possibilità del ritorno e facendosi rappresentazione dello sradicamento esistenziale individuale e più radicalmente collettivo.

Parigi non si pone più, come nell'800 e in tanta letteratura insistentemente panoramica, quale sfondo, scenario, nel quale far scorrere l'esistenza dei personaggi, ma diventa essa stesso personaggio, mimando il destino di degrado, quando non di disintegrazione, dell'individuo e della nazione. Ciò è ancor più vero nella letteratura degli *expatriés* americani, per i quali Parigi diventa l'altrove dell'esilio, il *setting* ideale per una rivisitazione dei modi del discorso modernista e per lo stravolgimento straniante dei paradigmi di spazio e tempo. Se in Miller si arriva alla parodica e provocatoria elevazione del *Timelessness*⁴ a eroe moderno, in Fitzgerald si assiste all'amara constatazione che il fenomeno del *Placelessness*⁵ è ormai non solo desituazione spaziale, esperienza turistica e allegra, ma, più radicalmente, il sentimento di irrealtà pervasiva che connota il reale e l'Io esule e sradicato che lo abita. In uno scenario di stagnazione temporale e di sradicamento dal luogo di origine e quindi dalla memoria e dalla storia, le descrizioni dello spazio straniero, spesso onirico o derealizzato, funzionano come pretesto per mettere in scena sulla soglia, *au bord*, al confine, una radicale riformulazione delle coppie paradigmatiche.

In *Nightwood* di Djuna Barnes Parigi, quasi irricognoscibile e disgregata, diventa una variazione della *Unreal city* eliotiana, trasfigurazione di una terra

⁴ L'incipit di *Tropic of Cancer* ci immerge subito in un orizzonte di stagnazione temporale e, nella sostanziale spazializzazione della temporalità, il tempo è assunto quasi sempre in via metonimica, attraverso l'evocazione dei mutamenti che lo spazio subisce nell'alternarsi delle stagioni o attraverso la tematizzazione lirica della polarità giorno-notte, vera e propria griglia descrittiva all'interno della quale distribuire i segni dell'eteroclitico urbano. Si legge in apertura: «Boris has just given me a summary of his views. He is a weather prophet. The weather will continue bad, he says. There will be more calamities, more death, more despair. Not the slightest *indication* of a change anywhere. The cancer of time is eating us away. Our heroes have killed themselves, or are killing themselves. The *hero*, then, is not Time; but *Timelessness*. We must get in step, a lock step, toward the *prison of death*. There is no escape. The weather will not change» (HENRY MILLER, *op. cit.* (1934), p. 1, corsivo mio).

⁵ Nel romanzo inconcluso *One trip Abroad* Fitzgerald indaga gli effetti della condizione, prolungata nel tempo, dell'*expatrié*, confrontando l'esperienza di una giovane coppia, i Kelly, con quella dei maturi Miles. Sarà Mrs Miles ad affermare che «every place is the same...the only thing that matters is who's there. New scenery is fine for half an hour but after that you want your own kind to see. That's why some places have a certain vogue and then the vogue changes and people move somewhere else. The place itself never really matters» (F. SCOTT FITZGERALD, *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*, New York, ed. Matthew J. Bruccoli, Scribner's 1989, p. 580).

perduta, circo dell'ibridazione, non-luogo dell'ambivalenza, foresta notturna dove l'Io si scopre intimamente esposto all'altro, celebrazione quasi elisabettiana del travestitismo e dell'inversione dei ruoli. Se, come acutamente nota Walter Benjamin, «in nessun luogo - se non nei sogni - il fenomeno del confine può essere esperito in maniera così originaria come nella città» e se conoscere le linee di frontiera all'interno dello spazio urbano significa esperienza autentica del salto nel vuoto tra diversi territori, nella città trasformata in foresta di notte di Djuna Barnes il confine diventa la frontiera tra una notte «che dura da un pezzo» - la notte delle avventure omosessuali, delle *flâneries* senza meta e del travestitismo - e un giorno sempre più spinto all'angolo - il giorno dei codici morali del puritanesimo patriarcale che si sgretola. La temporalità del testo si fa frontiera drammatica tra la veglia dell'angoscia, dell'attesa, della divisione e delle erranze e il sonno dell'unione e dei sogni nel quale ancora è possibile possedere l'amata. Le due polarità notte/giorno e sonno/veglia si incrociano, si incontrano e sono attraversate da una frontiera evanescente che prende la forma dell'alba e del risveglio, figure non più dialettiche e risolutorie ma momenti epifanici nei quali si rivela l'oscenità della confusione. Il sonno viene invaso dalla realtà e i sogni si sgretolano sotto il peso dell'esperienza di un esilio senza ritorno, mentre il giorno americano, puro e pulito, viene mangiato e contaminato dal dilagare della notte francese. Alla luce dell'alba si sperimenta il doppio mentre il risveglio lascia i protagonisti soli con una coscienza ormai minacciata. La vita non è più sogno perché diventa quasi impossibile separare i due piani e perché la lezione da imparare è che «notte e giorno sono legati dalla loro stessa divisione».

Il Discorso del poeta - Dante- chiffonier sulla Notte indistinta di Parigi

Djuna Barnes costruisce un testo che va oltre qualsiasi formulazione di ordine oppositivo e uno spazio teatrale allucinatorio nel quale, attraverso la relazione straniante tra le coppie paradigmatiche, a farla da padrone è l'identità fluida del reale e del soggetto. Se la notte di *Tender is the night* di Fitzgerald è denuncia del pericolo insito nell'annullamento delle differenze e delle barriere razziali, sociali e di genere⁶ e quindi le descrizioni filmiche e

⁶ *Tender is the night* è percorso dalla paura del collasso delle distinzioni, siano esse sociali, etniche o psicologiche. Vero e proprio spartiacque nella storia e nel discorso del testo, la scena alla stazione, dove i personaggi assistono al gesto folle e immotivato dell'americana Mary Wallis che uccide in pieno giorno, fa calare un crepuscolo perenne sugli ultimi scampoli parigini e, nonostante il sole cocente di luglio che brucia la città insieme alle residue ed effimere speranze dei *relics*, l'atmosfera sarà da questo momento quella della penombra,

rarefatte del reale urbano sono funzionali alla rappresentazione dello sradicamento storico e morale dell'Io e di una sua impossibile convivenza con l'altro sulla stessa scena, nel romanzo di Djuna Barnes, attraverso la *parole* ibrida e ambivalente del dottor Matthew O'Connor, si assiste a una affermazione e celebrazione della differenza e alla demistificazione del mito americano e patriarcale. Il dottore, cerniera tra i vari personaggi, così come tra il giorno e la notte e quindi figura di frontiera *par excellence*, è colui che fa dello scandalo un paradigma conoscitivo e testuale, colui che come Ulisse, alter ego allegorizzato del poeta, è un *valuable liar* le cui «invenzioni sembravano l'ossatura di un progetto dimenticato ma grandioso, una qualche condizione di vita di cui egli era il solo depositario vivente»⁷. A definirlo così è il (finto) barone Felix Volkbein, il cui «passo dell'ebreo errante» fa sì che «quando lo incontri, in qualunque momento, senti che è venuto da un posto, non importa quale, da una regione che egli ha, più che abitato, divorato, una qualche terra segreta di cui si è nutrito ma che non può ereditare, perché l'ebreo sembra essere ovunque e non venire da nessun posto»⁸.

Il barone e il dottore, l'ebreo errante e l'irlandese divino idiota e bugiardo, il lettore delle storie altrui, in cerca di una storia da fare propria, sulle tracce del grande passato e di una *comédie humaine* che gli rivela solo l'eccentrico, e lo scrittore che depone «il fiore più rosso sull'altare dell'immaginazione», condividono una simile «infelicità creatrice, che gli viene dall'esser sbattuti a terra dal diavolo e tirati su dagli angeli»⁹. I due si incontrano già nel primo capitolo, significativamente nell'entourage del circo, metafora che ricorre, anche a livello lessicale e semantico, in tutto il testo. Poco oltre, fa il suo ingresso Nora Flood, giornalista americana che fa il battage pubblicitario per il circo e che il dottore afferma di aver fatto nascere. Tutti e tre i personaggi sono mossi da qualcosa che li costringerà ad attraversare paesi, confini, soglie e a sostare sulla frontiera incerta tra giorno e notte. Se Felix insegue una storia abbastanza verosimile e imponente, capace di essere la sua e quella di un'intera stirpe passata e futura, e se il finto dottore

sia essa quella razziale dell'assassinio del nero Peterson al Ritz o quella psicotica delle ricorrenti crisi di Nicole o ancora quella delle passioni di molti uomini che invadono un Dick ormai «atterrito e demoniaco». Non si saprà mai il movente del delitto ma l'unica cosa certa è che la violenza della giovane donna si trascina con sé tutto un popolo perché, come osserva Dick, «ormai chiunque vedendo partire un treno (...) udrà degli spari» (Francis Scott Fitzgerald, *Tender is the Night*, Charles Scribner's Sons, 1933, New York; trad. it. di Fernanda Pivano, *Tenera è la notte*, Torino, Einaudi 1973, p.103).

⁷ DJUNA, BARNES, *Nightwood* (1936), London, Faber and Faber 2001; trad. it. di Giulia Arborio Mella, *Foresta di Notte*, Milano, Adelphi 1986, p. 48.

⁸ *Ivi*, p. 27.

⁹ *Ivi*, p.49.

ha attraversato il mondo perché spinto dall'interesse per la ginecologia in cerca di parole da far nascere dalla notte, Nora è figura del giorno americano che si ritroverà, per seguire Robin, immersa nel buio lubrico parigino. E se il centro del discorso è O'Connor la cui *parole* è «scandalous in the higher sense», *obscenity* perché porta costantemente al di fuori della scena, della *langue*, dei codici binari, in quanto abitante dei teatri rinascimentali, Robin è il motore di una narrazione che procede seguendo i suoi movimenti notturni nello spazio. Felix e Nora sono i lettori del discorso e della storia, che ascoltano lo scrittore O'Connor in quanto attore magari incontrato «per strada o nel promenoir del teatro», *dumbfounder or man of magic*, uomo che ha il compito di dire come la notte e il giorno sono un tutt'uno. L'ebreo errante senza radici, eternamente divorato e masticato dalla memoria della terra, e Nora, l'americana che sperimenta la perdita della nazione diurna e il corrompersi della propria memoria, si muovono seguendo l'assenza di Robin, l'androgina che quando è in un posto vuol essere altrove, figura che quasi mai parla, sempre ricorre nelle parole degli altri e verso la quale sono diretti il discorso e il desiderio dei personaggi.

Il dottore si fa portavoce di una parola tesa costantemente tra il sacro e profano, una parola illusionista e in fondo bugiarda, capace di sbeffeggiare la verità e perfino il verosimile e di demistificare in modo inedito il mito del racconto. La controversa *parole* è tutt'uno con la città che abita e dis-abita, una città, *the city's doctor*, che, traduzione sinistra di un reale nel quale «non c'è più appiglio che non sia mercanteggiato», a livello metadiscorsivo è metafora dell'universo del testo. Una foresta di notte, dove il Minotauro è diventato *that little Man* alla cui vista il lettore sa che sarà «scaraventato fuori dal sentiero» e che non avrà più un *ancrage* referenziale al quale appoggiarsi. Attraverso Matthew O'Connor, Barnes rivendica, per dirla con Jean Bessière come «se vouer au langage pour être dans le monde, c'est accuser le défaut du monde et celui du langage, toujours mensonger, marquer la perte du sujet de cette langue»¹⁰. Il *sujet* della nuova lingua sarà l'uomo sradicato, l'attore elisabettiano che, come il Tiresia di *The waste Land* e il suo antico progenitore, scopre che la morte e la vita sono un tutt'uno, e che, in quanto portavoce del discorso letterario, trova nello sradicamento esistenziale il modello del suo linguaggio. La stessa costruzione sintattica per accumulazione verbale conferma la *non position du sujet* e, come lasciando sussistere *le vide de la parole habitée*, nega la possibilità di un linguaggio inaugurale. O'Connor è, in questo senso, la

¹⁰ JEAN BESSIERE, *Les écrivains de la génération perdue. Jeu de l'autonomie et de l'identité*, in André Karátson, Jean Bessière, (a cura di), *Déracinement et littérature*, Université de Lille 3, Travaux et Recherches, Diffusion P.U.L. p. 103.

controfigura dello scrittore che sa «qu'il existe toujours un Dieu, mais faut-il ajouter, muet, et dont l'expatrié se découvre le prêtre incertain»¹¹.

L'esperienza dell'esilio diviene modello modernista di scrittura e il luogo dell'espatriato quel non-luogo metaforico che funziona come paradigma descrittivo del reale e del suo correlato soggettivo, l'identità.¹² Parigi, a motivo della sua intima essenza pluralistica e molteplice, e ancor di più in quanto terra di esilio, costituisce il punto di partenza ideale per la trasfigurazione dell'intera realtà, e, a livello formale, per l'applicazione delle teorie moderniste sullo spazio, il tempo e il discorso. Le descrizioni urbane si organizzano secondo la logica paradossale della *superposition*¹³ di frammenti concettuali e visivi che, decontestualizzati dal luogo di appartenenza e anche dai sistemi critici di riferimento, si fondono in un *continuum* di senso dove diventa difficile ripristinare le antiche opposizioni. L'esule, in quanto sradicato dai suoi luoghi e dai suoi sistemi di credenze e di linguaggio, può dire meglio di chiunque altro la nuova realtà metropolitana che è la stessa realtà riconfigurata dal modernismo come «elusive, indeterminate, multiple, often implausible, infinitely various and essentially irreducibile»¹⁴. A motivo del disintegrarsi della primaria distinzione tra osservatore e osservato, la rappresentazione della città è

¹¹ *Ivi*, p. 104.

¹² J. GERALD KENNEDY nel suo *Imagining Paris: Exile, Writing and American Identity* (Yale University Press, New Haven, Conn. London 1993), propone di interpretare lo stesso modernismo di Barnes e di Fitzgerald «as an exile». Partendo dall'affermazione di Gertrude Stein secondo cui gli scrittori e gli artisti modernisti convergono a Parigi perché «Paris was where the 20th century was», la città assunta unanimemente come segno geografico del moderno, Kennedy dimostra come la capitale dell'esilio abbia subito una massiccia derealizzazione, diventando soprattutto lo scenario dove verificare e applicare le nuove teorie dello spazio e del tempo. La categoria del tempo, problematizzata e alterata dalla rivoluzione modernista insieme a quelle correlate della percezione e del pensiero, assume nella letteratura del confine e dell'esilio sempre più una forma spaziale. Per dirla con Kennedy e con la Stein, è come se «the temporal had assumed a spatial form which might be located and occupied» (*Ivi*, p. 185).

¹³ McFarlane individua, nel suo *The mind of Modernism* (in Malcolm Bradbury, James McFarlane, eds. *Modernism, 1890-1930*, Harmondsworth, Viking Penguin 1976, pp. 71-93), tre livelli nella riformulazione della realtà secondo i paradigmi modernisti. Dall'iniziale enfasi posta sulla *fragmentation* e sulla progressiva disintegrazione di tutti i sistemi e assoluti concettuali dell'800, si passa alla ristrutturazione delle parti, al *re-relating of fragmented concepts*, al *re-ordering of linguistic entities* per arrivare infine all'ultimo stadio: «a dissolving, a blending, a merging of things held to be forever mutually exclusive» (*Ivi*, pp. 80-81). Tale procedimento corrisponde sul piano formalista al passaggio tra quelle fasi che Roger Shattuck descrive come *fragmentation, juxtaposition* e «*superposition*» (ROGER SHATTUCK, *The Banquets years: The Origins of the Avant-garde in France, 1885 to World War I*, New York, Vintage 1958, pp. 340-45).

¹⁴ JAMES MCFARLANE, *op. cit.*, p. 81.

pura fantasmagoria che si costruisce secondo un doppio movimento speculare perché Parigi è, da ultimo, lo stesso sguardo estraniato dell'Io che la guarda.

La visione della realtà oggettiva è in Djuna Barnes cortocircuito dello sguardo perché il reale descritto è già *in sé* circo, che il lettore/Felix, ebreo errante senza luogo, coscienza infelice ripiegata sulla memoria del passato, non può mai toccare, e perciò mai conoscere. Il *per sé* dello spettatore è speculare all'oggetto visto e anche, più radicalmente, allo sguardo della gente di teatro, «drammatica e mostruosa come una partita di merce» per la quale non è mai possibile «fare un'offerta». Scrittore e lettore, descrittore e descrittario possono comunicare solo a prezzo di una rinuncia alla presunzione di classificazione tassonomica del mondo e all'illusione dell'Ego come soggetto di conoscenza. La Parigi del dottor O'Connor è il circo della contro-ragione, dell'ambivalenza simbolica e della differenza. L'illusionista cialtrone evoca il Tiresia de *La terra desolata* perché il suo compito è quello di ricondurre «dal mare a casa il marinaio/la dattilografa in casa all'ora del tè»¹⁵. Così Mattew rivela a Nora e a Felix i segreti della Notte, tracciando gli itinerari nell'Ade parigino, accogliendoli nella sua casa e nella sua città. Se Tiresia, benché cieco, è «pulsante tra due vite» e può vedere perché «vecchio con vize mammelle di donne»¹⁶, il controverso personaggio di Djuna Barnes ha lo stesso dono preveggennte perché abita la soglia dove il giorno e la notte sono un tutt'uno.

Quando Nora giunge nella casa del dottore, rimane sgomenta «per averlo colto nell'ora in cui, espulsa la quotidianità, era rientrato nei suoi panni», ovvero vestito con abiti femminili e col viso «incorniciato» (*framed*) dal «semicerchio dorato di una parrucca dai lunghi boccoli»¹⁷. Se il personaggio di Eliot può dire, «Io, Tiresia /vecchio con vize mammelle/ ho osservato la scena e predetto il resto», sottolineando la sua natura ibrida come condizione imprescindibile di ogni premonizione, O'Connor dal canto suo può dichiarare a Nora: «I, Doctor Mattew - Mighty - grain - of - salt Dante - O'Connor will tell you how the day and the night are related by their division»¹⁸. La cecità di Tiresia viene spostata, attraverso i discorsi notturni dell'affabulatore di *Nightwood*, dallo sguardo soggettivo allo stesso piano del reale, perché, come esclama il dottore, «la notte dura da un pezzo», benché quasi nessuno se ne accorga.

¹⁵ THOMAS S. ELIOT, *The Waste Land* (1922); trad. it. di Angelo Tonelli, *La terra desolata*, edizione con testo a fronte, Milano, Feltrinelli 2006, p. 47.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Djuna Barnes, *op. cit.*, p. 93.

¹⁸ Djuna Barnes, *op. cit.* (1936), p. 72.

Sul filo della metonimia¹⁹, la descrizione della stanza di O'Connor unisce alla fenomenologia della desolazione e del degrado quella dell'ibrido, e, in una variazione del noto procedimento dell'amato Eliot, gli oggetti descritti funzionano nella sequenza della loro presenza nello spazio come correlati oggettivi, mimando e traducendo a livello orizzontale l'ambivalenza celebrata nel testo.

The room was so small that it was just possible to walk sideways up to the bed, it was as if being condemned to the grave the doctor had decided to occupy it with the *utmost abandon*. A pile of medical books, and volumes of a miscellaneous order, reached almost to the ceiling, *water-stained* and covered with *dust*. Just above them was a very *small barred window*, the only ventilation. On a maple dresser, certainly not of European make, lay a *rusty* pair of forceps, a *broken* scalpel, half a dozen *odd* instruments that she could not place, a catheter, some twenty perfume bottles, almost empty, pomades, creams, rouges, powder boxes and puffs. From the half open drawers of this *chiffonnier* hung laces, ribands, stocking, ladies' underclothing and an abdominal brace, which gave the impression that the feminine finery had suffered venery. A swill-pail stood at the head of the bed, brimming with *abominations*. There was something appallingly *degraded* about the room, like the rooms in brothels, which give even the most innocent a sensation of having been accomplice; yet this room was also muscular, a cross between a *chambre à coucher* and a boxer's training camp. There is a certain belligerence in a room in which a woman has never set foot; every object seems to be battling its own compression — and there is a metallic odour, as of beaten irony in a smithy²⁰.

La complessa trama lessicale è percorsa, qui come nelle altre descrizioni della città e degli *intérieurs* dei personaggi, da una tensione parodica tra il sacro e il profano. Non sembra casuale la scelta di un termine quale *chiffonnier* per connotare il dottore, quasi a evocare la nota identificazione tracciata da Baudelaire tra lo straccivendolo e il poeta. È lo stesso O'Connor, il bugiardo

¹⁹ Si rimanda per un'interessante analisi della teoria di Jakobson sulla metafora e la metonimia applicata alla lingua della letteratura modernista all'interessante contributo di DAVID LODGE, *The language of modernist fiction: metaphor and metonymy* contenuto nel volume collettaneo *Modernism: 1890-1930* (cit. pp.481-496). Alcune riflessioni di Genette sul ruolo della metonimia in Proust rafforzano l'idea che metafora e metonimia, lungi dall'essere antagoniste e concorrenti nella costruzione del testo vivano di una sostanziale interdipendenza. Il ruolo della metonimia si afferma nella metafora perché le relazioni di coesistenza vivono all'interno del rapporto di analogia (cfr. GÉRARD GENETTE, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil 1972; trad it di Lina Zecchi, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1973). Anche in *Nightwood* la contiguità degli oggetti e dei segni urbani si innesta nella grande metafora testuale ed è nella foresta di notte, nella Città del Dottore, nell'*intérieur* degradato che l'incrocio tra le linee di frontiera e il conseguente sovvertimento del paradigma della divisione si fa evidente.

²⁰ DJUNA BARNES, *op. cit.* (1936), pp. 70-71, corsivi miei, eccetto l'espressione in francese in corsivo nel testo originale.

prezioso ad affermare in una delle sue affabulazioni notturne che il percorso scelto da Dio è «close to the wall». Ne *Le vin des Chiffonniers* lo straccivendolo è proprio colui che si muove nel labirinto fangoso della città «incespicando e urtandosi ai muri come un poeta». O'Connor è il poeta-*chiffonnier* che «pronunzia giuramenti, detta leggi sublimi» e costruisce il racconto come raccolta di frammenti, stracci, «volumi eterogenei».

La latente omologia umano-divino di sapore elisabettiano viene rivisitata, nel teatro rinascimentale e nel circo della foresta notturna, in chiave squisitamente modernista e, attraverso un raffinato e straniante gioco di sovrapposizione dei livelli di lettura, si incrocia con il motivo della generale usura e dell'evidente degrado del luogo che il Guardiano della notte ha deciso di occupare «con totale abbandono». Attraverso una raffinata trama lessicale che riprende l'arcilessema posto in apertura connotando apertamente gli oggetti presenti nella stanza come *water-stained, rusty o broken*, l'*intérieur* degli anni '30 stravolge l'immagine del luogo privato ottocentesco articolando all'interno dello spazio abitato dai personaggi una vera e propria fenomenologia dell'eterogeneo che presenta in modo parodico il degrado ulteriore dell'eterogeneo urbano celebrato dai surrealisti. L'eteroclitico del Passage de l'Opéra descritto nel *Paysan de Paris* diventa nelle mani di Djuna Barnes un affastellamento di «volumi eterogenei, chiazzi di umidità e coperti di polvere [...] strumenti disparati» un vero e proprio «secchio di obbrobri».

La stanza dello *chiffonnier* traduce a livello metonimico il tema preponderante del testo: quello dell'ibridazione e della controversa identità del reale e del suo abitante. Se «ogni oggetto sembra lottare contro la propria compressione - e c'è un odore metallico, come di ferro battuto in una fucina», nel dottore, sdraiato sul letto «con gli occhi neri esageratamente grandi, le guance rotonde e il mento coperto di un livore metallico» e con la testa «incorniciata dal semicerchio dorato di una parrucca dai lunghi boccoli», si consuma la lotta tra femminile e maschile. In una perfetta consonanza tra spazio e personaggio, la natura del luogo e del suo occupante è mista. Sulla toilette del dottore-uomo-*chiffonnier*, che indossa «una veste di flanella, da donna», ci sono «un forcipe arrugginito, un bisturi rotto, una mezza dozzina di strumenti disparati [...] un catetere, una ventina di boccette di profumo quasi vuote, pomate, creme, belletti, scatole da cipria e piumini», mentre dai cassetti pendono «pizzi, nastri, calze, biancheria da donna, un busto addominale», come se «i fronzoli femminili avessero conosciuto le battaglie di Venere».

L'identità e lo spazio esistono nell'incrocio, nel punto di tangenza modernista, *superposition*, di tutte le polarità, una su tutte, e sicuramente la più importante, quella femminile/maschile. La stanza è definita a motivo del suo degrado come «le camere dei bordelli» e poco oltre «una via di mezzo tra

una *chambre à coucher* e una palestra del pugile», incrocio appunto tra femminilità venerea e degradata e mascolinità belligerante. La lotta è interna a tutte le cose, ne è genesi e divenire. Ritorna alla mente la figura del *pólemos* eracliteo, evocato da Aragon nelle immagini conflittuali dell'eteroclito urbano e accettato dallo stesso Eliot che pone, come esergo ai suoi *Four Quartets*, due frammenti del filosofo greco. In *Burnt Norton*, quartetto d'apertura della raccolta, il *logos* eracliteo del frammento 22 [B2], divenire eterno di tutte le cose, si fa figura modernista dando vita a una suggestiva fenomenologia della simultaneità temporale. Nell'incipit dei *Quartetti* viene affermata la coesistenza perpetua di «tempo presente e tempo passato», «entrambi presenti nel tempo futuro» così come «il tempo futuro è contenuto nel tempo passato» e si deve concludere che «se tutto il tempo è eternamente presente / tutto il tempo è irredimibile»²¹. In *Nightwood* sembra essere lo spazio a farsi carico della *unredeemable belligerence* del divenire, mentre la temporalità viene ridotta all'alternanza sinistra tra una notte interminabile e un giorno sempre più duro da preservare. Attraverso la parola-traccia del Dottore O'Connor, il Guardiano delle Notti, poeta dell'inferno e medico dai metodi illusionistici, figura ibrida sospesa tra il femminile e il maschile, abitante di una stanza segnata dalla sua stessa irriducibile ambivalenza, il discorso racconta la città passata e quella futura, per dirci infine della «Città di Tenebre». La Città che il dottore, immerso nella sua stanza, eco metonimica dell'androgino barocco, racconta a Nora Flood. La Città nella quale l'americana arriverà, però, solo alla fine, seguendo le tracce e le erranze, anch'esse notturne, dell'amata Robin Vote.

Prima ci sono le altre città, racchiuse splendidamente in quella che, in apertura al capitolo la Sonnambula, nel quale farà il suo ingresso Robin Vote, motore della esile narrazione, viene definita the *doctor's city*, mirabile congiunzione di alto e basso, divino e umano²², porzione di spazio delimitata

²¹ THOMAS S. ELIOT, *Four Quartets* (1936-42); trad. it. *Quattro quartetti*, (2006), p. 95.

²² Già nella descrizione della stanza si può cogliere, come anticipato, un accenno a tale dialettica che va considerata sempre come sviluppo del macrotema dell'*altro*, ovvero all'interno della relazione simbolica tra gli elementi tradizionalmente separati dalla logica binaria e disgiuntiva. In questa radicale messa in discussione del principio identitario di non contraddizione, l'altro diventa parte integrante della cosa alla quale viene generalmente opposto. Shari Benstock legge il tema dell'*other* esclusivamente attraverso una prospettiva di genere, facendo notare come the *lesbian other* rappresentato serva a comunicare, anche linguisticamente, quella *female difference* soppressa dal sistema patriarcale e monologico della logica puritana. Tale lettura, pur mettendo in evidenza il primario tentativo di rifondare un'identità fluida e non costretta nei rigidi schemi tradizionali, tende a ricondurre ogni altra operazione di unione scandalistica degli opposti su un terreno per così dire morale e sessuale. Nella sua analisi della stanza del Dottore, Benstock nota in via preliminare come

da un lato dal tribunale, massima espressione del giudizio terreno, e dall'altro dalla chiesa di Saint Sulpice, emblema del giudizio divino. L'omologia macro e microcosmo, alla base dell'estetica modernista, è apertamente realizzata se il dottore diventa una *feature*, un lineamento, della Piazza. Appartiene al luogo, ormai, quasi a suggerire una comunanza che si spinge fino all'identificazione, come ben si evince leggendo per intero la descrizione della città:

Close to the church of St Sulpice, around the corner in the rue Servandoni, lived the doctor. His small slouching figure was a *feature* of the Place. To the proprietor of the Café de la Maine du VI he was almost a son. This relatively small square, through which tram lines ran in several directions, *bounded* on the one side by the church and on the other by the court, was the doctor's 'city'. What he could not find here to answer to his needs, could be found in the narrow streets that ran into it. Here he had been seen ordering details for funerals in the parlour with its black broadcloth curtains and mounted pictures of hearses; buying holy pictures and *petits Jésus* in the boutique displaying vestments and flowering candles. He had shouted down at least one judge in the Maine du Luxembourg after a dozen cigars had failed to bring about his ends. He walked, pathetic and alone, among the pasteboard booths of the Foire St Germain when for a time its imitation castles squatted in the square. He was seen coming at a smart pace down the left side of the church to go into Mass; bathing in the holy water stoup as if he were its single and beholden bird, pushing aside weary French maids and local trades people with the impatience of a soul in physical stress.²³

L'analogia corpo umano città, presente in altri testi del periodo, quale per esempio *Tropic of Cancer* di Henry Miller, è suggerita dallo stesso O'Connor in uno dei suoi primi discorsi, quando di fronte a Felix Volkbein racconta la storia di Nikka, «il negro che lottava con l'orso nel Cirque de

l'appartamento assomigli alla casa abitata dall'autrice insieme alla sua compagna la scultrice Thelma Wood, per concludere come «the juxtaposition of the sacred items with the secular and the contrast between the spiritual trappings of the apartment and the profane union this home supported» servano a mettere in scena «a world in which moral and sexual codes were reversed» (SHARI BENSTOCK, *Women of the Left Bank. Paris, 1900-1940*, Austin, University of Texas Press 1986, p. 267). Ciò è sicuramente vero soprattutto alla luce della biografia personale dell'autrice, ma non può sfuggire il fatto che, se il motivo dell'estraniamiento dei personaggi da sé è sicuramente un aspetto della controversa esplorazione della *womanhood*, è pur vero che a livello formale esso rientra in un più vasto esperimento di rifondazione epistemologica del mondo. I paradigmi modernisti si innestano in *Nightwood* nel terreno della riformulazione e della rivendicazione dell'autonomia di genere, ma questo è possibile perché, in via preliminare, si rifiuta la logica rigida dei distinti, perché il descrittore/narratore è diventato egli stesso un ibrido il cui punto di vista non può che essere a sua volta ibrido e perché è in atto un'operazione simbolica di più vasta portata che porta alla riunificazione di *qualsiasi cosa* col suo altro.

²³ DJUNA BARNES, *op. cit.* (1936), p. 26, corsivo mio, a parte che per le espressioni in lingua francese, al corsivo nell'originale.

Paris», dal corpo interamente tatuato «with all the *ameublement* of depravity». Sulla pancia aveva «un angelo di Chartres» mentre sul dorso «un nitido resoconto in caratteri paleomonacali [...] delle condizioni invero deplorevoli di Parigi prima che vi si introducesse l'igiene, quando la natura arrivava liberalmente alle ginocchia»²⁴. O'Connor è parte della città, o, meglio, è la *parole* del racconto iscritto nei muri della sua Parigi, in quel *terrain vague* tra il sacro e il profano, soglia tra i due *boundaries* della Chiesa Saint Sulpice e del Tribunale.

Il discorso del dottore, a differenza di quello senza interlocutore del signor K, arriva dentro il castello civile, riducendo «al silenzio almeno un giudice della Mairie du Luxembourg». Sembra di cogliere una celebrazione della *parole* ambivalente del racconto, capace di soverchiare quella monovalente dei discorsi ufficiali del potere, del sistema patriarcale e puritano, così come di accogliere, senza esserne travolta, la sacralità della prima e indistinta parola. Nella città del dottore si legge la concezione del romanzo e l'io che la abita appare come una proiezione dello stesso autore, che si bagna, sotto le spoglie del suo personaggio, «nell'acquasantiera come se fosse l'unico e riconoscente uccello». Le baracche di cartapesta e gli *imitation castles* della Foire Saint-Germain formano il non-luogo immanente del discorso poetico che, nel suo cammino *pathetic and alone* nei meandri del rarefatto tessuto urbano, si eleva, come la parola allegorica di Baudelaire, sino al cielo. La descrizione della città segue lo sguardo simbolico del poeta - *chiffonnier* che dalla terra si rivolge in alto.

L'estetica modernista supera quella simbolista così come quella barocca, perché la tensione alla trascendenza ricade incessantemente al suolo, scoprendo la terra e il cielo come un tutt'uno. Lo sguardo notturno di O'Connor, levato in alto a «fissare le gigantesche torri della chiesa che salivano nel cielo», ricorda quello cieco del Tiresia di Eliot «nell'ora violetta». Il poeta inglese sa con Eraclito che «via in alto via in basso una sola la medesima»²⁵ e il suo eroe «at the violet hour when the eyes and back/ turn upward from the desk, when the human engine waits/ like a taxi throbbing waiting, /[...] through blind, throbbing between two lives, /old man with wrinkled breasts, can see/ At the violet hour that strives/ Homeward [...]»²⁶. *L'Unreal City* di Eliot è eco della *Fournillante cité, cité pleine de rêves* di Baudelaire, quella città «où le spectre en plein jour raccroche le passant» e

²⁴ *Ivi*, p. 35.

²⁵ Si tratta di uno dei due frammenti di Eraclito posti da Eliot come esergo ai suoi *Four Quartets*.

²⁶ THOMAS, S. ELIOT, *op. cit.* (1922), p. 46.

dove «les mystères partout coulent comme des sèves/ dans les canaux étroits du colosse puissant»²⁷.

Lo sguardo dei due protagonisti, O'Connor e Tiresia, si struttura come una sorta di *aufhebung* dialettico degli occhi dei ciechi di Baudelaire, quegli «occhi abbandonati dalla divina scintilla [che] restano alzati al cielo come se guardassero lontano», perché l'estetica modernista non ha più bisogno di chiedersi angosciata e inebetita: «che cosa cercano in cielo, tutti questi ciechi?». Ciò che si legge in cielo è infatti anche ciò che si ritrova nelle acque flottanti delle fontane e nell'ombra fuggente di un passante, ciò che vi è in alto e ciò che vi è in basso appartengono a una sola medesima ragione, a un'unica sapienza. Come recita uno dei frammenti di Eraclito riportati da Eliot, «benché il logos sia comune, i più vivono come se avessero una sapienza loro propria». Ed è proprio il *logos* come parola della notte indistinta che Nora cerca da O'Connor, per riuscire a sopravvivere ai suoi sogni, per poter trovare la mediazione tra vita diurna delle sue radici e quella notturna rappresentata dall'ombra irraggiungibile dell'amata Robin. Nella città del dottore non c'è bisogno di mediazioni perché essa, come la stanza, non è terreno segnico di distinzioni, ma tessuto simbolico di incroci. Là si incontrano e si ricompongono le due metà tenute lontane dalla logica americana: il divino e l'umano, il femminile e il maschile, la terra e il cielo o, più generalmente, ogni cosa e il suo altro. Il Dottore non può e non vuole «stare in equilibrio sulla testa», non è «un acrobata, né un frate» perché chi è tutto insieme, figura del giorno e della notte, non può e non vuole conoscere le distinzioni rassicuranti dei significati ma preferisce stare immerso in un *continuum* di senso, «in questa tomba oscura».

La città-sepolcro di O'Connor è l'inverso speculare del microcosmo di Nora, della sua casa in Rue du Cherche Midi. Anche lì vi è una fontana e anche lì, nonostante il nome diurno del luogo, si nasconde la minaccia incombente dell'ombra, ma le stanze dell'americana sono solcate dall'ostinazione alla differenza, dalla paura di abbandonarsi all'abbraccio indistinto della notte. La figura di granito, dallo sguardo proteso in alto e la mano a riparare il pube, sembra un doppio metonimico del Dottore, o, meglio, della sua parte femminile e divina. Anche nell'appartamento di Nora e Robin, come nella stanza di O'Connor, gli oggetti formano un insieme eterogeneo, *miscellaneous*, ed essendo cifre iconiche di un'unione, quella dell'amore reciproco delle due donne e della combinazione dei loro umori, sono dunque simboli e non semplici segni. La lista descrittiva è un altro elenco di oggetti, i più disparati quanto a provenienza e a natura: dalle sedie del circo, ai cavalli di

²⁷ CHARLES BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, Paris 1857 ; trad. it. di Attilio Bertolucci, *I Fiori del Male* (1975), Milano, Garzanti 2004, p. 158.

legno, dai candelabri veneziani comprati al Mercato delle Pulci, luogo tanto celebrato dai surrealisti, fino agli oggetti sacri quali cherubini viennesi e parati ecclesiastici romani. Ancora una volta le relazioni di coesistenza tra gli oggetti si innestano nel rapporto di analogia e funzionano all'interno della metafora. La tensione, sempre latente nel testo, tra la dimensione umana e quella divina si traduce nei segni metonimici iscritti nel luogo, che appare come ricomposizione della storia errante dei personaggi eternamente divisi tra il circo e la chiesa, tra trasgressione funambolistica e conformismo spirituale. Se, come osserva Paul Valéry, il sentimento preponderante nella poesia simbolista è quello del rimorso, si può dire che questa ultima riserva etica viene a cadere nella letteratura degli anni Trenta e il desiderio non incontra più ostacoli fino all'inevitabile scacco finale. In *Nightwood* il problema è riuscire a capire e dire la Notte, non più quello di arginarla. L'inferno non è più illuminazione rimbaudiana estemporanea e in fondo colpevole, né allegorica e crepuscolare intuizione baudelairiana, ma sapienza notturna dell'unica sostanza diveniente.

Nel giardino della casa di Rue du Cherche Midi si compie, sotto gli occhi atterriti di Nora, un'autentica epifania di questo *logos* immanente al discorso e alla storia del testo. La scena si pone come paradigma descrittivo della genealogia del reale attraverso l'articolazione delle coppie paradigmatiche. Vale la pena leggere il passo per intero:

Waking she began to walk again, and looking out into the garden in the faint light of dawn, she saw a *double* shadow falling from the statue, as if it were multiplying, and thinking perhaps this was Robin, she called and was not answered. Standing motionless, straining her eyes, she saw emerge from the darkness the light of Robin's eyes, the fear in them developing their luminosity until, by the intensity of their *double* regard, Robin's eyes and hers met. So they gazed at each other. As if that light had power to bring what was dreaded into the zone of their catastrophe, Nora saw the body of another woman swim up into the statue's obscurity, with head hung down, that the added eyes might not augment the illumination; her arms about Robin's neck, her body pressed to Robin's, her legs slackened in the hang of the embrace. Unable to turn her eyes away, incapable of speech, experiencing a sensation of evil, complete and dismembering, Nora fell to her knees, so that her eyes were not withdrawn by her volition, but dropped from their orbit by the falling of her body. Her chin on the sill she knelt thinking, 'Now they will not hold together,' feeling that if she turned away from what Robin was doing, the design would break and melt back into Robin alone.²⁸

Come emerge anche da una prima lettura, lo sguardo di Nora, ancora dicotomico e sospeso tra la luce della stanza sognata poco prima e l'ombra della casa, sorprende all'alba la figura dell'amata Robin insieme a un'altra

²⁸ DJUNA BARNES, *op. cit.* (1936), pp. 57-8, corsivi miei.

figura, Jenny Petherbridge, l'intrusa, la *squatter* che intreccia una relazione con la Sonnambula Vote strappandola al mondo di Rue du Cherche Midi. La fontana costituisce il centro focale di questa visione doppia e si pone ancora come traduzione metonimica della parola del Dottore che, in uno dei suoi discorsi a Nora, offre la chiave di interpretazione della scena come autentica fenomenologia della coscienza. È O'Connor a dichiarare che «la notte e il giorno sono due viaggi e [che] i francesi, per quanto spesso ingordi e avari sono i soli a lasciare testimonianza di entrambi nell'alba», lamentandosi nello stesso tempo dell'ostinata, e rigidamente bi-valente, logica americana. «Noi» - esclama, infatti, il dottore - «stracciamo l'una a beneficio dell'altra, i francesi no [...] perché essi pensano continuamente a entrambi come a un tutt'uno»²⁹. Per potere pensare al «Grande Enigma», al mistero del Figlio di Dio, e quindi alla differenza che si produce in seno all'indistinto, al due contenuto nell'uno, è necessario girare la testa della ragione dall'altra parte, «incominciando d'un tratto a pensare con l'occhio che ti fa paura, detto nuca, l'occhio che usiamo quando guardiamo l'amata in un posto buio, e lei ci mette molto tempo per venire da molto lontano»³⁰. Purtroppo Nora non ha ancora «mai pensato alla notte come una vita», né l'ha mai vissuta, e per questo, «incapace di parole» notturne, vede tutto ancora doppio e non può dire il *Logos* che è prima di tutto discorso. Per riuscire a parlare dovrà aspettare la mediazione linguistica del discorso notturno di O'Connor e per ora non le resta che cadere in ginocchio aspettando che il *design* si rompa per «rifondersi in Robin sola», chiudendo gli occhi per riaprirli in quel momento atroce della separazione che ristabilisce i contorni diurni nell'indistinzione notturna. Il passo costituisce una chiara modulazione dei motivi cari all'estetica modernista, grazie anche alla dialettica visiva e incrociata tra le due amanti. Un'estetica che il discorso del dottore chiarisce a più riprese lungo tutto il testo e che a livello della storia si traduce nella relazione tra Robin Vote e Nora Flood.

Robin Vote ovvero la storia nella foresta di notte

Se Nora è ancora trattenuta nei luoghi diurni della logica ferrea dominata dal principio di identità e di non contraddizione, Robin rappresenta invece la celebrazione ostentata del doppio ambivalente, istanza metadiscorsiva e sovrastorica che attraversa il racconto senza quasi mai parlare, come se fosse essa stessa una parentesi, una digressione che scava il testo dall'interno. Non è un caso che il personaggio compaia per la prima

²⁹ *Ivi*, p. 97.

³⁰ *Ibid.*

volta nel capitolo *The Sonnambule*, aperto tra l'altro dalla descrizione della città del dottore, e venga presentato mentre giace su un letto «in un attimo di minacciata coscienza», in una sublime rivisitazione del motivo già accennato del risveglio. La descrizione di Robin, riversa nel disordine di una stanza d'albergo e semicosciente, è tutta giocata sul motivo della soglia, temporale e spaziale, tra i contrari. L'ingresso di Robin nella storia del testo è mirabile e il brano che segue racchiude alcuni dei procedimenti stilistici e lessicali più raffinati del testo.

The perfume that her body exhaled was of the quality of that earth-flesh, fungi, which smells of captured dampness and yet is so dry, overcast with the odour of oil of amber, which is an inner malady of the sea, making her seem as if she had invaded a sleep incautious and entire. Her flesh was the texture of plant life, and beneath it one sensed a frame, broad, porous and sleep-worn, as if sleep were a decay fishing her beneath the visible surface. About her head there was an effulgence as of phosphorus glowing about the circumference of a body of water – as if her life lay through her in ungainly luminous deteriorations - the troubling structure of the born sonnambule, who lives in two worlds - meet of child and desperado. Like a painting by the *douanier* Rousseau, she seemed to lie in a jungle trapped in a drawing room (in the apprehension of which the walls have made their escape), thrown in among the carnivorous flowers as their ration; the set, the property of an unseen *dompteur*, half lord, half promoter, over which one expects to hear the strains of an orchestra of wood-wind render a serenade which will popularize the wilderness.³¹

La cifra cromatica del dipinto è sicuramente quella del chiaroscuro e tutta la trama lessicale è percorsa dalla straniante minaccia del rovesciamento improvviso dei campi semantici e dalla dialettica superficie visibile terrestre/profondità recondita marina, fino alla chiusura icastica del primo paragrafo. La carne di Robin è carne «della terra» che sa «di umidità prigioniera eppure è così asciutta» ma è anche carne percorsa dalla «recondita malattia del mare». Il suo corpo è «superficie visibile», la sua carne «una grana arborea» che lascia intravedere una «struttura ampia, porosa, consunta dal sonno», come se sotto la superficie della vita abitasse il demone della decomposizione, come se, parafrasando Tiresia o Eraclito, vita e morte fossero appunto «una sola medesima» (cosa) e come se, ancora, il letto, nel quale Robin giace in bilico tra sonno e veglia, non fosse altro che il letto del fiume eterno del divenire. Poco importa se al posto del fuoco eracliteo vi sia il principio femminile e archetipico dell'acqua, perché in tutti e due i casi il *logos* è divenire come eterno fluire di tutte le cose, come quel ritorno che prende la forma circolare del fosforo che incornicia «la circonferenza di una

³¹ *Ivi*, p. 31.

distesa d'acqua». Robin assurge a metafora di un cosmo che, come l'errante androgino, è fatto di crosta terrestre e di profondità marine. Riecheggia in questa scena la voce di Eliot. In *The Wast Land* l'acqua è il principio rigeneratore e catartico, «il gorgo del mare» nel quale sprofonda il Fenicio dopo essersi recato ad «ardere, ardere, ardere, ardere» tra le fiamme di Cartagine. Il destino della donna è simile a quello tragico di Phlebas morto da quindici giorni perché «una corrente sottomarina / spolpò le sue ossa in sussurri./ Mentre affiorava / e affondava /attraverso gli stadi della maturità e della gioventù / sprofondando nel vortice».

Chissà da quanto tempo Robin è entrata nel gorgo del sonno incauto e completo, dimenticando la memoria masticata delle sabbie, chissà da quanto, su quel letto, è stretta dall'abbraccio della morte. Forse da sempre, perché la sua *troubling structure* è quella della Sonnambula nata, creatura fatta di «goffe degenerazione luminose», che vive perennemente sulla soglia tra i due mondi.

Sonnambula e Guardiano della notte, Robin e Matthew O'Connor, sono figure del senso che circola libero nel romanzo attraverso le zone di chiaroscuro che la donna-animale abita e delle quali il dottore-poeta-dio parla. La loro differenza sta nello spazio della parola. Robin, che non conosce parole e che chiude il romanzo col suono sinistro del suo abbaiare a un cane, e O'Connor che di parole ne ha tante come tanti ed eterogenei stracci, suggeriscono l'omologia tra donna-animale-dio-uomo all'interno del tempo/spazio della notte. Entrambe le figure si muovono per lo più nel buio ed entrambe sono anche i principi genealogici del racconto. La prima, disseminando le tracce dei suoi pensieri che sono «di per sé una forma di locomozione», è la distanza irraggiungibile che muove la storia e i suoi personaggi, il secondo è invece la parola che rende in un certo senso presente l'assenza di Robin, che colma con i suoi discorsi i salti temporali tra le partenze e i ritorni della donna. In quanto creature della soglia, narrativa e discorsiva, i due protagonisti garantiscono la coesione semantica di un testo che vive costantemente *au bord*, nella penombra. Ecco perché il Dottore, «dio delle tenebre», pronuncia i suoi discorsi migliori nel momento estremo tra la veglia e il sonno ed ecco perché la prima immagine di Robin è colta nell'attimo del risveglio. Ci si potrebbe chiedere con Benjamin se non sia proprio in questa terra di nessuno che avviene l'illuminazione della conoscenza e che si produce la parola, per scoprire che «il risveglio è forse la sintesi della tesi, rappresentata dalla coscienza onirica, e dall'antitesi, costituita dalla coscienza della veglia [...] identico all' 'adesso della conoscibilità' in cui

le cose assumono la loro vera surrealistica-espressione»³² Il risveglio, sintesi dialettica nel filosofo tedesco, diventa nelle mani moderniste di Djuna Barnes figura fenomenologica, da intendersi, non più come momento di rottura o come spazio di frontiera, quanto piuttosto come paradigma, prima di tutto concettuale, e quindi descrittivo e narrativo, dello statuto ambivalente del reale e come figura della frontiera minacciata e drammaticamente incerta tra giorno e notte, veglia e sonno.

La Sonnambula sosta perennemente su questa soglia e, come «un dipinto del *douanier* Rousseau», giace «dentro una giungla intrappolata in un salotto», dentro una storia dalla quale fugge e in posti ai quali è sempre estranea. Nella foresta di notte gli oggetti sono divorati da una lotta interna mentre poco oltre l'androgino, la ragazza che assomiglia a un ragazzo, immagine della stessa Nora perché «lei è me» esclama l'amante disperata ma lei è più radicalmente tutti noi, combatte contro la carne della terra.

Se Apollinaire poteva sicuramente apprezzare del *douanier* le scene della *banlieue* parigina, per la consonanza tematica con il suo *Zone*, Djuna Barnes sembra puntare l'attenzione sul motivo suggestivo della natura selvaggia e matrigna, rivisitandolo in chiave urbana. In una sorta di matrioska di piani legati tra loro dalla mediazione metonimica dei loro confini, si realizza dapprima l'inserimento modernista del quadro all'interno della cornice di un *intérieur* borghese e quindi la rottura anche di quest'ultima cornice *fin de siècle*. Le pareti del salotto, metafora del *foyer* che l'Io abita protetto e sicuro, nonché frontiera metonimica tra dentro e fuori, si danno letteralmente alla fuga, gettando l'Io in pasto ai fiori carnivori dell'inconscio ed esponendo la sua casa alla minaccia di un esproprio.

L'esperienza del collasso dei confini spaziali tra chiuso e aperto e tra dentro e fuori si dà nel momento di transizione semiosciente, in quella *zone* intermedia tra le ragioni luminose della veglia e i demoni scuri in volto del sonno. Più che di semplice transizione sarebbe però meglio parlare di continua transizione, perché questa è la tremenda verità che il Tiresia-Dante-*chiffonnier*-O'Connor, ora nelle vesti del *dompteur*-pittore-Dottore intento a rianimare la sonnambula, svela con i suoi i gesti da prestigiatore circense, facendo affiorare in Robin «uno spasimo di risveglio [...] da chissà quale reame sconvolto» per poi farla ricadere «nella posa del suo annientamento». Felix assiste alla scena «seminascosto dal paravento accanto al letto» e viene colto da una «doppia confusione» di fronte al consumarsi della beffa ordita dal ciarlatano dottore, quella beffa inverosimile dalla quale nascerà la sua storia disgraziata e infelice.

³² WALTER BENJAMIN, *Das Passagenwerk*, Frankfurt am Maim, Surkamp Verlag 1982; trad. it. a cura di Enrico Gianni, *I «Passages di Parigi»*, Torino, Einaudi 2000, vol. I, 519.

Convinto di poter tutto con un'americana al fianco, anche trovare quel passato finora inutilmente cercato, perché lei ha una specie di odore della memoria, si troverà condannato a nuove erranze, solo, abbandonato dalla neosposa e mamma Robin e con un parto infelice. Anche Felix, come Nora, dopo aver ascoltato le parole di O'Connor, si incammina lungo la notte, sulle tracce dell'eterna assente, l'americana sonnambula.

Nelle scene che hanno Robin come protagonista, i dialoghi si costruiscono come scambi di battute oblique sempre *su di lei* ma costantemente *senza lei*. Le uniche frasi sincopate che pronuncia sono perlopiù di ribellione contro la prigione del giorno: contro il figlio che Felix le mette nel ventre e contro le suppliche di Nora che cercano di riprenderla dalle sudice scorribande notturne. Se a livello tematico ed esistenziale, la donna è metafora della deposizione violenta dell'Io per mano del demone dell'inconscio, figura dell'eterno ritorno ed eco del silenzio dell'origine, e a livello politico denuncia del codice patriarcale, a livello metadiscorsivo è il centro provvisorio dal quale nascono e verso cui ritornano i gesti e le parole dei personaggi. Robin, «l'infetta portatrice del passato» primordiale, l'archetipo della donna-bestia vendicativa, è anche la memoria del testo e, in quanto «morte masticata che ritorna», è il punto di contatto intersoggettivo col viso funesto e cruento dei nostri progenitori. Felix, che vive del passato glorioso immaginato prima di lui da suo padre e prima ancora da chissà quanti altri stranieri erranti, sente il brivido del richiamo ancestrale, intuendo confusamente come questa ragazza «fosse le due metà convergenti di un destino spezzato, che nel sonno affronta se stesso nel tempo, come un'immagine e il suo riflesso in un lago sembrano separati soltanto dall'esitazione dell'ora». Ecco cos'è Robin: è il *logos* come parola obliqua dell'assenza che si rivela nelle epifanie urbane di Felix «reflected in a door mirror» e nelle attese incalcolabili di Nora nella forma di «frammenti di armonia rivelatori come gli averi di un viaggiatore arrivato da terre straniere»³³. Attraverso Robin la condizione dell'*expatrié* prende un valore universale, connotando qualsiasi esperienza, qualsiasi (non) luogo e qualsiasi *espace littéraire* all'interno della grande metafora testuale della *Unreal City*. Se la donna è in sé paradosso, in quanto riflesso atemporale dell'oblio ed eco sovrastorica del silenzio, il romanzo, che la ospita come centro referenziale e direzione conativa del discorso, sarà trama paradossale e simbolica perché tessuta nel solco della contraddizione negativa. La storia del testo si afferma come memoria della morte che ritorna a prezzo di una negazione della storia del mondo, mentre il discorso sussiste solo sulla base del rifiuto di ogni logica identitaria e quindi, in fondo, del linguaggio stesso. L'Io abita lo spazio dell'esilio dove, sciolto da qualsiasi vincolo

³³ DJUNA BARNES, *op. cit.* (1936), p. 73.

di identità culturale e linguistica, può imparare a vivere, pensare e parlare secondo il ritmo e il suono dell'Uno indistinto.

La visione doppia di Nora, una «cristiana delle origini [che] ancora credeva nella parola» e ancora non riesce a liberarsi dalla figura della Nonna, progenitrice americana, parola chiara e distinta, ma è attratta irresistibilmente dall'ombra sfuggente e muta di Robin, da quella «fenditura nel dolore del mondo», può essere considerata, così come la doppia confusione del barone, una tappa nel cammino di formazione epistemologica ed etica dell'esule. L'alba, come il risveglio, è figura della soglia, momento nel quale maggiormente si rivela l'irriducibile ambivalenza del Logos, ovvero del reale e insieme del discorso. Nora però non è ancora pronta per questa sapienza e rimane imprigionata nella maglie della dicotomia ombra/luce. La sua identità diurna recalcitra e riappare nei sogni notturni per invitarla a salire nella stanza della nonna ma Nora non riesce più a raggiungere quello «splendore rigonfio» e si ritrova una casa «desolata come il nido di un uccello che non tornerà più». Si alza quasi sempre richiamata dalla presenza silenziosa di Robin i cui rientri segnano l'inizio della notte interminabile. Nora le va incontro e nella debole luce dell'alba prova il dolore della rivelazione. Cerca di interrogare la statua dalla quale vede staccarsi «un'ombra doppia come se questa si stesse moltiplicando» ma non ottiene risposta perché Robin non può e non sa parlare, perché non può e non sa dire di sé al singolare, perché lei è «l'eterna momentanea che è sempre stata la seconda persona singolare»³⁴. La trama lessicale si articola intorno alla primaria polarità luce/buio, sovvertendola dall'interno, capovolgendo il segno della loro distinzione nel simbolo del loro abbraccio. Lo stesso sguardo del personaggio mediatore è destinato a una simile sorte subendo lo scacco del doppio tanto temuto. Così se nella debole luce dell'alba gli occhi di Nora vedono una *double shadow* staccarsi dalla fontana, è da quell'ombra muta e diasporica, quasi pronta alla moltiplicazione, che emerge la luce degli occhi di Robin che, ponendosi come un inverso speculare di quelli di Tiresia, sono il punto dilatato della luminosità all'interno della *darkness*. La luce generata dall'incontro delle pupille nell'oscurità è il momento di differenza in seno all'indistinto, ovvero della breve e insostenibile rivelazione della presenza distinta di un'altra figura che affiora dalla oscurità primordiale e metonimica della statua. Nora deve chinare la testa per paura che nuovi occhi accrescano la *illumination*, rivelando senza più dubbi l'abbandono lascivo dell'abbraccio. E allora cade in ginocchio lasciando che gli occhi si stacchino dalla sua

³⁴ *Ivi*, p. 133.

volontà, perché il Super-io di Nora è ancora forte ma abbassare lo sguardo di fronte alla verità significa, da ultimo, perdere il proprio corpo.

L'intera scena è anche percorsa da una valenza metacomunicativa e ciò che il narratore/descrittore chiede al suo Lettore *habile* come a quello *hypocrite* e *semblable* è forse di sollevare lo sguardo per sopportare il terribile peso del suo discorso, come fa il dottore-illusionista-bugiardo-*chiffonnier*. Nella città irrealista di Eliot «ognuno andava con gli occhi fissi davanti ai piedi» percorso dalla paura che il Cane potesse mettere l'uomo «con le unghie [...] allo scoperto», mentre nella città *fournillante* di Baudelaire l'io deve volgere «le spalle all'infernale corteo» dei sette vecchi sosia per non vedere l'ottavo. «Esasperato al pari d'un ubriaco che vede doppio» e «ferito dal mistero e dall'assurdo», cerca, una volta rientrato a casa e chiusa la porta, di «riprendere il timone» ma ogni sforzo è vano e la sua «anima febbrile e turbata» simile a una «vecchia barca senza alberi» inizia a ballare «su un mare mostruoso e illimitato». Nella città visionaria di Barnes, nel *nightwood*, Robin cammina «in una meditazione informe» verso la vita notturna, e cammina «a testa alta», fissando ogni passante, mentre Nora «gira in cerca di ciò che ha paura di trovare - Robin». Per questo, per «quel suo correre e agitarsi e cercare di portare a casa il mondo» - pensa tra sé il Dottore vedendola passare «oltre sotto i lampioni» - proprio per questo «partorirà guai». Nora troverà Robin quando avrà smesso di cercarla, a notte inoltrata, nella cappella in cima alla collina verde vicino alla sua casa americana, ai piedi di un altare improvvisato sul quale davanti a una Madonna ardono due ceri. Non si dicono niente, neanche ora. Nora guarda Robin abbaiare «in un accesso di risa, osceno e toccante» e cadere infine lunga e distesa con la faccia piangente. L'immagine che chiude il romanzo è quella quasi ovidiana di una metamorfosi che non conosce però ritorno: un cane «dagli occhi iniettati di sangue» giace con la testa appiattita sulle ginocchia di Robin. Nella chiesa, recinto del sacro, si compie definitivamente lo scandalo *obscene* che percorre tutto il testo: la fine del linguaggio e la celebrazione empia dell'istinto animale.

Il Barone, coscienza infelice, eternamente preoccupato della *obscenity* si ritrova padre di un bambino cresciuto nel ventre della bestia (Robin) e avviato alla carriera ecclesiastica mentre il discorso del Dottore non interviene più a mediare il senso del testo. Non si parla più, non ci sono più parole capaci di dire la medesima sostanza di tutte le cose e sta al lettore *frère* alzare lo sguardo per contemplare il nuovo quadro: la liberazione dell'eroe dalla giungla e dal salotto. Il lettore/spettatore, colto forse all'inizio da una doppia confusione, deve rinnovare quel *double regard* capace di cogliere le misure di un inferno senza confini dove il Sé, sciolto dai suoi legami con l'identità,

trionfa. La fenomenologia della coscienza si compie nel punto di ritorno a casa dopo il lungo viaggio notturno dell'esilio. Ma la porta si apre su una dimensione trasfigurata che non ha più niente dei ricordi passati, proprio come impoverita appariva a Nora la casa dei suoi sogni. L'esilio geografico porta alla diserzione dell'Io da sé, all'esodo infinito delle sue parole straniere dal linguaggio ufficiale e alla perdita della patria concettuale delle categorie logiche convenzionali.

Enrica Puggioni