



## *“And all the windows, great and small”.* *Finestre in Nightwood di Djuna Barnes*

di Francesca Chiappini

### INTRODUZIONE

L'immagine della finestra, nelle sue molteplici declinazioni, anima la produzione letteraria femminile di Otto e Novecento.<sup>1</sup> Compare nei romanzi di Jane Austen, dove interpreta la logica sociale secondo cui la donna era destinata a non lasciare mai le mura domestiche in nome della *respectability*, così come si manifesta in Amy Levy<sup>2</sup>, dove si palesa come punto di osservazione sulla vita metropolitana londinese. Analogamente, essa rappresenta il punto di accesso visivo sulla città di New York in Edith Wharton<sup>3</sup>, che chiarisce con toni più aspri il suo carattere limitante.

Se Virginia Woolf ne fa un elemento tematico e strutturale in *To the Lighthouse* (1927), la finestra trova sempre più spazio nelle rappresentazioni pittoriche moderniste, diventando uno dei soggetti principali nelle tele di Ethel Sands<sup>4</sup>. Sempre

---

<sup>1</sup> Secondo alcuni critici (Carroll et al. 2003), origini e motivazioni della diffusione del motivo della finestra andrebbero cercate già nelle opere dell'*Enlightenment*; in queste decadi risiederebbe infatti l'origine della mentalità poi sviluppata nei secoli successivi, circa il ruolo della donna in una società intellettualmente dominata da schemi maschili.

<sup>2</sup> Ana Parejo Vadillo (2005: 61) suggerisce che il disappunto di Amy Levy circa le illustrazioni di *A London Plane-Tree, and Other Verse* (1889) realizzate da Patridge derivi proprio dalla posizione della donna alla finestra; egli scelse infatti di rappresentare la donna con le spalle alla finestra, anziché rivolta al paesaggio al di fuori di essa; questa scelta, secondo l'autrice, non renderebbe giustizia al punto di vista adottato nei versi.

<sup>3</sup> Soprattutto in *House of Mirth* del 1905.

<sup>4</sup> Parafrasando M. A. Caws (1989), il clima modernista incoraggia la condivisione di temi e soggetti tra letteratura e arte figurativa, grazie a una nuova e interdisciplinare concezione delle tecniche espressive.



nella sua duplice funzione di apertura e di limite, la finestra continua a imporsi con ruoli sempre più strutturali all'interno dei romanzi femminili<sup>5</sup> della prima metà del Novecento; con Jean Rhys e Djuna Barnes, finestre, cornici e porte sono punti di osservazione su uno spazio urbano che sempre più assume le fattezze frammentarie della città postmoderna. La finestra diventa, soprattutto in Djuna Barnes, un mezzo esplorativo che mostra e cela allo stesso tempo<sup>6</sup>, che apre varchi sulla realtà e insieme la distorce, che apre o chiude ponti di comunicazione tra i personaggi.

Obiettivo di questo saggio è indagare i livelli di profondità in cui la finestra viene testualizzata come tema, metafora e strumento narratologico in *Nightwood* del 1936, romanzo capostipite di un tardo modernismo, che sfocia per molti aspetti nel postmodernismo.

*Nightwood* non è la prima né l'unica opera in cui Djuna Barnes utilizza la finestra come elemento tematico o strutturale; già durante la sua carriera giornalistica comincia ad apprezzare le risorse di questo mezzo. Tuttavia, solo in *Nightwood* la finestra permea tutti i piani costitutivi della narrazione, tanto da diventare prioritaria per la comprensione del romanzo stesso.

Si rivela a questo punto interessante – se non necessario – uno sguardo alle opere precedenti al romanzo in esame, poiché presentano configurazioni della finestra su vari piani; sebbene non si limitino a essere meri esperimenti sulla versatilità della finestra come espediente letterario, rendono possibile una migliore analisi di *Nightwood*, apoteosi applicativa della finestra e delle sue risorse narrative.

## 1. VIGNETTE E INQUADATURE

Per dieci anni prima di trasferirsi a Parigi, dove diventa scrittrice e artista a pieno titolo, Djuna Barnes conduce una carriera come giornalista e illustratrice per i maggiori giornali dell'area newyorkese, quali *The New York Press*, *The Trend* e *The New York Morning Telegraph*.

Ai fini di questo studio sembra opportuno sottolineare come l'aspetto chiave di articoli, racconti brevi e relative illustrazioni, si esprima nella figura del *frame*. Gli articoli e i racconti che Barnes scrive sono finalizzati, così come le vignette che li illustrano, a raffigurare scene della quotidianità newyorkese. Dai mondani

---

Sugli stessi temi, Caws ritorna in *Glorious Eccentrics* (2006), dove evidenzia chiari parallelismi tra scelte grafiche e verbali di alcune personalità moderniste.

<sup>5</sup> Per il suo significato metaforico di confine, la finestra nasce e rimane, come sostiene D. Cherry (2000), un tema propriamente femminile, giustamente rivendicato da una prospettiva femminista, che ne evidenzia i caratteri limitanti.

<sup>6</sup> Sul concetto di prospettiva e punto di vista nel romanzo femminile del Novecento si concentra M. A. Caws (1981a e 1981b); l'accento è qui posto sull'aspetto architettonico e strutturale della finestra, e su come questo venga trasfigurato, nel Novecento, in uno strumento narratologico dai forti toni metaforici.



intrattenimenti dell'alta borghesia,<sup>7</sup> alle proteste organizzate,<sup>8</sup> ai quadri prosastici dei quartieri meno abbienti,<sup>9</sup> Barnes restituisce ai suoi lettori scorci di vita metropolitana. La vignetta, una cornice appunto, non è pertanto solo lo spazio illustrativo grafico degli schizzi in bianco e nero, bensì una struttura narrativa per il pezzo che accompagna. L'incipit è infatti quasi sempre *in medias res*, in parte perché il lettore conosceva il contesto, in parte perché l'intento della scrittrice era di individuare rapidamente una scena in particolare, da sviscerare poi nel dettaglio. Le inquadrature che sceglieva erano precise, i personaggi pochi e le azioni limitate, circoscritte. La descrizione di un evento, ed eventualmente la sua critica, voleva essere diretta, immediata. Attraverso la moltitudine di articoli, racconti brevi e illustrazioni, Barnes dà vita a un quadro di aperture sulla metropoli moderna; grazie alla varietà dei soggetti e delle situazioni rappresentate, il collage di vignette nel suo complesso riesce a catturare il carattere dinamico e poliedrico della città, lungi dal costituire una visione unitaria.

Come suggeriscono Stephanie Craft e Charles N. Davis (2013: 87), proprio l'illustrazione è il punto di forza del giornalismo americano del Novecento; l'immediatezza, l'espressività dello *sketch* giornalistico, volto a corroborare il contenuto verbale, nonché ad ironizzarne i toni, funziona come motore di diffusione di questo mezzo comunicativo. Sembrerebbe che Barnes, conscia della forza visiva della vignetta, abbia mutuato il concetto di cornice grafica per tradurlo in uno schema narrativo verbale.

Un'ulteriore applicazione di tale intuizione risiede nella prima sua prima opera letteraria, *The Book of Repulsive Women*, del 1915. Questa breve raccolta di poesie e illustrazioni, che Barnes compila ancora nel pieno della sua carriera giornalistica, è stata collocata dalla critica (Doughty 1991: 137) in una posizione liminale tra un tentativo di cronaca nera in versi e una poesia del perverso. Il motivo d'interesse, però, è lo sviluppo di una sorta di *pattern*, che l'autrice applica sia negli otto componimenti sia nei cinque disegni. Pur non direttamente consequenziali, i componimenti si richiamano l'uno con l'altro, creando una rete di cornici indipendenti eppur collegate fra loro. Allo stesso modo le illustrazioni, che a un primo sguardo sembrano svincolate l'una dall'altra, presentano reciproche citazioni e riproposizioni di soggetti e tecniche. La lezione giornalistica sull'utilizzo del *frame* risulta quindi assimilata e trasfigurata nella sua prima rivisitazione letteraria.

In questa prima fase della sua carriera Barnes inizia a utilizzare la finestra, il *frame*, come aspetto strutturale, simbolico seppur ancora estremamente concreto, oltre che come costrizione grafica. Tuttavia, è nelle opere del periodo parigino che esplora

---

<sup>7</sup> "How the Villagers Amuse Themselves", *New York Morning Telegraph Sunday Magazine*, November 26th, 1916.

<sup>8</sup> "Glimpses in the Condensed Course of two Weeks, where All about Suffrage Course was Taught under Mrs. Catt's Direction", *Brooklyn Daily Eagle*, September 28, 1913.

<sup>9</sup> Ciclo di illustrazioni "Types found in Odd Corners round about Brooklyn", *Brooklyn Daily Eagle*, 1913.



appieno le potenzialità narrative della finestra, impegnandosi in un più radicale sperimentalismo letterario.

## 2. IL 1928

Il 1928<sup>10</sup> vede la pubblicazione di due tra le opere maggiori di Djuna Barnes, *Ladies Almanack* e *Ryder*. Il primo ritrae, in una trasfigurazione della forma medievale dell'almanacco, le attività intellettuali e ricreative del *salon* femminile e prevalentemente omosessuale di Natalie Barney; il secondo si presenta invece come una biografia familiare, raccontata in una versione completamente svuotata dei caratteri tradizionali del romanzo illustrato. In entrambe le opere, sperimentali per molte ragioni, Barnes applica l'idea del *frame* in maniera creativa e funzionale agli scopi narrativi.<sup>11</sup>

Per ognuno dei mesi che compongono l'almanacco, Barnes realizza una vignetta che imita lo stile dell'incisione su legno, e che ritrae personaggi femminili colti in azioni che demistificano grottescamente i loro abiti puritani; le descrizioni dei mesi invece consistono nell'esposizione di problematiche femminili. In altre parole, ogni mensilità si propone come l'inquadratura di un tema da una prospettiva femminile e femminista.<sup>12</sup> *Ladies Almanack* è stato visto dalla critica<sup>13</sup> come un tentativo di riscrivere la storia del mito, una sorta di "homosexual mythology" (Broe 1991: 167) resa possibile dal diverso punto di vista da cui gli eventi sono narrati. Secondo l'ottica del *frame*, questa interpretazione si esprime nell'orientare la lente, nel costruire la cornice dalla prospettiva voluta dall'autrice. In questa prima opera parigina, in definitiva, l'immagine della cornice serve a Barnes per esplorare il concetto di punto di vista, riflessione che sarà ampliata in *Nightwood*.

Un discorso analogo si rivela valido per *Ryder*, tripudio di sperimentazione formale. I suoi cinquanta capitoli, ognuno dei quali consta di poche – a volte singole – pagine, presentano stili letterari sempre diversi e un punto di vista che cambia continuamente. La completa dissonanza dei generi, unita all'instabilità dei narratori, sortisce l'effetto di costituire delle cornici volte a circoscrivere squarci rivelatori sul passato o sulla vita dei personaggi. Tutte le cornici, o capitoli, sono a loro volta iscritte

---

<sup>10</sup> Secondo Herring, curatore nel 1995 della biografia di Barnes, il 1928 rappresenta l'*annus mirabilis* per la carriera dell'artista. Ormai affermata nel contesto parigino, dà vita in questi anni ai suoi capolavori sperimentali.

<sup>11</sup> Bretschneider (1985) suggerisce come lo schema della cornice si presti a molteplici letture, tutte valide; secondo il critico, è una caratteristica propria delle opere moderniste quella di prestarsi a più percorsi interpretativi che non si escludono a vicenda.

<sup>12</sup> La gamma dei temi che Barnes decide di esplorare in questa e altre opere è ampiamente discussa in *Decadent Djuna* (Bretschneider 1997).

<sup>13</sup> Per approfondimenti, si rimanda ai saggi su *Ladies Almanack* contenuti in *Silence and Power* (Broe 1991).



nella cornice più grande della biografia familiare, trovando in quest'ultima un elemento di coesione. Le illustrazioni, che ancora parodiano lo stile dell'incisione su legno, ritraggono momenti particolari del capitolo in cui sono collocate. Secondo questa logica, le cornici esplorano tre livelli di profondità, e sono concentriche.

Il gioco letterario, forse manieristico nei suoi eccessi sperimentali, si regge sui concetti di cornice e prospettiva; se *Ladies Almanack* presentava diverse "finestre" aperte da un unico punto di vista, *Ryder* mostra una moltitudine di aperture<sup>14</sup> realizzate da diversi punti osservazione, finestre che però sono inscrivibili nell'unica grande cornice della famiglia Ryder.

In questo percorso di sperimentazione del *frame*, *Nightwood* presenta, come vedremo, aperture realizzate da più punti di vista su diversi piani della realtà e su diversi soggetti, complicando verticalmente la realtà narratologica.

### 3. *NIGHTWOOD*

Classificare *Nightwood* come un romanzo autobiografico a causa delle innegabili e volute simmetrie tra i personaggi fittizi e persone reali è certamente riduttivo (Taylor 2012). La trama inafferrabile, i personaggi nevrotici, il linguaggio e la struttura sperimentali ne fanno un capolavoro di letteratura tardo-modernista, se non addirittura postmodernista.

In *Nightwood*, le cornici non si estendono solo orizzontalmente, come facevano le giustapposizioni di *The Book of Repulsive Women* e di *Ladies Almanack*, ma sono organizzate anche verticalmente; tuttavia, non sono concentriche come quelle di *Ryder*, interessando invece tutti i livelli costitutivi del romanzo.

A livello tematico il *frame* è un leitmotiv che funge da elemento di coesione in una trama sfuggente; a livello strutturale, costituisce l'impalcatura architettonica del testo, impostata sul contrasto tra interno e esterno. A livello metaforico, infine, rappresenta il ponte di apertura, ma anche il limite comunicativo tra i personaggi.

#### 3.1. *Porte, finestre, dipinti e specchi: cornici*

A livello tematico la cornice percorre tutto il romanzo; le sue svariate forme di finestra, porta, dipinto o specchio sono facilmente riconducibili ad un unico modello, che ha la funzione di aprire o chiudere uno spazio visivo sulla scena o sul soggetto rappresentato al suo interno. Già nel primo capitolo l'immagine della cornice compare in maniera consistente. La descrizione dell'appartamento di Guido Volkbein si

---

<sup>14</sup> Secondo Birch (1914), il fascino di quest'opera si basa proprio sul dinamismo che le sue finestre riescono a conferire.



concentra sulla disposizione delle finestre, così come sull'arredamento artistico costituito dai dipinti. Naturalmente, al livello fisico è già sovrapponibile quello metaforico:

The full length windows (a French touch that Guido thought handsome) overlooking the park were curtained in native velvets and stuffs from Tunis, and the venetians blinds were of that peculiarly sombre shade of red so loved by the Austrians. (Barnes 1936: 5-6)

L'iniziale, potenziale apertura, costituita da porte-finestre ampie e affacciate sul parco, è immediatamente seguita dal suo soffocamento; pesanti tende di velluto e spesse veneziane nascondono il panorama. Questo dettaglio si sposa perfettamente con l'atmosfera già claustrofobica dell'appartamento in stile rococò, stipato di ricchezze – o meglio, imitazioni di classici – di origini antiche, estere o esotiche. La sfumatura rossastra della luce, insieme al velluto delle tende, alimenta la metafora di uno spazio chiuso, soffocante, vicino all'immagine di una camera ardente.

L'arredamento, massiccio e impegnativo, prepara la descrizione delle decorazioni artistiche principali della camera, i quadri dei presunti antenati di Guido. Ancora una volta in queste prime pagine, l'immagine della cornice domina la scena. Le imponenti figure rappresentate nei quadri fanno parte della farsa con cui Guido reclama le sue origini nobiliari; quelli che lui rivendica come suoi antenati non sono che attori di seconda classe, i cui ritratti giacevano in qualche squallido angolo di mercato.

Come lui, il figlio Felix continua la messa in scena della nobiltà viennese: i vestiti sempre troppo eleganti per l'occasione e un'eccessiva teatralità nei gesti lo fanno assomigliare ai due attori dei quadri – rendendolo altrettanto patetico.

Le finestre della stanza d'albergo che Felix sceglie a Vienna, con lo scopo di cucire il costume della *Baronin* addosso a una riluttante Robin, sono analoghe a quelle dell'appartamento di Guido. Il gesto di Robin accentua il valore metaforico delle finestre di entrambi gli interni viennesi, enfatizzando la staticità delle vite di Felix e Guido:

She went to the window and pulled aside the heavy velvet hangings, threw down the bolster that Vienna uses against the wind at the ledge, and opened the window, though the night air was cold. (Barnes 1936: 39)

Tale azione decisiva – sul cui valore simbolico torneremo più avanti – segna un punto cruciale della vicenda, e "apre" la sezione successiva del romanzo, dedicata a Robin e Nora.



Vi è un altro elemento che, sempre a livello tematico, scandisce diversi momenti chiave della narrazione: la porta. L'introduzione di Robin, il personaggio più imponente dell'intera vicenda, avviene proprio mediante la cornice fornita dalla porta della stanza attraverso cui Felix la vede per la prima volta. La lunga e suggestiva descrizione termina con una considerazione che rimanda ad un altro allotropo della finestra, il dipinto: "like a painting by the *douanier* Rousseau, she seemed to lie in a jungle trapped in a drawing room" (Barnes 1936: 31). La porta non è che un'altra declinazione della cornice, che continua a tornare fino al termine del romanzo: qui, dietro le porte di una cattedrale, Nora incontrerà una Robin ormai bestialmente trasfigurata.

Cornici sono anche quelle di fotografie che diventano sempre più presenti dalla metà alla fine del romanzo, tripudio di immagini riflesse; la fotografia di Robin scattata per Nora arreda, con dolore di quest'ultima, il tavolino dell'amante Jenny Petherbridge; del resto, altrettanto statica, è l'immagine di Robin che Nora conserva nella sua mente, quando sceglie di vivere nel ricordo di lei.

Infine, le cornici degli specchi reali e metaforici, che predominano negli ultimi capitoli, costituiscono un fitto schema di inquadrature, chiusure e riflessi obbligati che portano i personaggi all'ossessione e alla follia.

Tutte le forme di cornici finora considerate svolgono senza dubbio un importante ruolo tematico, funzionando, come vedremo nelle conclusioni, da elemento coesivo di una trama sfuggente. Tuttavia incoraggiano una riflessione critica su almeno altri due piani di analisi; costituiscono, infatti, la chiave di volta tra interni ed esterni, penetrando così nella struttura architettonica del romanzo. Inoltre, nella loro funzione metaforica di apertura o chiusura visiva, fungono da via comunicativa tra i personaggi, assumendo un forte valore psicologico.

### 3.2 *Interni ed esterni*

Ognuno degli otto capitoli di *Nightwood* presenta un analogo modello strutturale, che vede alternarsi scene al chiuso e all'aperto; nel complesso, si può dire che l'intero romanzo sia costruito su questo binomio architettonico. È interessante notare come, per ogni capitolo, il contrasto tra interno ed esterno faccia perno su una via di accesso, finestra o porta, che permette ai personaggi di muoversi tra queste due dimensioni. Progressivamente però, questo passaggio diventa sempre più difficile: Nora e il dottore, che all'inizio si muovevano con disinvoltura tra le due dimensioni, sono come intrappolati all'interno di spazi chiusi, in cui danno sfogo alle loro deliranti elucubrazioni.



Nei primi due capitoli, le ambientazioni esterne sono costituite dalle città di Vienna, Berlino e Parigi; gli interni, da aristocratiche stanze. A Vienna, Guido e Felix Volkbein creano gli spazi della menzogna in cui vivono; sembra non esserci nessuna evoluzione nelle vite di Guido e Felix, nonostante questi si sforzino di intrattenere una vivace vita sociale. I molti interessi mondani li riportano in realtà sempre al punto di partenza, al centro della loro farsa di vita. Perno di queste due simmetriche realtà soffocanti sono le stesse, ingombranti finestre chiuse. Quando Robin le spalanca, riesce ad abbandonare l'ambiente chiuso in cui invece Felix continuerà a vivere, ed esce di notte in cerca di un luogo a cui appartenere.

Il primo spazio chiuso in cui Robin sente di essere "a casa" compare nel terzo capitolo, e assume la forma dell'appartamento suo e di Nora a Parigi; prima di giungervi però, le due intraprendono svariati viaggi, apparentemente senza sosta, continuamente all'aperto. Il loro primo incontro avviene, non a caso, al circo di New York, uno spazio né aperto né chiuso, un limbo che permette alle due donne di avvicinarsi l'una all'altra. Nell'abbandonare New York, Nora compie un gesto che la cambia radicalmente – "Nora closed her house" (Barnes 1936: 49) – e che la porta a essere una persona diversa. Decide di assecondare il desiderio di Robin: "She kept repeating in one way or another her wish for a home" (Barnes 1936: 50), fino a Parigi, dove arredano un nido d'amore in cui "every item [...] attested to their mutual love" (Barnes 1936: 50). Per breve tempo sembra che Nora – che rappresenta lo spazio chiuso della dimora – e Robin – che impersona la strada, la ricerca – abbiano trovato uno spazio in cui convivere. Nel quarto capitolo però Robin ripropone lo stesso schema che aveva messo in atto con Felix: ricomincia ad uscire di notte, vagando per le vie di Parigi, finché un giorno parte per l'America con Jenny Petherbridge, la nuova amante. Nora, che osserva i notturni abbandoni e ritorni di Robin dalla finestra della loro stanza da letto, avverte la distanza incolmabile che si è aperta tra di loro, un limite spaziale invalicabile, come simboleggia la finestra stessa, chiusa.

Il quinto capitolo, che segue al definitivo abbandono di Robin, vede Nora avventurarsi per la prima volta per le strade notturne; il suo breve viaggio però ha come meta un altro spazio domestico, la stanza del dottor O'Connor. L'istante in cui Nora varca la soglia della stanza, cogliendo il dottore addormentato, rappresenta, come vedremo, un momento altamente metaforico. Dopo un breve intervallo costituito dal sesto capitolo, ambientato prevalentemente nel Café de la Mairie du Vle, il settimo capitolo non è che una riproposizione capovolta del quinto. Questa volta è il dottore a varcare, senza autorizzazione, la porta della stanza di Nora, trovandola impegnata nella scrittura di una lettera per Robin. Da una stanza privata all'altra, il quinto e il settimo capitolo sono costruiti secondo la stessa logica di interno-esterno-interno; il movimento è dunque fittizio, poiché conduce al punto di partenza, senza che i personaggi abbiano fatto alcun progresso nella risoluzione dei loro problemi.





Nel brevissimo capitolo conclusivo, ha luogo l'ultimo incontro di Nora e Robin; Robin, trasferitasi a New York con Jenny, rifiuta di stabilirsi in una nuova casa, alla quale preferisce una stanza d'albergo. Rendendo isterica la nuova compagna, ricomincia il suo schema di peregrinazioni caotiche "she began to haunt terminals, taking trains into different parts on the country, wandering without design, going into many out-of-the-way churches [...] sometimes she slept in the woods" (Barnes 1936: 150-151). Progressivamente e inconsciamente, guidata da un istinto animale che si palesa nella sua nuova inclinazione di parlare alle bestie selvatiche, si avvicina a Nora, la quale si è recata in America per cercarla in un ultimo e disperato tentativo di riaverla con sé. Una notte, mentre Robin giace nel bosco, Nora avverte l'impulso di uscire per trovarla, "unlocking doors and windows" (Barnes 1936: 152); l'incontro avviene in una cappella, in uno spazio chiuso estraneo a entrambe. La riunione però è solo apparente: tutto ciò cui Nora assiste è la trasfigurazione di Robin in bestia, in cane, in essere alieno e sconosciuto, estraneo ai ricordi in cui l'aveva rinchiusa nella sua mente.

In definitiva l'impostazione architettonica del romanzo si riflette, e insieme è supportata, dai personaggi stessi: Robin è la città, l'esterno, il movimento, il dinamismo fittizio che non conduce allo sviluppo; rimane piuttosto vittima di una ricerca continua che la costringe a ripercorrere i suoi passi, senza una meta reale; Nora è l'interno, l'ambiente domestico, prima sicuro e poi soffocante, che finisce per diventare la sua prigioniera, fatta di fotografie e ricordi. Le vie di accesso tra le due dimensioni, così come tra i personaggi, sono porte e finestre. Queste potenziali aperture dunque, oltre a essere elementi architettonici, assumono un ruolo metaforico – il terzo e ultimo livello di profondità – di potenziali vie comunicative, rese però inaccessibili dalle ossessioni dei personaggi stessi.

### *3.3 Porte e finestre: comunicazioni mancate*

Porte e finestre segnano i momenti cruciali nel testo, svolte che si configurano soprattutto come aperture o chiusure di comunicazione.

La prima apertura metaforica rilevante è, come abbiamo anticipato, quella di Robin, che, nella camera d'albergo viennese condivisa con Felix, sceglie di rifiutare i limiti imposti dal marito, spalancando la finestra nella notte. Il momento, che a livello tematico costituiva la prima vera e propria comparsa della finestra nel romanzo, assume un forte valore simbolico che si concretizza nelle scelte successive del personaggio. Poco dopo, infatti, dopo aver partorito un figlio tanto legittimo quanto indesiderato, Robin mette in atto le sue intenzioni e lascia Felix e Parigi con un lapidario "I'll get out". La relazione tra Robin e Felix del resto era sempre stata unilaterale; il disperato tentativo di Felix di accasarsi si traduce nella patetica reiterazione della tragedia paterna. La finestra che Robin spalanca quindi è sì un'apertura, ma non verso Felix, il carceriere, bensì verso la vita che lei desidera, e che



da questo momento in poi continuerà a cercare; prima all'aperto, per strada, poi al chiuso, a casa con Nora, e poi di nuovo per strada, a New York.

Uno dei momenti più indicativi, che vede la finestra come simbolo essenziale, ha luogo però nell'appartamento parigino condiviso da Nora e Robin, quando, una delle tante notti in cui Robin non torna a casa a dormire, Nora aspetta il suo ritorno alla finestra:

Looking out into the garden in the faint light of dawn, she saw a double shadow falling from the statue [...] Nora saw the body of another woman swim up into the statue's obscurity. [...] 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. [...] 'Now they will not hold together'. [...] She closed her eyes, and at that moment she knew an awful happiness. Robin, like something dormant, was protected, moved out of death's way by the successive arms of women. (Barnes 193: 57-58)

La finestra della stanza inquadra una realtà di cui Nora sospettava a tempo. Tutto ciò che le importava, fino a quel momento, era che Robin tornasse da lei ogni notte, al termine delle sue peregrinazioni. Vedere concretamente la scena del tradimento però le provoca uno shock. Non solo vede con i suoi occhi l'abbraccio di Robin con la sua amante, ma incontra, attraverso il vetro della finestra, il suo sguardo; Robin, pur consapevole di essere osservata, non scioglie l'abbraccio. La finestra svolge qui l'azione di un mezzo comunicativo bilaterale; Nora vede Robin dall'interno della casa, ma anche Robin guarda attivamente Nora dall'esterno. Si instaura dunque una sorta di comunicazione visiva anche se circoscritta alla coppia, poiché nulla lascia pensare che anche l'amante sia coinvolta nello scambio. Il fatto che Robin non sciolga l'abbraccio è una risposta, o un affronto, che Nora non riesce a tollerare, così che è costretta a interrompere il doloroso contatto. Deve allontanarsi fisicamente dalla finestra, poiché incapace di distogliere attivamente lo sguardo, e si lascia cadere a terra.

La comunicazione interrotta bruscamente segna il punto di rottura della relazione tra Nora e Robin. Poco dopo, quest'ultima parte per gli Stati Uniti con Jenny, anche se in realtà il viaggio si traduce in un'ennesima, inconcludente peregrinazione. Da questo momento in poi, Nora inizia a vivere nella prigione mentale fatta dei ricordi di Robin: distogliendo lo sguardo dalla finestra, Nora immagina che le due abbaino sciolto l'abbraccio, e fa di Robin un oggetto museale, un dipinto, una fotografia, una statua immutabile che sceglie di vedere al posto della Robin reale. Tutte le metafore di cornici, dipinti e specchi utilizzate fino a questo momento trovano senso nella scelta di Nora di chiudersi in una collezione di immagini mentali dell'amata.



La finestra che chiude i rapporti con Robin apre, per contro, quelli con Matthew O'Connor; il dottore, che fino a poco prima era poco più di una conoscenza per Nora, diventa il confidente del suo dolore. Come sempre logorroico ed egocentrico, però, finisce per coprire gli sfoghi di Nora con racconti del suo passato e riflessioni personali su massimi sistemi.

Simboli dell'apertura tra Nora e il dottore sono le porte dei rispettivi appartamenti, come abbiamo già accennato durante l'analisi della struttura architettonica:

Nora took the stairs slowly. She had not known that the doctor was so poor [...] Hearing his 'come in' she opened the door and for one second hesitated. [...] In the narrow iron bed, with its heavy and dirty linen sheets, lay the doctor in a woman's flannel nightgown. (Barnes 1936: 70-71)

Nel varcare di notte la soglia della camera da letto, Nora è consapevole di entrare nell'intimità del dottore; la miseria, il disordine, gli abiti femminili che egli indossa, la fanno esitare, come se si fosse spinta troppo oltre, violando una zona privata. Decide però di restare: "Nora said, as quickly as she could recover herself: 'Doctor, I have come to ask you to tell me everything you know about the night'" (Barnes 1936: 71). La notte diventa il tema centrale dell'ennesimo delirante monologo del dottore, che ne parla come di una dimensione sconosciuta, pericolosa, un deserto di dolore. "The Night. 'Beware of that dark door!'" (Barnes 1936: 72), scongiura mentre personifica la notte, spazio oscuro che inghiotte la ragione. Ancora una volta la porta diventa metafora di un punto di non ritorno, qualcosa da aprire con timore, o da non aprire per niente, poiché ciò che si trova dall'altra parte è temibile e ignoto.

Se la porta della stanza del dottore funge da apertura comunicativa tra Nora e il dottore, è però da notare che tra i due non si instaura un vero e proprio dialogo; si tratta per lo più di un monologo del dottore, o meglio uno sproloquio di divagazioni intervallato da domande retoriche rivolte a Nora – ma in realtà a se stesso.

In effetti, nessuno dei personaggi di *Nightwood* comunica mai veramente con l'altro; si limitano ad accennare a dialoghi mancati, a cose non dette, o, al contrario, si abbandonano a sfoghi incoerenti. Nemmeno tra Nora e Robin, che nel testo condividono il sentimento più profondo, esiste una vera e propria comunicazione. Dalle prime parole che Robin rivolge a Nora, è già intuibile il modello comunicativo che costituisce la loro relazione: "'I am Robin Vote. I don't want to be here'. But it was all she said; she did not explain where she wished to be" (Barnes 1936: 49). Robin non fornisce mai spiegazioni, non quando implora Nora di non dimenticarla, e nemmeno quando la sera, in piedi accanto alla porta dice a Nora "Don't wait for me", senza chiarire dove sia diretta. Il suo silenzioso addio è la continuazione naturale delle molte conversazioni taciute, i cui frammenti sconnessi puntellano la vicenda senza costruire



un discorso completo. Robin, la presenza più forte del romanzo, continuamente evocata da tutti – Felix, Nora, il dottore – in realtà, parla pochissimo.

Non si instaura una comunicazione vera e propria nemmeno tra Nora e il dottore, la notte in cui lei si reca nel suo appartamento; e il dialogo manca anche quando il dottore, poco tempo dopo, va a trovare Nora a casa sua. Entrando nella sua stanza, nel tardo pomeriggio, la trova impegnata a scrivere una lettera per Robin. La discussione seguente si configura come la continuazione della conversazione notturna. Di nuovo, il dottore esprime a parole il conflitto interiore di Nora; e ancora, divaga su esperienze personali che, per analogie piuttosto creative, associa alla storia di Nora, solo per concludere che l'amore e la morte – così come lo erano l'amore e la notte durante l'incontro nella stanza del dottore – sono un binomio inscindibile.

La scena è del tutto speculare alla precedente sia a livello architettonico, come abbiamo già visto, sia a livello metaforico; tale simmetria mette in luce la logica degli specchi utilizzata in tutto il romanzo. Gli specchi, altra declinazione della cornice, sono presenti a livello tematico sin dalle prime pagine; ma acquisiscono valore simbolico, in quanto ritraggono i rapporti tra i personaggi: Felix è lo specchio del padre Guido, la relazione tra Jenny e Nora si sovrappone a quella tra Robin e Nora, e il dottore riflette la paranoia di Nora. È emblematico il primo incontro tra Jenny e Robin: "Jenny knew about Nora immediately; to know Robin ten minutes was to know about Nora" (Barnes 1936: 62); la relazione tra Jenny e Robin diventa appunto l'immagine riflessa di quella tra Robin e Nora. Tuttavia, l'immagine riflessa più imponente è quella di Robin che diventa, nella mente di Nora, l'immagine riflessa di se stessa:

She is myself. [...] A man is another person – a woman is yourself, caught as you turn in panic; on her mouth you kiss your own. If she is taken you cry that you have been robbed of yourself. (Barnes 1936: 115-129)

Dal momento cruciale in cui distoglie lo sguardo dalla finestra e da Robin, e sceglie di rinchiuderla in un'immagine perfetta ed eterna nella sua mente, Nora lascia il mondo reale e sceglie di vivere nella sua mente. Come conseguenza di questa eccessiva introversione, finisce per vivere nel riflesso di Robin, che trasfigura infine nell'immagine di se stessa.

Un ultimo, interessante rispecchiamento si instaura negli ultimi capitoli, quando il dottore funge da specchio dell'ossessione di Nora; gli incontri che intrattengono sono espressione delle rispettive nevrosi, che finiscono per fondersi l'una con l'altra. I momenti in cui il dottore analizza la vita di Nora, esprimono in realtà le domande che Nora pone a se stessa. Uno dei pochi momenti di lucidità in cui il dottore si concentra sull'esperienza di Nora, si traduce nella catarsi mancata più suggestiva del romanzo, in cui tutto avrebbe potuto trovare un senso; la riflessione compiuta dal dottore è incentrata proprio sull'immagine della finestra, a conferma decisiva della portata metaforica e strutturale di questo elemento:



Have you thought of all the doors that have shut at night and opened again? [...] and all the windows, great and small, from which love and fear have peered, shining in tears? Put those windows end to end and it would be a casement that would reach around the world. [...] Tears began to run down Nora's face. (Barnes 1936: 83)

Il dottore continua il suo sproloquio senza dare a Nora, in lacrime, il tempo di rispondere; del resto non ha posto che domande retoriche, come testimonia la pausa troppo breve prima di riprendere la storia di se stesso. Con questo lungo riferimento alle porte e alle finestre della vita di Nora, il dottore la induce, anche se per un breve intervallo, a ricordare i momenti significativi della sua vita, dalle occasioni colte a quelle perse, a quelle che lei stessa si è negata. Tutte le notti che chiudeva la porta dietro Robin e la riapriva ogni volta che lei tornava a casa dopo i suoi vagabondaggi; tutti i momenti spesi ad aspettarla alla finestra, in cui l'amore per il suo ritorno colmava il dolore del suo abbandono; e l'unica, ultima notte in cui la stessa finestra ha fatto da cornice all'abbraccio dell'amante. 'Tutte le finestre, grandi e piccole' è il modo del dottore di parlare dei singoli momenti – laddove la finestra è sempre una – a cui Nora ha assistito da spettatrice, come se fossero scollegati fra loro; il dottore la invita ad accostarli come per formare un'enorme finestra, cornice sulla sua vita. La incoraggia ad assumere una visione d'insieme per creare un senso nella completezza della vicenda, come se i singoli momenti potessero, accostati, costituire una storia. Tuttavia non lascia a Nora il tempo di riorganizzarli, e l'esortazione a cercare un senso nella sua vita non ha un seguito. Il momento di lucidità del dottore si esaurisce prima che lei possa veramente coglierlo, così che le finestre della vita di Nora rimangono, come le altre flebili iniziative nel romanzo, un tentativo di apertura che cade nel vuoto.

Tutte le finestre di *Nightwood* sono dunque aperture comunicative solo potenziali, di cui i personaggi non usufruiscono; diventano occasioni perse, cornici di frammenti comunicativi destinati a rimanere dietro un vetro, visibili ma inaccessibili. Responsabilità e colpa di tali aperture non varcate o chiusure volontarie sono dei personaggi inetti e prigionieri di loro stessi.

## CONCLUSIONI

La logica secondo cui è stata organizzata l'analisi del tema della finestra in *Nightwood* si basava sull'individuazione di tre livelli di profondità; come abbiamo dimostrato, la comparsa di ogni cornice può essere studiata a livello tematico, approfondita a livello strutturale, e infine indagata a fondo a livello metaforico. Lo scandaglio progressivo dell'opera, organizzato su questi tre livelli, offre la possibilità di comprendere l'utilizzo della finestra come strumento narrativo e narratologico. Il percorso analitico è stato però organizzato in due direzioni: sull'asse orizzontale, i molti episodi in cui la finestra



e le sue forme dominano la scena; sull'asse verticale, la stratificazione dei livelli di analisi. All'alternativa di presentare i singoli episodi – analizzando ognuno di questi sui tre piani – si è preferito l'accostamento degli episodi inquadrati insieme, di volta in volta, da progressivi stadi di profondità. Tale scelta analitica ha voluto mettere in luce le connessioni bidimensionali che esistono tra le scene, aspetto, questo, che fornisce al romanzo una solida rete di richiami, intrecci e riflessi. Senza questa impalcatura, gli episodi sarebbero sì connessi verticalmente – poiché analizzabili simmetricamente – ma scollegati fra loro; rimarrebbero frammenti isolati e deboli, condannando il romanzo ad apparire caotico ed eccessivo nei suoi intenti sperimentali.

A conferma della validità dell'approccio adottato, risulta significativa la lettera che il 20 Aprile 1934 Djuna Barnes scrive all'amica e mecenate Emily Coleman:

They all say it is not a novel; that there is no continuity of life in it, only high spots and poetry – that I do not give them an idea what the persons wore, ate or how they opened and closed doors [...] God knows I don't. (Barnes in Plumb 1995: x-xi)

La pubblicazione del romanzo si rivela, per l'autrice, tediosa. I molti elementi sperimentali rendono impossibile la sua pubblicazione per due anni dopo la stesura, nonostante Barnes si fosse già distinta per le sue pubblicazioni avanguardiste americane e parigine. Come sottolinea Faltejskova (2010), *Nightwood* comincia a essere letto come opera sperimentale altamente letteraria solamente quando viene all'attenzione di T.S. Eliot, che cura l'introduzione già della prima edizione.

Uno dei motivi, forse il più rilevante, che complica la sua accettazione da parte della critica, è la mancanza di una trama in senso tradizionale, che leghi gli episodi in maniera logica e consequenziale. Come abbiamo evidenziato, i personaggi non comunicano; pellegrini, vittime delle loro nevrosi, continuano a tornare sui loro passi. Di fatto non esiste evoluzione, solo frammenti di vita di persone inette. Eppure, l'assenza di una trama nel senso tradizionale di sviluppo non si traduce in una mancata coerenza e coesione globale; solamente, questi elementi risiedono in strategie alternative, che abbiamo cercato di evidenziare con il tipo di analisi proposta.

Nella gravità dei loro comportamenti ossessivi, i personaggi sono in qualche modo coerenti con le loro decisioni – o indecisioni. Felix è ossessionato dal mantenere la sua identità fittizia, Robin è consumata dalla ricerca di una casa che paradossalmente non può trovare (in quanto incapace di smettere di cercarla), Jenny è intrappolata nei suoi furti – di oggetti, di interessi, di affetti; il dottore e Nora sono prigionieri nel loro passato, persi nel labirinto dei loro ricordi. Tale intreccio di paranoie costituisce un sistema di simmetrie – o di riflessi – che fornisce al testo un tipo di coerenza: tutti i personaggi guidano loro stessi, fin dall'inizio, agli inevitabili risvolti delle loro irrisolvibili nevrosi.



Anche la coesione va ricercata, se non nella trama, in elementi alternativi; oltre ai numerosi leitmotiv che il testo presenta – i temi del museo e del corpo, per esempio – la finestra e le sue forme forniscono importanti elementi di coesione. Come Barnes stessa afferma nella lettera a Coleman, se *Nightwood* viene letto come un romanzo tradizionale, allora non è un romanzo, ma solo una serie di porte che si aprono e si chiudono. Eppure, è un romanzo, proprio grazie alle porte che si aprono e si chiudono. I singoli frammenti in cui il simbolo della finestra compare costituiscono una rete – seppur non una sequenza o una storia – che forma un collage di aperture. In un certo senso, al lettore è possibile cogliere l'esortazione che il dottore rivolge a Nora: può infatti avvicinare 'tutte le finestre grandi e piccole' che compaiono nel romanzo, e collocarle in uno schema di senso globale. Narratologicamente, questo fornisce solidità, oltre che coesione e coerenza, al romanzo.

In conclusione, cornici e dipinti, specchi, porte e finestre sono tutti ascrivibili allo stesso motivo o strumento, che permette di orientarsi nelle errabonde peregrinazioni di Robin, nei deliranti monologhi del dottore e nell'ossessione di Nora. Senza considerare questi – e altri, naturalmente – elementi strutturali, ordinatori, portanti sia a livello architettonico sia a livello narrativo, il romanzo risulterebbe caotico e oscuro. Al contrario, la loro analisi esalta la complessità e la spinta creativa che rendono *Nightwood* un'opera ancora oggi di grande interesse critico.

#### BIBLIOGRAFIA

Barnes D., [1915], 1994, *The Book of Repulsive Women. 8 Rhythms and 5 Drawings*, Sun and Moon Press, College Park.

Barnes D., [1928], 1995, *Ladies' Almanack*, Dakley Archive Press, Champaign and London.

Barnes D., [1928], 2010, *Ryder*, Dakley Archive Press, Champaign and London.

Barnes D., [1936], 2006, *Nightwood*, New Directions Publishing, New York.

Birch, E. A., 1914, *Through Many Windows. Some Modern Parables*, James Clarke, London.

Bretschneider, A., 1997, *Decadent Djuna: eine Untersuchung dekadenter Themen und Motive im Werk von Djuna Barnes*, Peter Lang, Frankfurt am Main.

Broe, M. L. (a cura di), 1991, *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville.

Carroll, S., B. Pretzsch e P. Wagner (a cura di), 2003, *Framing Women. Changing Frames of Representation from the Enlightenment to Postmodernism*, Niemeyer, Tübingen.

Caws, M. A., 1981(a), *A Metapoetics of the Passage. Architectures in Surrealism and After*, University Press of New England, Hanover and London.



Caws, M. A., 1981(b), *The Eye in the Text. Essays on Perception, Mannerist to Modern*, Princeton University Press, Princeton (NJ).

Caws, M. A., 1985, *Reading Frames in Modern Fiction*, Princeton University Press, Princeton (NJ).

Caws, M. A., 1989, *The Art of Interference. Stressed Readings in Verbal and Visual Texts*, Polity Press, Cambridge (MA).

Caws, M. A., 2006, *Glorious Eccentrics. Modernist Women Painting and Writing*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Cherry, D., 2000, *Beyond the Frame. Feminism and Visual Culture. Britain 1850-1900*, Routledge, London.

Craft, S., Davis C. N., 2013, *Principles of American Journalism. An Introduction*, Routledge, New York.

Doughty F. M., 1991, "Gilt on Cardboard: Djuna Barnes as an Illustrator of her Life and Work", in M. L. Broe (a cura di), *Silence and Power. A Reevaluation of Djuna Barnes*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, pp. 137-155.

Faltejškova M., 2010, *Djuna Barnes, T.S. Eliot and the Gender Dynamics of Modernism. Tracing Nightwood*, Routledge, London and New York.

Field A., 1983, *Djuna, the Life and Times of Djuna Barnes*, Putnam, New York.

Harris A. L., 2000, *Other Sexes. Rewriting Difference from Woolf to Winterson*, Albany, State University of New York Press, New York.

Herring P. F., 1995, *Djuna. The Life and Work of Djuna Barnes*, Viking, London and New York.

Messerli D., 1975, *Djuna Barnes. A Bibliography*, D. Lewis, Rhinebeck and New York.

Plumb C. J., 1986, *Fancy's Craft. Art and Identity in the Early Works of Djuna Barnes*, Susquehanna University Press, Selinsgrove.

Plumb C. J., 1995, *Nightwood. The Original Version and Related Drafts*, Dalkey Archive Press, Normal (ILL).

Ridgeway C. L., 2011, *Framed by Gender. How Gender Inequality Persists in the Modern*, Oxford University Press, Oxford.

Scott B. K., 1995, *Refiguring Modernism*, Indiana University Press, Bloomington (IN).

Shifrin S. (a cura di), 2008, *Re-framing Representations of Women. Figuring, Fashioning, Portraiting, and Telling in the 'Picturing' Women Project*, Ashgate Publishing, Aldershot.

Singer A., 1983, *A Metaphorics of Fiction. Discontinuity and Discourse in the Modern Novel*, University Presses of Florida, Tallahassee.





Švrljuga Ž., 2011, *Hysteria and Melancholy as Literary Style in the Works of Charlotte Perkins Gilman, Kate Chopin, Zelda Fitzgerald, and Djuna Barnes*, Edwin Mellen Press, Lewiston and New York, Edwin Mellen Press.

Taylor J., 2012, *Djuna Barnes and Affective Modernism*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Vadillo A. P., 2005, *Women Poets and Urban Aestheticism: Passengers of Modernity*, Palgrave Macmillan, New York.

---

**Francesca Chiappini** è dottoranda di ricerca dal 2012 presso l'Università degli Studi di Milano. Scopo del suo progetto è individuare le simmetrie tra tecniche narrative e figurative nell'opera di alcune artiste e scrittrici di tardo modernismo e postmodernismo. Sta attualmente lavorando alla revisione di interventi presentati ai convegni internazionali in vista delle pubblicazioni degli atti. Ha fatto parte del comitato organizzativo delle giornate di studi dottorali "Finestre: sguardi e riflessi, trasparenze e opacità" tenutesi in data 1-2 ottobre presso l'Università degli Studi di Milano.

[francesca.chiappini@unimi.it](mailto:francesca.chiappini@unimi.it)