

“The Deposit of the Heart”: famiglie, relazioni e legami in *Nightwood*

Anna Cadoni*

La letteratura modernista racconta storie di rottura: della tradizione, delle trame, delle relazioni tra i personaggi. Le relazioni interpersonali e i legami affettivi si trasformano e vengono raccontati in forme rinnovate e prive, in molti casi, delle strutture del secolo precedente. È questo il caso di *Nightwood* di Djuna Barnes, opera avanguardista che elabora al suo interno modelli relazionali nuovi e sperimentali tra i personaggi. Nella prefazione del 2006, Jeanette Winterson avverte: “Questo non è il solido mondo narrativo del diciannovesimo secolo, è il mondo mutevole, scivoloso e relativo di Einstein e dei modernisti, l’assalto sincronizzato della scienza e dell’arte a ciò di cui eravamo sicuri”.¹ Non è solo la forma del romanzo dell’Ottocento a essere cambiata, come suggerisce T.S. Eliot nella prima introduzione del 1937, che descrive *Nightwood* come un romanzo più adatto ai lettori di poesie che ai consumatori di prosa. Pubblicato nel 1936 e introdotto dalle parole lusinghiere di Eliot, *Nightwood* si presenta come *roman à clef* e racconta la vita di Robin Vote e le sue relazioni accomunate dal fallimento. Nel proporre un ventaglio di personaggi che cercano di costruire dinamiche familiari più o meno canoniche per gli standard dei primi decenni del Novecento, il romanzo presenta il concetto stesso di famiglia come inevitabilmente rovinoso. Questo articolo mira a individuare nell’opera di Barnes non solo la presenza di un concetto non normativo di unione, ma il suo progressivo slittamento verso quello, più fluttuante e indefinito, di legame. Sia nel caso di una realtà eteronormativa – l’unione tra Baron Felix e Robin Vote – che in quella *queer* del triangolo Nora-Robin-Jenny, il testo problematizza l’impossibilità della formazione di unioni stabili. Mentre queste unioni vengono associate al desiderio del riconoscimento delle relazioni come pubbliche e quindi legittimate da un desiderio di stabilità, i legami si presentano come continua ricerca di ridefinizione dei rapporti, che si compongono e si sgretolano di volta in volta, senza riconoscimenti o costrizioni. Questa ultima prospettiva è quella che proverò a far emergere nel corso di queste pagine: il romanzo come espressione di una tensione ininterrotta – narrativa, formale, ed espressiva – verso la continua formazione e demolizione di unioni, di qualunque tipo esse siano, in un moto perpetuo dal quale i personaggi non riescono a distaccarsi.

L’amore tra donne e il rifiuto del padre

Barnes non differenzia le unioni omosessuali (Robin/Nora e Robin/Jenny) dalla relazione eteronormativa tra Robin e Felix, né tenta di nascondere la vera natura dei rapporti tra le tre donne. È importante domandarsi come tali unioni possano

essere percepite negli anni in cui *Nightwood* è ambientato: vincoli extraconiugali di profonda amicizia, valide alternative ai rapporti eterosessuali tra marito e moglie, o rapporti totalmente indipendenti, non paragonabili a quelli normativi. George Chauncey osserva che le osservazioni scientifiche di fine Ottocento legate all'omosessualità femminile fossero legate all'idea di un'asessualità di fondo: "in un contesto di assenza del desiderio femminile, non vi era spazio per il lesbismo come è considerato oggi: se le donne non erano capaci di rispondere con trasporto sessuale alle *avances* degli uomini, come avrebbero potuto stimolare un'attenzione sessuale tra di loro?"² Prima di considerare tali relazioni possibili, le donne dovevano essere considerate esseri "sessuali". Barnes aveva già trattato le unioni lesbiche nella sua prima opera di poesia pubblicata nel 1915, *The Book of Repulsive Women*,³ ma in un contesto come questo perfino un'opera che contiene espliciti riferimenti a rapporti sessuali tra donne poteva passare inosservata.

In questa sezione esplorerò le relazioni tra donne e le differenti concezioni di tali unioni tra la fine del Diciannovesimo e l'inizio del Ventesimo secolo, in rapporto al ritratto che ne offre *Nightwood*. Come suggerisce Lilian Faderman, "le donne di inizio Novecento, in particolare appartenenti alla media borghesia, erano cresciute in una società in cui l'amore tra giovani donne era considerato la norma", e in cui la relazione, per quanto intima fosse, non veniva considerata né un ostacolo né un'alternativa alla relazione matrimoniale.⁴ La ragione di ciò era che, differentemente dai rapporti omosessuali tra uomini, considerati una minaccia alla virilità e alla mascolinità normative, la natura della relazione lesbica veniva considerata "fantasmatica".⁵ Mite ed etereo, considerato più spirituale che fisico, il rapporto tra due donne era ritenuto infatti un'appassionata ma innocua realizzazione del legame di amicizia e confidenza, al riparo dall'indiscrezione maschile. Questo tipo di amore si immette nel funzionamento della famiglia patriarcale senza creare attriti; è una relazione d'appendice, la cui presenza non intacca la natura della famiglia e le sue dinamiche. Vicky L. Eaklor osserva come le vite dei giovani vittoriani americani si dispiegassero in realtà omosociali e severamente separate per genere. Era un fenomeno non raro, quindi, quello di due donne che condividevano la sfera domestica e conducevano a tutti gli effetti una vita di coppia nella quale, secondo un pensiero comune ottocentesco, la dimensione sessuale non era contemplata.⁶

Se nel tardo Ottocento "due donne potevano ancora vivere in una relazione che oggi verrebbe certamente definita lesbica senza avere consapevolezza di se stesse come lesbiche",⁷ già nel primo decennio del Novecento si notavano i segni di una più chiara consapevolezza dell'omosessualità femminile. Grazie alle teorie freudiane sulla sessualità o ad articoli di natura pseudo-scientifica⁸ che portarono quindi a un generale interesse crescente verso la sessualità umana,⁹ gli anni Dieci percepivano il cambiamento in ciò che prima era considerata una semplice variabile nel comportamento femminile, e che ora acquisiva invece lo status di vera e propria patologia: "la medicalizzazione dell'omosessualità" sostiene Jeffrey Weeks, "cioè la transizione dalla nozione di peccato a quella di malattia mentale – fu un cambiamento significativo".¹⁰ L'omosessualità aveva abbandonato la sfera morale per inserirsi in quella patologica, individuabile e trattabile. Chauncey si sofferma inoltre sul nuovo approccio adottato nei confronti degli ambienti uni-

camente femminili, una volta visti come innocenti, asserendo che quelle stesse donne che erano state considerate prive di ogni stimolo sessuale, diventavano ora oggetto di studio della ricerca medica. Le realtà di rigida segregazione sessuale, in cui le ragazze vivevano a stretto contatto, diventavano i campi di interesse della letteratura scientifica.¹¹ Faderman ha osservato che, tuttavia, il consumo di opere medico-scientifiche e di articoli di sessuologia fosse limitato prevalentemente all'ambiente accademico, e che siano state invece le opere narrative a fornire uno specchio della società che dava un nome concreto a quei comportamenti rimasti per decenni sotto la vaga denominazione di amicizia. Michael Bronsky descrive tali ritratti letterari dell'omosessualità come molto comuni in questi anni, e sottolinea che "sebbene alcuni di questi venissero censurati, l'atto privato di leggere un libro era meno sconvolgente per i guardiani della pubblica morale rispetto ad aperte e teatrali manifestazioni dell'omosessualità".¹² Negli ambienti in cui le affermazioni della comunità scientifica non riuscivano a introdursi, le opere di narrativa fornivano la conoscenza sui temi dell'omosessualità alla portata di tutti.¹³ In questa situazione, repressiva per certi versi e tuttavia permissiva sotto altri aspetti, nascono comunità di donne che si riconoscono come apertamente bisessuali o lesbiche in varie zone degli Stati Uniti.¹⁴

Il decennio degli anni Venti vide una permissività tra le classi più raffinate nello sperimentare non solo con l'eterosessualità ma anche con la bisessualità, in relazioni erotiche più specificatamente sessuali rispetto a come erano sembrate essere le relazioni romantiche dell'epoca vittoriana.¹⁵

Per quanto evidente fosse questo parziale riscatto sessuale negli anni Venti, in particolare in Europa e nelle aree metropolitane degli Stati Uniti, affermare apertamente non solo di avere relazioni omosessuali ma di riconoscersi in un'identità lesbica era ancora una scelta ad alto rischio di repressione e censura da parte dell'opinione pubblica. Nella raccolta di immagini, lettere e testimonianze compilata da *The History Project* nel 1998 si nota come queste comunità dovessero rimanere virtualmente invisibili alla sfera pubblica. I rischi dell'esporsi pubblicamente sarebbero stati "persecuzioni dalla polizia, dai funzionari cittadini e da autorità autoproclamate come la New England Watch, la Ward Society e la Catholic Church's League of Decency", nonché la "perdita dell'occupazione, della dimora e della famiglia e la reclusione in prigione o in un istituto psichiatrico".¹⁶ Alcune comunità rappresentavano certamente porti più sicuri di altri per esprimere le proprie preferenze sessuali e i propri comportamenti, e tra queste va senz'altro ricordato il Greenwich Village, dove Djuna Barnes passò la maggior parte della sua vita. Eacklor identifica nel Village e in Times Square una sottocultura di bohémien che fondava la propria identità sull'opposizione ai costumi della media borghesia e faceva degli ideali di libertà sessuale una precisa linea politica.¹⁷

Il Greenwich Village fornisce, secondo Schwarz, Peiss e Simmons, un sostrato di fattori che favoriscono la nascita di gruppi eterogenei di opposizione alle norme sociali come The Heterodoxy Club, nato nel 1912 dalla volontà di promuovere il suffragio universale e gli ideali femministi, nonché di sfidare le pratiche conven-

zionali delle unioni eterosessuali.¹⁸ Questi movimenti erano circoscritti ad aree di fermento culturale e continua sfida allo *status quo* da parte dello stesso ceto medio che cercava una fuga dalla propria provenienza borghese. Afferma Faderman:

quegli anni videro emergere ristrette zone di *sophistication* o luoghi in cui veniva incoraggiata una moralità permissivista, come Harlem e il Greenwich Village, che sembravano fornire l'ambiente in cui compagni dalle idee affini potevano fingere che gli anni Venti fossero un decennio di vera ribellione e libertà sessuale.¹⁹

E così era, effettivamente, nell'esperienza di Barnes, cresciuta in una famiglia progressista con la quale si trasferisce nel Village nel corso degli anni Dieci. Di questo ambiente libertino e sofisticato di artisti bohémien e intellettuali Barnes lascia traccia nelle corrispondenze epistolari e negli articoli di quegli anni.²⁰ *Nightwood* tratta apertamente l'amore *queer* e lo tematizza in modo chiaro e diretto. Nel testo, inoltre, si mette in luce l'indipendenza (non solo sessuale) femminile dalla necessità di riferirsi costantemente a una figura maschile presente o desiderata.

Le relazioni che intercorrono tra le donne di *Nightwood*, quindi, non si pongono come forme di compagnia supplementari rispetto alla centralità maschile, ma sono veri e propri legami affettivi e sessuali, e perfino familiari, che, nell'economia della narrazione, subentrano all'iniziale rapporto eteronormativo e lo sostituiscono. L'ordine delle relazioni presentate in *Nightwood* evidenzia come viene inteso il superamento dello stato patriarcale della struttura familiare. Il matrimonio normativo, cioè la prima tensione verso la costruzione di una discendenza genealogica, avviene tra la protagonista, Robin, e il Barone Felix. Quest'ultimo non solo dà voce al proprio desiderio di generare una prole (anche se, come si potrà osservare, tutto ciò su cui costruisce la propria identità si rivela fallace e illusorio, e quindi la volontà di fornire una discendenza alla propria stirpe è anch'essa basata su una menzogna), ma si fa portatore di una più ampia forma di volontà maschile di mantenere la propria egemonia attraverso il controllo della donna che dà al mondo una progenie. L'importanza di dare il nome, di marchiare con la propria identità le generazioni a venire, è la prima intenzione di Felix quando pensa al suo futuro; la presenza di un passato imponente, riflesso nel proprio titolo nobiliare, deve poter essere trasmessa alla prole. Il concetto di patriarcato, quindi, è tematizzato dal testo nella sua accezione più autentica ed essenziale. Come osserva Barbara Rothman, infatti, nella "*kinship* patriarcale"²¹ i figli sono generati sì per mezzo delle donne, ma dagli uomini; il segno distintivo del patriarcato si ritrova nel cognome dei figli che segue la linea paterna, o quello delle donne sposate che acquisiscono il nome del consorte.²²

A essere trasmesso al figlio in un sistema patriarcale, quindi, non è un legame, ma una parte stessa del padre, racchiusa nel nome e nella capacità di poter perpetrare le azioni egemoniche sulle generazioni future.

In linea con le norme più tradizionali del patriarcato, al contrario, quello che Felix cerca di raggiungere è il mantenimento della linea della propria stirpe nel corso delle generazioni. Questa volontà, tuttavia, è frustrata dalla nascita di una progenie che viene percepita come una sconfitta, risultato tragico e grottesco al tempo

stesso della sua ossessione – come previsto dal dottor O'Connor, personaggio cruciale del testo di cui dirò in seguito. Non è solo la nascita di un erede non conforme alle aspettative del padre e non desiderato dalla madre a sancire la disfatta simbolica del patriarcato e il suo superamento, ma pure la relazione tra Robin e Nora. Risulta chiaro da subito, infatti, che la relazione tra le due non possa essere intesa come profonda amicizia e confidenza tra sorelle. Barnes rende esplicito questo loro legame identificandolo subito come reciproca appartenenza. Non vi è, in *Nightwood*, il fraintendimento della natura del rapporto, ma piuttosto una rivalutazione di un intero sistema relazionale che appare obsoleto e inadatto. Ponendosi su un livello irraggiungibile dalla coppia Robin-Felix, il legame tra Robin e Nora mette in discussione l'istituzione stessa del matrimonio eterosessuale, proprio perché non si basa su una serie di imposizioni sociali (matrimonio e generazione della prole), ma sulla scelta spontanea di appartenersi. Le due donne, pur non essendo unite in matrimonio, conducono per anni una vita affine a quella coniugale, acquistando una casa, oggetti, opere d'arte, e viaggiando. I tipi di vita coniugale a cui si fa riferimento in questo caso, che vengono così rappresentati apertamente e velatamente parodiati, sono quelli del "matrimonio bostoniano" spiegato da Faderman²³ e dei "matrimoni di Wellesley", esposti da Eaklor²⁴ e da *The History Project*,²⁵ descritti come estremamente comuni dalla fine dell'Ottocento.

C'erano sedie da circo, cavalli di legno di una vecchia giostra, lampadari veneziani comprati al mercato delle pulci, fondali trovati a Monaco, cherubini venuti da Vienna, parati ecclesiastici da Roma, una spinetta dall'Inghilterra e un'eterogenea collezione di carillons di molti paesi; tale era il museo del loro incontro, come la casa narrata a Felix era stata la testimonianza dell'epoca in cui suo padre era vissuto con sua madre.²⁶

Si fa palese in questo passaggio il contrasto tra le due relazioni, reso dalla rappresentazione delle due diverse dimore. La casa di Robin e Nora è lo spazio dei ricordi comuni, dei *memorabilia* di ogni angolo di Europa vissuto insieme, degli oggetti recanti ciascuno un significato condiviso dalle due. In opposizione, la casa di Felix (ma non di Robin) è il mausoleo dei tempi mai conosciuti, vissuti dai suoi genitori prima della sua nascita. Il senso di appartenenza come condivisione più che come appropriazione – per quanto poi l'epilogo volga a sfavore delle due – è distintivo nella coppia Robin-Nora. Sono significative le parole di Nora che, disperata nella sua solitudine dopo la fuga di Robin, confessa a O'Connor: "Lei è me. Che cosa devo fare?"²⁷ In queste parole – la cui curiosa vicinanza alla più famosa "Io sono Heathcliff" di *Cime Tempestose* ha attirato l'interesse di diversi studiosi²⁸ – si racchiude il concetto di condivisione, di "abitare" nello stesso luogo, e di diventare quello stesso luogo e la stessa persona che lo abita. L'identificarsi con l'oggetto del proprio amore non è visto come perdita della propria identità ma come formazione di una nuova, multipla identità condivisa. È ben diversa invece la dimensione affettiva nella terza coppia in cui Jenny, che compare improvvisamente nella vita di Robin e nella narrazione, diventa l'intrusa nelle relazioni passate della protagonista. Anche in questo caso, però, la formazione di una nuova dinamica familiare

genera un terzo modello di unione, che viene prodotta sul calco delle relazioni precedenti, non essendo in grado di costruire autonomamente la propria identità.

Il lascito della “vecchia Europa” e la tradizione impossibile

Non c'è dubbio che *Nightwood* possieda contemporaneità. Riesce a rappresentare i Bohème degli anni Venti, un distillato di disperazione e lo straniamento dell'espatrio. *Nightwood* è impregnato del passato storico-letterario quanto è fissato al concreto presente. Attraverso il sogno e lo stato onirico, si muove nel passato verso comportamenti pre-cristiani, con i rituali e cicli primitivi che precorrono la civilizzazione.²⁹

Sebbene *Nightwood* faccia solo di rado riferimento a un contesto storico ben delineato, e ai ruoli sociali dei personaggi (il più delle volte esuli dalla propria classe di appartenenza), gli elementi temporali nell'opera non possono essere tralasciati. Il romanzo è infatti un groviglio di narrazioni storiche e relative influenze letterarie. La vicinanza al dramma elisabettiano, il tema della metamorfosi, la figura del dottor O'Connor che richiama il sofferente Tiresia, compongono il tessuto narrativo di *Nightwood* rendendolo un romanzo che va oltre il periodo nel quale è storicamente collocato, che pure ne è una componente essenziale.

Questa sezione si propone quindi di osservare il romanzo in un'ottica più ampia della sola rappresentazione della società in cui l'autrice era cresciuta. Tenendo a mente questa multi-temporalità dell'ambientazione del romanzo, quando si guarda ai legami tra Felix e Robin e tra Robin e le due donne, questi appaiono immediatamente non allineati ad alcuna struttura che possa essere riconosciuta come tradizionale. I tre legami sono descritti come ugualmente “validi” relativamente alla rilevanza che hanno sulle esperienze dei personaggi. Unite dalla comune fine rovinosa, le tre relazioni avvengono in una sequenza fluida che non presenta interruzioni: il matrimonio con Baron Felix, in quanto relazione normativa, lascia il posto alla realizzazione di un legame estremamente più complesso tanto da creare nella protagonista il terrore dell'appartenenza. La fuga da Nora e la successiva relazione con Jenny rappresentano la caduta di Robin verso quello che sarà il momento finale di abbandono della dimensione umana.

Il primo personaggio a definire il tessuto sociale su cui si sviluppano le vicende della narrazione è Felix, che attraverso le proprie vicende fornisce uno sguardo sul clima della *fin de siècle* in cui cresce. La sua storia rappresenta il primo e ultimo sguardo sulla famiglia tradizionale della vecchia Europa ottocentesca. Orfano dalla nascita, Baron Felix cercherà per tutta la vita di mantenere intatta una serie di certezze sulla propria famiglia. Ciò che Felix conosce riguardo alla propria storia è soprattutto basato su una finta genealogia creata dal padre e rappresentata da un vecchio ritratto di famiglia acquistato decenni addietro. Di Felix, che si fa chiamare Baron Volkbein ma di cui nessuno conosce effettivamente la storia, si può immediatamente comprendere la tensione verso una posizione sociale elevata, che si rifà a una idea di vecchia Europa e di *ancien régime* ormai inesistente: “Il suo imbarazzo

prendeva la forma di un'ossessione per ciò che egli chiamava 'la Vecchia Europa': l'aristocrazia, la nobiltà, il sangue reale. Pronunciava questo o quel titolo con una pausa prima e dopo il nome".³⁰ La dinastia di Baron Felix non solo non è mai esistita, ma è destinata a deteriorarsi perfino nel momento in cui il personaggio prova a tramandare il falso lignaggio al suo nuovo nucleo familiare. Il risultato di tale disperato tentativo sarà la fuga di Robin e la nascita di Guido, un figlio non voluto e mentalmente ritardato, che non sarà in grado di generare una futura stirpe:

Mentalmente deficiente ed emotivamente eccessivo, morbosamente vorace di morte, alto a dieci anni sì e no come un bambino di sei, occhialuto, il passo incespicante quando cercava di correre, le mani fredde e il viso ansioso, seguiva il padre tremando di un'eccitazione che era un'estasi precoce. Stretto alla sua mano, saliva i gradini di chiese e palazzi con il brusco strappo laterale della gamba imposta da una misura che non aveva tenuto conto dei bambini.³¹

La figura di Guido, il cui nome cerca di evocare una mitica personalità paterna che per Felix rappresenta l'epoca d'oro della sua famiglia, risulta a questo punto cruciale per comprendere come il concetto di famiglia tradizionale venga rinnegato e smantellato. Guido è il risultato di un'unione emotivamente sterile, nella quale la figura materna, del tutto disinteressata alla dinamica familiare e lontana dal ruolo ottocentesco di "angelo del focolare",³² è completamente assente. "Io non lo volevo!"³³ è il grido furioso con cui Robin ammette finalmente di non desiderare un figlio nella sua vita. Quando, dopo un decennio, la storia si riapre sulla famiglia Volkbein, il ritratto è quello di un bambino fisicamente e mentalmente invalido con una passione estatica per la religione cattolica. Il suo avvicinarsi alla chiesa è l'ingresso in una famiglia che possa accettarlo e prendersi cura di lui, diversamente dalla sua famiglia biologica. Si apre e si chiude in questa maniera il primo modello, tradizionale e fallimentare (almeno in relazione a un concetto tradizionale), di famiglia.

Baron Felix rimarrà circondato da un ambiente di sterilità genealogica che ostacola ogni cambiamento risolutivo della propria condizione. Da una parte egli nasce orfano di una falsa famiglia nobile e vive nella certezza di tale condizione, costruendo la propria esistenza sulla presunta superiorità del proprio rango; dall'altra, come genitore, vive la malattia del suo unico figlio, abbandonato dalla madre e destinato alla solitudine della vita ecclesiastica. L'impossibilità della formazione della famiglia tradizionale, così tanto vagheggiata e agognata da Felix, che non ne ha mai fatto veramente esperienza, compromette il rapporto coniugale con Robin. Il legame tra i due appare squilibrato fin dall'inizio: Felix ha l'opportunità di osservare la ragazza da una posizione di superiorità, conoscendola prima che lei lo possa vedere. L'assenza di riconoscenza da parte di Robin è il primo sintomo di una relazione vissuta su due livelli discordanti. Felix, totalmente incapace di abbandono, non riesce a inserire Robin nel suo mondo e nella sua realtà, ma è egli stesso a passare di sfuggita nell'esistenza della protagonista. Da parte di Felix vi è certamente la consapevolezza di essere solo una fase nella vita della donna, ma le sue intenzioni riguardo al proprio futuro sono ben salde: "[il dottore] chiese

al Barone se avesse mai pensato alle donne e al matrimonio. [...] Il Barone ammise di averci pensato".³⁴ Dopo aver fatto la conoscenza di Robin Vote, è su di lei che ricadono le intenzioni di Felix relative al matrimonio e la famiglia. La conversazione con il dottore precede il secondo incontro con Robin, il quale porterà al matrimonio, alla nascita di Guido e alla rottura tra i due.

È proprio nel corso di questo dialogo che si delineano le intenzioni di Felix e gli avvertimenti del dottore/veggente. Il primo vede nella prole l'unico mezzo di trasmissione del proprio sangue ingannevolmente aristocratico, e nel culto del proprio passato la sola via per il futuro; il secondo, proferendo le sue parole nel tono grave e profetico che si addice ai suoi lunghi monologhi, afferma che "[l]'ultimo muscolo dell'aristocrazia è la follia [...] l'ultimo figlio dell'aristocrazia è talvolta un idiota, per rispetto – si sale... ma si scende".³⁵ Felix sviluppa tuttavia un'adorazione per Robin, una creatura talmente diversa da lui da spaventarlo, capace di provocare nel suo umore felicità e dolore. Non vi è, da parte di Robin, intervento di alcun tipo, se non nell'atto dell'abbandono, la sola occasione in cui la sua volontà si manifesta. Ciò risulta evidente anche dal titolo che porta il capitolo in cui si sviluppa la sua prima relazione con il barone: "La sonnambula". Felix si impegna nella realizzazione di questo rapporto e rende noto il proprio interesse al dottore; a Robin, al contrario, non è lasciato che lo svenimento, e quindi, come suggerisce successivamente il romanzo, vivere in una costante condizione di torpore notturno in cui può vagare inosservata. Così Valeria Gennero descrive la condizione di Robin:

Così come l'Es è la parte oscura e inaccessibile della personalità umana, ed è avvicinabile solo l'analisi del lavoro onirico, la figura di Robin presenta una "struttura porosa" [...]. È solo nella dimensione onirica infatti che ciò che Robin rappresenta riesce a emergere.³⁶

Il sonnambulismo di Robin diventa sua condizione perpetua. Robin è incapace di agire e di liberarsi, se non durante la notte, quando esprime veramente la propria natura. Il matrimonio e la gravidanza compaiono a poche pagine di distanza e segnano la fine della relazione, tra la disperazione di Felix e l'impassibilità di Robin. La posizione del barone è chiara, e rimane limpida per tutto il romanzo; il personaggio è trasparente, è fatto per essere compreso e di conseguenza compatito. Ciò che rimane ambiguo, e così deve essere percepito, è il ruolo di Robin in questo capitolo della sua vita. Il matrimonio è un evento sgradito, eppure Robin vi acconsente senza opposizione di alcun genere. Ancora una volta, l'unica ricostruzione dei fatti che viene fornita a chi legge è quella compiuta attraverso gli occhi di Felix, accecato dall'adorazione per Robin e dalla volontà di costruire una famiglia. Ciononostante, il barone è fin dall'inizio consapevole della natura di questa relazione; non sono solo gli avvertimenti di O'Connor, ma anche i momenti di sonnambulismo di Robin a rivelare la natura di quest'ultima. Questa consapevolezza appare lampante nel passaggio notturno dell'hotel viennese:

Alzando lo sguardo dopo un flusso interminabile di fatti e fantasia, vide Robin seduta a gambe tese e larghe, la testa arrovesciata sul cuscino trapunto della sedia, addormentata – un braccio pendulo oltre il bracciolo, [...] e guardandola capi che, per fare di lei ciò che aveva sperato, lui non bastava; ci sarebbe voluto qualcosa di più del suo ragionare.³⁷

Questo episodio, che accade ben prima della fuga di Robin, è centrale per Felix, che realizza la propria incompatibilità con la donna e la necessità di una persona (che sia in grado di ragionare in maniera più affine a quella di sua moglie) che riesca invece a comprenderla. Tale incompatibilità ritorna attraverso diversi dispositivi narrativi: è una finestra sulla sfera privata delle donne e degli uomini uniti dal matrimonio e ne racconta la rovina; apre inoltre la strada a un nuovo modello: la prima unione *queer* del romanzo.

Quella coniugale è quindi una relazione di mera “apertura”, l’iniziazione, per quanto fallimentare, di Robin ai legami affettivi che segneranno la sua vita. Felix e Robin falliscono su due livelli diversi nella loro unione: su un primo piano, Felix non può reggere la novità e modernità della relazione – un rapporto estremamente diverso da quello che egli aveva immaginato per la continuazione delle sue origini nobili. Il secondo livello su cui si percepisce il fallimento è l’impossibilità del legame causata dal fatto che ciascuno dei due vede l’altro come depositario delle responsabilità familiari: Robin, perché fondamentalmente disinteressata a costruire un ambiente domestico di cui prendersi cura; Felix, poiché ancorato a un mondo che prevede ruoli prestabiliti all’interno del nucleo familiare, e quindi la donna come fedele creatrice di prole e pilastro emotivo della casa. L’unione in matrimonio con Felix volta alla cura della prole e dell’ambiente domestico non può essere sopportata da Robin, la cui condizione è legata a un senso di instabilità che prelude la fine.

Legami queer e vincoli familiari

Poiché le due unioni *queer* rappresentano una sovversione del rapporto coniugale normativo simboleggiato da Robin e Felix, diventa essenziale comprendere a che tipo di sovversione dell’ordine familiare si stia assistendo. In questa sezione mi occuperò di comprendere se si tratti quindi di una pura alterazione dell’ordine patriarcale alla base della famiglia occidentale; se sia invece un’evoluzione che parte da tale modello familiare e lo plasma in una versione priva di gerarchie; o se quella rappresentata nel romanzo sia una struttura avulsa da ogni ordine, totalmente autonoma dalle altre, che si forma prendendo inevitabilmente atto dell’esistenza del modello patrilineare ma senza riferirsi in alcun modo a esso.

Può essere utile partire da una riflessione sul concetto di parentela e sul suo significato nella società occidentale. Judith Butler ha considerato che nel contesto euroamericano il concetto della *kinship* sia stato equiparato all’idea del matrimonio e quindi collegato al patrimonio genetico di una famiglia, osservando che tuttavia in altre realtà “esistono e persistono numerosi rapporti di parentela, derivanti da relazioni biologiche e non, che non si conformano al modello della famiglia nucle-

are".³⁸ L'idea della somma genetica come prova inconfutabile del legame familiare negli Stati Uniti è sostenuta anche da Barbara Rothman, quando afferma che "le idee americane sui 'reali' legami di parentela sono basate su connessioni genetiche",³⁹ e da Elizabeth Freeman che descrive la *kinship* nelle società occidentali come l'insieme di quei "sistemi sociali che favoriscono certe forme di relazionalità – che vanno dalle coppie eterosessuali all'unità genitore-figlio, attraverso sostegni finanziari e di altro genere".⁴⁰ Questi concetti sono tutti prodotti dalla matrice comune della società patriarcale, la stessa società in cui è cresciuto Baron Felix e in cui si trovano gli altri personaggi del romanzo, nonostante la loro evidente riluttanza ad appartenere a costrutti prestabiliti di normatività comportamentale. Quali sono, tuttavia, le dinamiche di formazione della parentela in un mondo, come quello di *Nightwood*, in cui la figura maschile non gode del potere del padre? Come si costruisce una *kinship* laddove non esista la possibilità di generare una prole, l'unione in matrimonio non venga riconosciuta come possibilità e i membri della famiglia non convivano in una condizione di sottomissione e supremazia ma condividano, di fatto, una sostanziale parità? In *Nightwood* la parentela e il legame *queer* si realizzano in questa condizione di incertezza, facendo dell'ambiguità dei ruoli il punto di forza delle relazioni. Il concetto di *queerness* affiora nel romanzo, infatti, non solo come amore esplicitato tra due donne, che si pone in netto contrasto al rapporto eterosessuale, o come desiderio da parte maschile di essere donna e dare alla luce un figlio (come nella figura di O'Connor), ma come forza motrice che demolisce i legami tradizionali e crea nuovi vincoli non scritti, non visibili se osservati attraverso prospettive convenzionali. I personaggi che popolano il romanzo sono legati da un comune senso di non-appartenenza. Carroll Smith-Rosenberg ha osservato come le figure dell'opera "incarnino il disordine sociale, geografico e di genere".⁴¹ Heather Love affronta il tema del desiderio non-normativo nel modernismo e definisce in tale contesto il concetto di *queer* come "l'ospite non atteso, ma non totalmente sgradito, che si presenta senza legami visibili. La sua qualità vincente non ha effetti politici calcolati in anticipo: la *queerness* può essere una forza demolitrice così come una presenza insignificante o rinvigorente".⁴² In questo senso, *queer* può ben definire la natura delle relazioni in *Nightwood*: l'ossessione di Robin per l'appartenenza e allo stesso tempo per la fuga, nonché la sua distintiva e visibile passività che però si traduce talvolta in una forza concreta e in un'azione prodotta (è attraverso la sua impossibilità di agire che si manifestano i cambiamenti nelle relazioni che vive); l'infrangibile fedeltà di Nora, che sostituisce la propria identità con quella della propria amante; l'abilità di Jenny di vivere le vite e le relazioni altrui e di conseguenza la sua incapacità di costruire un proprio nucleo familiare a sé stante.

La fragilità e le irregolarità visibili di queste relazioni sono dunque parte della loro stessa essenza, proprio perché esse non rappresentano condizioni ideali e preferibili ai modelli normativi proposti nella quasi totalità della società (oltre che della narrativa) ottocentesca. Quelli che vengono continuamente messi in atto nel romanzo, al contrario, sono meccanismi sempre diversi di rimodulazione delle unioni affettive ed erotiche, che si costituiscono in micro-nuclei familiari provvisori. La prospettiva con cui questi legami familiari sono generati non si fonda su

alcun ordine di natura gerarchica, ma al contrario è il prodotto di formazioni minime, impercettibili e mutevoli di legami. I vincoli familiari possono essere quelli esistenti tra un uomo e il figlio, tra due donne che vivono insieme, tra un uomo che desidera essere madre e le sue protette. Queste formazioni familiari vengono sì messe in atto e tuttavia costantemente demolite, in una tensione perpetua fra la creazione e la distruzione desiderata e temuta al tempo stesso dai componenti delle famiglie. La conclusione del romanzo è quindi l'emblema di una metamorfosi incessante in cui il concetto di relazione si trasforma gradualmente in quello duttile e malleabile del legame, tutt'altro che definito, e soprattutto tutt'altro che infrangibile. La protagonista Robin torna dalla sua prima amante Nora, ma non c'è una vera riconciliazione fisica o un reale ritorno emotivo. Nora viene guidata dal suo cane e ritrova Robin nella chiesa vicina alla sua casa. Questo passaggio rappresenta, seppure con grande ambiguità, una sorta di riappacificazione tra le due donne. Trovandosi davanti a un altare, Robin e Nora si riuniscono di nuovo attraverso questo evento surreale che però richiama chiaramente il momento del matrimonio:

Sopra un altare improvvisato, davanti a una Madonna, ardevano due ceri. La loro luce ricadeva sul pavimento e sui banchi polverosi. Davanti all'immagine c'erano fiori e giocattoli, e al di qua, in piedi, coi suoi calzoni da ragazzo, c'era Robin. La sua posa, sorpresa e interrotta, venne colta nell'attimo in cui la mano aveva quasi raggiunto la spalla; non appena il corpo di Nora si abbatté contro il legno Robin cominciò a andar giù.⁴³

Sorprendentemente, ciò che viene mostrato in questo romanzo – che fin dalla sua pubblicazione è stato presentato e percepito come opera di rottura – è la storia di tre famiglie, della loro formazione, dell'inevitabile decadenza e dell'evoluzione della loro presunta natura di enti tradizionalmente nucleari. Le tre diverse esperienze "coniugali" (Robin/Felix, Robin/Nora, Robin/Jenny), seppure in maniera eterogenea, si presentano tuttavia come tentativo fallimentare di concretizzare e rendere ufficiale ciascun rapporto, attraverso il matrimonio, la convivenza o la normalizzazione della relazione. Alla base di questo cambiamento si scorge infatti il fallimento dell'intero concetto di famiglia, di qualunque tipo essa sia – eteronormativa o omosessuale. Nessuno dei personaggi raggiunge, in una prospettiva normativa degli obiettivi essenziali dell'esistenza, una condizione di vita soddisfacente. Tuttavia, se lette come espressione di una volontà (esplicita o implicita) di fallire, le rappresentazioni del fallimento incarnano il desiderio di opporsi al binarismo successo/fallimento su cui si basa la società americana e i suoi addentellati ideologici (il capitalismo o, per l'appunto, il patriarcato). Judith Halberstam considera come, in una società capitalistica che ha bisogno di figure vincenti e perdenti, il fallimento sia "un modo per rifiutarsi di assecondare le logiche dominanti di potere e disciplina, nonché una forma di critica".⁴⁴ Rifacendosi al "senso comune" gramsciano, Halberstam individua nel concetto di *queerness* come fallimento l'alternativa al sistema egemonico del successo:

Il senso comune etero-normativo equipara il successo al progresso, all'accumulazione del capitale, alla famiglia, ad un comportamento etico e alle aspettative. Altre modalità subordinate, *queer* o contro-egemoniche di senso comune associano all'idea di fallimento la non conformità, le pratiche anticapitalistiche, stili di vita non mirati alla riproduzione, la negatività e la critica.⁴⁵

Nel proporre situazioni e caratteri che si susseguono in fallimenti delle aspettative comuni di unione e di *kinship*, Barnes presenta l'alternativa a tale condizione che, avendo perso la propria supremazia, non è più desiderabile. Tale fallimento, suggerisce il testo, è determinato dal fatto che sia il modello eterosessuale che quelli omosessuali sono fondati su strutture tradizionali. I personaggi, pure se non normativi, ricalcano un percorso già prescritto nei ruoli distinti all'interno della struttura familiare.

La maniera in cui si pongono le tre donne nelle due relazioni che seguono il matrimonio con Felix può essere tuttavia letta come il tentativo di superare tale modello coniugale. Il perno di quest'azione di demolizione delle strutture binarie è proprio Robin e la sua passività, che diventa efficace nel momento in cui racchiude le azioni degli altri in sé. Osserva Gennero:

Robin svolge un ruolo di catalizzatore che provoca la dissoluzione delle opposizioni binarie in cui l'esperienza degli altri personaggi è imprigionata: bestiale e umano, passato e futuro, maschile e femminile, omosessuale ed eterosessuale, morale e immorale, volontario e casuale, sono alcune delle categorie che il suo personaggio efficacemente decostruisce sottolineandone storicità e limiti.⁴⁶

Robin, la cui figura è ispirata a Thelma Wood, compagna di Barnes a Parigi negli anni Venti, si ritrova alla continua ricerca di attenzione emotiva ed erotica. La natura fallimentare delle sue relazioni emotive non implica tuttavia l'assenza di una rete di dinamiche familiari costruita intorno a sé. La relazione si consuma nell'arco di poche pagine del secondo capitolo e termina con la fuga della donna in seguito alla nascita del figlio:

Le labbra di Robin si tesero, ma non era un sorriso. "Andrò via" disse. Prese il mantello, lo trascina sempre per terra. Si guardò intorno, guardò la stanza come se la vedesse per la prima volta. Per tre o quattro mesi la gente del quartiere chiese invano di lei. Nessuno sapeva dove fosse andata.⁴⁷

Questa prima unione può essere considerata la fine della vita "vittoriana" di Robin, alla quale seguono le due ben più rilevanti relazioni amorose che avranno un impatto devastante sulla sua persona. La fuga della protagonista in America si sviluppa nella relazione più profonda che Robin intrattiene nel corso dell'intera opera. Nora Flood è la rappresentazione della possibilità di una svolta soddisfacente per Robin, tuttavia resa sterile dal comportamento di quest'ultima che produce, attraverso la sua fuga prima emotiva e poi fisica, l'impossibilità del legame in que-

stione. Questo rapporto può essere visto come una seconda relazione coniugale, anch'essa destinata a fallire con la fuga di Robin verso un nuovo legame con Jenny, la quale impone la sua personalità invasiva letteralmente "abitando" le relazioni altrui. Il terzo e ultimo legame amoroso di Robin si conclude, coerentemente con le altre esperienze della protagonista, nella fuga verso l'anonimità tanto desiderata durante la relazione. Il finale del romanzo, che lascia intendere un possibile ritorno a Nora Flood, è però circondato dal dubbio che Robin abbia abbandonato per sempre gli affetti umani per trasformarsi in una creatura bestiale davanti agli occhi della sua vecchia amante: "Allora anche lei si mise ad abbaiare, strisciandogli dietro – abbaiava in un accesso di risa, osceno e toccante".⁴⁸

Legami impercettibili

Come ho anticipato in apertura, l'intento del mio lavoro era osservare come il concetto di unione venisse demolito nelle relazioni interpersonali tra i personaggi, e come da questa demolizione sia avvenuta la conseguente creazione di nuovi legami. Il passaggio dall'unione al legame nei rapporti tra Robin e i suoi amanti è il punto focale di questo intero discorso, volto quindi a individuare le dinamiche di formazione di queste pulsioni emotive che legano indissolubilmente e allo stesso tempo allontanano. Quello che inizialmente può sembrare un confronto tra i tre legami dei personaggi è in realtà una sequenza lineare dell'esperienza sentimentale di Robin che raggiunge un climax nella relazione con Nora. Nel complesso, la relazione con Jenny è certamente la meno rilevante e la più emotivamente sterile per la protagonista; è significativo infatti il ritorno finale di Robin da Nora, che dimostra la vera appartenenza di Robin alla sua prima amante. Nel corso del romanzo si assiste alla riproduzione continua di azioni che mirano alla formazione di nuovi legami. I legami, attraverso cui i personaggi si attirano e si respingono incessantemente, costituiscono di conseguenza una nuova modalità del concetto di unione, spinta da una perpetua eppure mutevole volontà di esistere e soccombere allo stesso tempo. Il carattere di questa evoluzione va analizzato non tanto sulla base della sua natura etero o omosessuale, quanto della capacità di tali legami di produrre relazioni durature. La vicinanza, l'allontanamento, la pulsione autodistruttiva di Robin accompagnata da un contraddittorio desiderio di appartenenza sono tutti aspetti contrastanti di una stessa sfera emozionale prodotta da legami altalenanti, creativi e distruttivi allo stesso tempo, causa e risultante ultima dello smantellamento e del fallimento delle relazioni interpersonali.

Il primo incontro tra Robin e Felix racchiude una forte carica simbolica proprio perché rappresenta, fin dall'inizio, l'essenza del rapporto tra i due. Felix assume un ruolo di forza, risvegliando Robin dallo svenimento, e, da quel momento, innamorandosene, pur non vedendo le sue azioni ricompensate. "Stavo benissimo" sono le parole pronunciate da Robin, prima di tornare nel torpore.⁴⁹ Il rapporto tra i due appare squilibrato fin dall'inizio: il processo di innamoramento di Felix è un evento a senso unico. La donna non si oppone alle proposte di Felix, ma si trascina nel ruolo da donna e madre, fino al limite della sopportazione, rappresentato dalla drammatica rivelazione ("Io non lo volevo") alla quale segue la fuga verso Nora.

Seppur nettamente divisi tra la fine di un capitolo e l'inizio di un altro ("Ronda di notte"), i personaggi di Felix e Nora possono essere considerati come sfumati l'uno nell'altro. Alcuni caratteri delle loro personalità si possono riscontrare in entrambi: Nora è descritta come estranea al cinismo e al tradimento dei segreti, priva di senso dell'umorismo. Per Nora come per Felix, tuttavia, c'è un periodo che precede e uno che segue la relazione con Robin; le fasi della vita di Nora sono nettamente divise da questo evento dalla frase "Poi incontrò Robin".⁵⁰

Se nel caso della relazione con Felix la presenza di Robin era totalmente passiva, nel conoscere Nora la donna assume un ruolo diverso. Innanzitutto si assiste a un legame "partecipato", vissuto da entrambe le donne – sebbene non allo stesso livello di intensità. Mentre i sentimenti di Robin nella relazione con Felix erano totalmente disinteressati e arrendevoli (non si assiste mai, nel corso del loro matrimonio, a un sincero momento di vicinanza di Robin al marito), nel caso del rapporto con Nora, Robin vive una serie di esperienze emotive contrastanti. Amore e anonimità si scontrano nella concezione di Robin della relazione, e sebbene la donna sia profondamente immersa in un vero e proprio legame coniugale, appassionato e apertamente dichiarato alla società attraverso gli oggetti acquistati insieme ("Nel trascorrere delle loro vite insieme ogni cosa del giardino, ogni oggetto della casa, ogni parola che dicevano attestava l'amore dell'una per l'altra, il combinarsi dei loro umori"),⁵¹ il desiderio di fuga si fa ben presto travolgente. La lunga e sofferta fase di rottura che precede l'abbandono vede l'altalenarsi di momenti di vicinanza emotiva alla consapevolezza da parte di Nora che Robin possa appartenerele solo da morta. La relazione si svolge nell'arco di diversi anni, nei quali Nora vede davanti ai propri occhi la lenta e inesorabile corrosione della loro unione. Ancora una volta, il paragone con Felix è inevitabile: se per l'uomo l'assenza di Robin era considerata inevitabile, quasi sopportata, per Nora la sofferenza è assoluta, carica di una passione sconvolgente. Il graduale allontanamento della sua amante è una malattia, l'amputazione di un arto essenziale alla sopravvivenza; le lunghe attese notturne alternate al ritorno a casa di Robin sono un climax di dolorosa consapevolezza che ciò che è essenziale per una non lo è per l'altra. Questo secondo legame, sebbene termini anch'esso dopo pochi anni a causa dell'intrinseco bisogno di fuga di Robin, è un grande cambiamento rispetto al primo matrimonio:

Ma qualche volta, girando per casa, passando l'una accanto all'altra, cadevano in un abbraccio torturato, scrutandosi in faccia, le due teste nelle quattro mani, così tese e vicine che lo spazio che le divideva pareva separarle a forza. A volte, in questi attimi di dolore insormontabile, Robin faceva un gesto, usava uno strano giro di frasi che non le era consueto, innocente del tradimento, ed esso informava Nora che Robin era venuta da un mondo al quale sarebbe ritornata.⁵²

Questo sentimento doloroso di consapevolezza che tormenta Nora è, allo stesso tempo, l'irrefrenabile senso di vicinanza dell'una all'altra. Le due donne sono così, come bene illustra il momento che le ritrae insieme in un abbraccio agonizzante, intrecciate in un legame che pare insolubile e allo stesso tempo impossibile. L'unicità del rapporto tra Robin e Nora sta proprio nel fatto che le due, sebbene non si

incontrino mai nella stessa concezione di matrimonio, sono comunque, per brevi istanti, collegate in un asintoto emotivo che permette loro di sentirsi e comprendersi nei momenti fugaci della loro reciproca compagnia.

È nella relazione con Nora che il carattere distintivo di Robin emerge in maniera più evidente, segnato dalla sua incapacità a legarsi a qualcuno e a vedere quindi la propria intimità condivisa con la persona amata. Non possono essere escluse allusioni di Barnes alla propria vita sentimentale: come si può leggere nel capitolo dedicato alla figura di Thelma Wood nella biografia *Djuna* del 1995, il personaggio di Robin sarebbe infatti ispirato al grande amore della vita di Barnes,⁵³ e viene descritto come “una donna seducente e misteriosa a caccia di attenzioni a cui manca una direzione, lacerata tra lascivia animale e desiderio spirituale, che sembra indifferente al dolore che le sue infedeltà causano agli altri”.⁵⁴ Sebbene la figura di Robin risponda alla descrizione quasi interamente, e il suo carattere la porti, nel corso del romanzo, a trovarsi più volte senza meta, senza una vera e propria appartenenza, è in parte discutibile l’ultima affermazione, che la vede indifferente al dolore degli altri. La passività di Robin è il mezzo attraverso cui il personaggio viene sollevato anche dalle proprie responsabilità, proprio perché la sua caratteristica precipua è quella di essere ricettiva, di accogliere le reazioni degli altri, legarsi secondo le regole altrui. Il momento della fuga, cioè il momento di rottura con Felix e l’inizio con Nora, fa più che altro parte di un continuum al quale nessuno dei personaggi può sottrarsi, ed è ben compreso da Felix, che addirittura l’aveva predetto e inconsciamente desiderato. Il rapporto tra Robin e Nora è, sotto questo aspetto, ancora più complesso. Robin soffre profondamente nel processo di allontanamento dalla sua compagna, ma, come nel caso del matrimonio, non può sottrarsi. La sua volontà è spaccata in due: appartenere e distaccarsi, e da entrambe le esperienze raccoglie ineluttabilmente afflizione. Gli effetti della loro unione si possono notare ben oltre la fine della loro relazione, e sono visibili sia nella disperazione di Nora per la fuga della sua amante che nell’enigmatico ritorno di Robin alla fine della relazione con Jenny.

È in contrasto con Jenny Peterbridge che si può maggiormente riconoscere il valore emotivo del rapporto di Robin con Nora. Le premesse del capitolo “L’intrusa” (“The Squatter” nell’originale inglese) fanno intravedere l’involutione che attraverserà Robin, non più protetta da Nora. L’interesse di Jenny per Robin scaturisce dal desiderio di possedere ciò che non le appartiene, e il piacere di ottenerlo è accresciuto dal senso di illegittimità: “Sul suo dito c’era la fede di un’altra persona, sul suo tavolo la fotografia di Robin fatta per Nora. I libri della sua biblioteca erano scelte altrui. Viveva tra le sue cose come il visitatore di una stanza”.⁵⁵ La smania di Jenny per gli oggetti di proprietà degli altri si estende agli esseri umani, rendendo Robin, in quel momento compagna di Nora, l’oggetto del suo desiderio. Questa cleptomania emotiva deriva dall’incapacità di Jenny di costruire sentimenti che siano solo suoi: diventa quindi ladra di oggetti, di periodi storici passati, di persone già legate. Nel 1927 Jenny conosce Robin e, rendendosi conto di quanto sia innamorata di Nora, avverte la necessità impulsiva di appropriarsi di tale sentimento. Si tratta infatti non della persona in particolare ma del sentimento che questa persona sprigiona nel momento in cui si accoda alle emozioni e alle unioni degli altri:

fece suo l'amore più appassionato di cui fosse a conoscenza, quello di Nora per Robin. Era un'intrusa per istinto. Jenny seppe di Nora immediatamente; conoscere Robin per dieci minuti voleva dire sapere di Nora. Robin ne parlava con lunghe frasi sconnesse e infiammate. Jenny ne fu afferrata: ascoltò, e i due amori le sembrarono uno solo, e suo. Da quel momento la catastrofe fu inevitabile.⁵⁶

I due amori a cui si fa riferimento in questo passaggio sono Felix e Nora, e per questo motivo si può considerare la relazione con Jenny "costruita" su quella con i due precedenti amanti. La figura stessa di Jenny appare artificiosa; la sua persona è priva di senso dell'umorismo – proprio come Nora, è ricalcata sulle esperienze altrui, preparata ad ogni evenienza, ogni situazione già studiata sull'esempio di qualcun altro. Perciò le due esperienze passate di Robin sono per Jenny la materia su cui modellare il suo stesso amore, incapace di crearsi da solo. Questo rapporto imitativo trova quindi linfa vitale solo dall'esterno e dal passato; la ciclicità a cui si fa riferimento – tensione ripetuta a compiere azioni ed emulare caratteri emotivi già visti e già vissuti – trova un punto d'arrivo con l'ultima amante di Robin. Come Felix prima di lei, anche Jenny cerca di costruire intorno a sé una struttura di relazione fallace, basata su un modello già rivelatosi fallimentare. Se per Felix era il modello patriarcale della sua famiglia e dei suoi avi, per Jenny è il modello degli amanti passati, incapaci di placare l'inarrestabile tendenza alla fuga di Robin.

NOTE

* Anna Cadoni ha conseguito la laurea magistrale in Lingue e Letterature europee e americane presso l'Università degli studi di Cagliari. Ha recentemente ricoperto il ruolo di Teaching Fellow di lingua e cultura italiana presso il Bowdoin College di Brunswick, Maine.

1 Jeanette Winterson, "Prefazione" a Djuna Barnes, *Nightwood*, Faber and Faber, London 2007, p. X.

2 George Chauncey, Jr. "From Sexual Inversion to Homosexuality: The Changing Medical Conceptualization of Female 'Deviance'", in Kathy Peiss e Christina Simmons, a cura di, *Passion and Power: Sexuality in History*, Temple University Press, Philadelphia 1989, p. 89.

3 "Un giorno sotto qualche/ Stella errante/ Che propaga la sua luce/ un po' in lontananza,/ Ti conosceremo per la donna/ che sei. [...] Vedremo che ti inchini/ con capelli cadenti a sorseggiare,/ il bagnato screziato da qualche/ labbro inferiore./ La tua morbida saliva, lenta ed/ ebbra, stilla" da "From Fifth Avenue Up", di Djuna Barnes, *The Book of Repulsive Women: Eight Rhythms and Five Drawings*, Sun & Moon Press, Los Angeles 1915, p. 1.

4 Lillian Faderman, *Odd Girls and Twilight Lovers: A History of Lesbian Life in Twentieth-Century America*, Columbia University Press, New York 1991, p. 12.

5 Ashley T. Sheldon, *Unmaking Love: The Contemporary Novel and the Impossibility of Union*, Columbia University Press, New York 2017, p. 28.

6 Vicky L. Eaklor, *Queer America: A GLBT History of the 20th Century*, Greenwood Press, Westport 2008, p. 26.

7 Faderman, *Odd Girls*, cit., p. 50.

8 Ivi, p. 51.

9 William E. Leuchtenburg, "The Revolution in Morals", in William L. O'Neill, a cura di, *The American Sexual Dilemma*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1972, p. 31.

10 Jeffrey Weeks, "Movement of Affirmation: Sexual Meanings and Homosocial Identities", in

Kathy Peiss e Christina Simmons, a cura di, *Passion and Power: Sexuality in History*, Temple University Press, Philadelphia 1989, p. 73.

11 Chauncey, *Passion and Power*, cit. p. 95.

12 Michael Bronsky, *A Queer History of the United States*, Beacon Press, Boston 2011, p. 125.

13 Ivi, p. 126.

14 Faderman, *Odd Girls*, cit., p. 63.

15 Ivi, p. 62.

16 The History Project, *Improper Bostonians: Lesbian and Gay History from the Puritans to Playland*, Beacon Press, Boston 1998, p. 99.

17 Eaklor, *Queer America*, cit. p.59.

18 Judith Schwarz, Kathy Peiss e Christina Simmons, "‘We were a Little Band of Willful Women’: The Heterodoxy Club of Greenwich Village", in Peiss e Simmons, *Passion and Power*, cit., p.118.

19 Faderman, *Odd Girls*, cit., p. 67.

20 Philip F. Herring, *Djuna: The Life and Work of Djuna Barnes*, Viking, New York 1995, p. 107.

21 Barbara Katz Rothman, *Recreating Motherhood: Ideology and Technology in a Patriarchal Society*, Norton, New York 1989, p. 29.

22 Ivi, p. 31.

23 Faderman distingue tra le donne che non si sposavano perché rappresentavano una minaccia per gli uomini, e quelle che decidevano apertamente di condividere la propria vita pubblica e privata con altre donne: "Senza dubbio alcune di loro non si sposarono mai perché la maggioranza degli uomini in quel tempo temeva le donne che avevano ricevuto un’educazione e non osava prenderle in moglie. Ma altre non si sposavano perché preferivano portare avanti ciò che avevano scoperto nei college femminili – relazioni con ‘spiriti affini’, altre donne che fossero interessate a seguire gli stessi sogni, con le quali pensavano fosse molto più probabile che con un uomo avere un legame romantico tra pari", Faderman, *Odd Girls*, cit., p. 15.

24 Eaklor fornisce numerosi esempi di coppie formatesi al Wellesley College, sebbene solo più avanti "le donne di questi matrimoni sarebbero state etichettate omosessuali o bisessuali, un segno della visione stereotipata del matrimonio: tra donne, il sesso non era contemplato", Eaklor, *Queer America*, cit., p. 26.

25 "Solo le donne che avevano una carriera lavorativa o che avevano ereditato un patrimonio potevano permettersi di vivere al di fuori della famiglia tradizionale. Al Wellesley College, che aprì nel 1875, un discreto numero di insegnanti donne si unì in relazioni che combinavano la carriera e la vita privata", The History Project, *Improper Bostonians*, cit., p. 70.

26 Djuna Barnes, *La foresta della notte*, trad. it. di Giulia Arborio Mella, Adelphi, Milano 1994, p. 72.

27 Ivi, p. 139.

28 Julie Taylor si concentra su quello che potrebbe essere un parallelismo o una parodia dell’opera tanto amata da Barnes. Considerando le testimonianze su una Barnes entusiasta riguardo al romanzo di Brontë riportate nella biografia di Herring, Taylor riflette sulla genuinità delle intenzioni dell’autrice: "Il romanzo di Barnes si trova in una relazione non dicotomica con l’eccesso romantico di *Cime Tempestose* dal momento che assiste all’efficace potere radicale di quest’opera precedente. *Nightwood* rappresenta un significativo allontanamento da *Cime Tempestose* (romanzo che unisce il gotico e il romantico nella celebrazione della passione) e rifiuta i modelli di soggettività del diciannovesimo secolo in favore di una più astratta gamma di sentimenti", Julie Taylor, *Djuna Barnes and Affective Modernism*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2012, p. 137.

29 Louis F. Kannenstine, *The Art of Djuna Barnes: Duality and Damnation*, New York University Press, New York 1977, p. 104.

30 Barnes, *Foresta*, cit., p. 28.

31 Ivi, pp. 119-20.

32 Il concetto di "Angel in the house" era stato consacrato a emblema della donna nella famiglia in epoca vittoriana dal celebre poema di Coventry Patmore, *The Angel in the House*, del 1854.

33 Barnes, *Foresta*, cit., p. 64.

34 Ivi, p. 55.

- 35 Ivi, p. 57.
- 36 Gennero, *L'anatomia della notte*. Djuna Barnes e *Nightwood*, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, Bergamo 2002, p. 58.
- 37 Barnes, *Foresta*, cit., p. 60.
- 38 Judith Butler, *La disfatta del genere*, trad. it. di Patrizia Maffezzoli, Meltemi, Roma 2006, p. 131 (*Undoing Gender*, Routledge, New York-London 2004).
- 39 Rothman approfondisce il concetto di legame familiare nella società americana e per estensione nella società occidentale affermando che "le idee degli americani riguardo le persone 'veramente' imparentate sono basate su connessioni genetiche. È un certo tipo di riconoscimento che ci fa vedere i genitori adottivi come genitori non reali, zie e zii acquisiti come non veri, parenti acquisiti attraverso il matrimonio come non reali parenti", Rothman, *Recreating Motherhood*, cit., p. 34.
- 40 Elizabeth Freeman, "Queer Belongings: Kinship Theory and Queer Theory", in George E. Haggerty e Molly McGarry, a cura di, *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*, Blackwell, Malden 2007, pp. 295-314, p. 295.
- 41 Carroll Smith-Rosenberg, "Discourses of Sexuality and Subjectivity: The New Woman, 1870-1936", in Martin Bauml Duberman, Marta Vicinus e George Chauncey, Jr., a cura di, *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, Nal Books, New York 1989, p. 277.
- 42 Heather Love, "Introduction: Modernism at Night", *PMLA*, 124, 3 (2009), pp. 744-48, p. 744.
- 43 Barnes, *Foresta*, cit., p. 175.
- 44 Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham-London 2011, p. 88.
- 45 Ivi, p. 89.
- 46 Valeria Gennero, *L'anatomia*, cit., p. 65.
- 47 Barnes, *Foresta*, cit., p. 65.
- 48 Ivi, cit., p. 176.
- 49 Ivi, p. 53.
- 50 Ivi, p. 70.
- 51 Ivi, p. 72.
- 52 Ivi, p. 74.
- 53 Herring, *Djuna*, cit., p. 156.
- 54 Ivi, p. 157.
- 55 Barnes, *Foresta*, cit., p. 82.
- 56 Ivi, p. 84.