



Vincenzo Birra¹

FILOGENESI INTERROTTE: PROVE DI RISCrittURA DEL PASSATO NELL'OPERA DI DJUNA BARNES

Anche se spesso si commette l'errore di leggere il macrotesto di Djuna Barnes come un grande *roman à clef*, non è del tutto insensato ripensare al rapporto tra biografia e opera della scrittrice americana. Soprattutto negli scritti che riprendono il *plot* preferito da Djuna, cioè la storia della famiglia Barnes, la vita della scrittrice appare come un intertesto riscritto di continuo quasi a sottolineare la centralità delle relazioni familiari, dell'infanzia e dell'educazione nella sua produzione letteraria.

Per questo ritengo interessante avviare una lettura dell'opera della Barnes che serva a valutare il peso del concetto di generazione all'interno delle sue storie, usando il termine generazione in un'accezione ampia e soprattutto riferita al passaggio, al trasferimento di quel corredo di divieti, giudizi, paure, insomma di quel Super-io del quale, nella *Nuova Serie di Lezioni dell'Introduzione alla Psicoanalisi*, si dà una spiegazione genetica:

il Super-io del bambino non viene costruito secondo il modello dei genitori, ma secondo quello del loro Super-io; si riempie dello stesso contenuto, diviene il veicolo della tradizione, di tutti i giudizi di valore imperituri che per questa via si sono trasmessi di generazione in generazione. (Freud 5587)

In più, considerando la centralità del tema dell'infanzia nell'intero discorso, mi pare opportuno affiancare a questa definizione del Super-io, un 'idillio' di Giorgio Agamben, contenuto in *Idea della Prosa* e intitolato "Idea dell'infanzia". Agamben parte dalla descrizione di una specie di salamandra albina che pur essendo in grado di riprodursi conserva caratteristiche tipicamente larvali, e usa questo caso di regressione evolutiva per rafforzare l'idea che l'uomo si sarebbe evoluto non a partire da individui adulti ma da cuccioli di primate. Al filosofo interessa il fatto che (69):

gli animali disattendono le possibilità del loro soma che non sono iscritte nel germen (...) e coltivano unicamente le possibilità infinitamente ripetibili che si sono fissate nel loro codice genetico. Essi fanno attenzione solo alla Legge, unicamente a ciò che è scritto.

Al contrario, il fanciullo sembra fare attenzione a ciò che non è scritto, a possibilità non codificate, e gli è possibile "declinare qualsiasi destino specifico" (Agamben 68). Ma, proprio per quanto riguarda l'uomo, questo potere sembra destinato a tramutarsi in "qualcosa che deve restare assolutamente esteriore (...) e che, come tale, può essere soltanto affidato (...) a una memoria esosomatica e a una tradizione." (Agamben 69)

Ciò considerato sarà utile partire dalle due opere che più di tutte aderiscono alla vicenda personale della scrittrice – *Ryder* e *The Antiphon* – per poi arrivare a una coppia di racconti scritti negli anni Venti e intitolati "Aller et Retour" e "Cassation". Queste narrazioni verranno qui lette alla stregua di produzioni oniriche anche per constatare la centralità di un processo di regressione, un insistere sul passato che rivela un disagio della civiltà che caratterizza tutti i personaggi ma che costituisce anche un ritornare a quel passaggio, a quel trasferimento che rivela l'essenza del Super-io; riusciamo a figurarcelo come un codice, una legge rispetto alla quale i personaggi sono bloccati tra desiderio e impossibilità di trasgredire.

In *Ryder* la propensione verso questi problemi si rivela nel tentativo di ricostruzione di una linea di discendenza: nel romanzo del 1928 e primo lavoro della scrittrice, il cui *plot* è costituito interamente dalla

¹Vincenzo Birra (vbirra@gmail.com) si è laureato in Lingue, Lettere e Culture Compare presso L'Università di Napoli "L'Orientale", con una tesi sui primi racconti di Djuna Barnes. Attualmente studia in Francia, dove ha iniziato un nuovo percorso di studi orientato verso il cinema.



storia della famiglia Barnes, il racconto copre addirittura quattro generazioni. La storia, però, si perde tra i mille livelli di questo bizzarro esperimento modernista. Nella sua lettura di *Ryder*, Marie Ponsot evidenzia questa struttura a cipolla dell'opera, i cui vari strati richiamano la moltitudine di forme innestate al romanzo,² nonché l'estrema frammentazione con cui è resa la storia di questa famiglia. Non vi è una figura che emerge come principale ed inoltre ogni singolo personaggio è presentato, nelle sezioni che via via costituiscono il testo, secondo una visione parcellizzata. Più di tutti, il personaggio di Wendell – copia del padre di Djuna e figura di artista fallito, narcisista poligamo che nutre una vera e propria ossessione per la copula e la procreazione – è vittima di un sezionamento interminabile: qui, piuttosto che altrove, andrebbe creata una connessione tra il corpo del testo e il corpo di questo padre diviso in tanti pezzi e in ogni pezzo crudelmente deriso. Nel macrotesto barnesiano, *Ryder* è di sicuro l'opera che più aderisce al modello di una letteratura della vendetta, modello che Louise DeSalvo ha ritrovato anche in *The Antiphon*; la scrittrice che poi diventerà una precisa anatomista della figura umana, stendendo *Ryder*, abbandona l'operare minuzioso del bisturi per un lavoro di macelleria divertito e spietato.

In quello che sarà il sigillo della sua produzione letteraria, la Barnes riprenderà ancora la sua storia personale: *The Antiphon* è una tragedia in tre atti in *blank verse*, una *Family Reunion* in cui Miranda e la madre Augusta si rivedono dopo molti anni nella vecchia casa di famiglia ormai ridotta a rudere e su questo fondale inscenano un litigio esasperato che le porterà a uccidersi reciprocamente. Spettatori dell'evento un vecchio zio, due fratelli che si muovono sulla scena come maschere perturbanti e il cocchiere Jack Blow. Sotto i panni di quest'ultimo si nasconde un terzo fratello che, scomparso da tempo, ritorna per farsi motore dell'azione ornata e commentata qua e là dai suoi vaniloqui, che fanno di questo personaggio un coro da tragedia greca. Quella paterna è l'unica figura assente: il padre – Titus – viene evocato come un fantasma nel violento dialogo tra madre e figlia.

Studiando le revisioni apportate al testo, Julie Taylor ha notato il legame tra storia personale e testuale: piuttosto che riprendere l'analogia tra corpo del testo e corpo fisico violato, accomunando così la violazione paterna al lavoro di *editing* svolto da T.S. Eliot, legge nelle revisioni operate dalla Barnes e nel suo stesso accanimento verso la propria storia personale un tentativo di riscriverla. Le numerose cancellature subite da questo testo dovrebbero fare pensare ad un'attività censoria operante sul ricordo di questa storia familiare, insieme al trauma che ne scaturisce e che inserisce vuoti o spazi bianchi nel ricordo della vicenda. Ma questa operazione sembra non funzionare pienamente e il testo, nel suo risultato finale, declina in maniera del tutto nuova il tentativo di testimoniare quel trauma: "*The Antiphon* makes the reader aware that testimony is an activity in which the past is not simply revealed, overtly or covertly, but created anew" (Taylor 125-147, 128)

Esemplare è la scena in cui il personaggio di Jack porta sul palco una *doll house*, una riproduzione fedele della casa che ospita l'azione: avvicinandosi a questa, Augusta potrà finalmente afferrare la bambola che riproduce la figura del marito defunto e strangolarlo. Di certo la *mise an abyme* delle due case – una dentro l'altra – sintetizza e conferma l'accanimento della Barnes sul passato e la volontà di riscriverlo continuamente. Ma può davvero questa sorta di vendetta modificare quel passato? Sembra piuttosto che l'entrata in scena di quella casa di bambole rappresenti l'ennesima breccia del passato nel presente: l'immagine della casa com'era un tempo, intatta come intatte sono le tensioni, gli abusi e la violenza che ancora trattiene.

Seppure non siano – apparentemente – collegati alla vicenda personale della scrittrice, la coppia di racconti "Aller et retour" e "Cassation" si allineano perfettamente col discorso che si è condotto finora.

² Marie Ponsot menziona (94): sermon, anecdote, tall tale, riddling, fable, elegy, dream, epigram, vision, parable, tirade, bedtime story, lullaby, satiric couplet, parallel structuring, ghost story, debate, sententia or aphorism.



I due racconti, raccolti in *Spillway* e scritti a un anno di distanza – il primo nel 1924 e il secondo nel 1925³ – gravitano intorno al tema della maternità, in quanto a occupare la posizione di figure centrali in queste narrazioni sono due madri. In “Aller et Retour”, Erling von Bartmann è una figura in continuo movimento, una madre che si tiene lontana dalla propria famiglia ma che è costretta dalla morte del marito a ritornare per prendersi cura della figlia Richter. Cercherà di educarla, di piegarla nella direzione di una vita simile alla sua, ma senza alcun risultato: la madre scopre che la figlia sta per convolare a nozze e scappa pur di non assistere a questo spettacolo indesiderato. In “Cassation”, l’italiana Gaya, insieme all’evanescente marito Ludwig, deve occuparsi di sua figlia Valentina: una bambina gravemente menomata che non fa altro che emettere un suono simile a un ronzio di mosca, priva dell’uso delle gambe e condannata alla prigionia del letto. Entrerà a far parte di questo nucleo familiare anche la giovane ballerina russa Katya, vera protagonista del racconto. Questa viene sedotta da Gaya, che la porta a vivere a casa sua, la irretisce e la istruisce, allo scopo di affidarle le cure della piccola Valentina, e al tempo stesso di trovare in lei anche la figlia *normale* della quale prendersi cura.

Quello che mi interessa indagare in questi racconti non è tanto l’atipicità di queste figure materne quanto il rapporto stesso tra le due parti del legame madre-figlia, e il come e perché queste due parti si avvicinino per stabilire – o ristabilire – questo rapporto. A tale scopo può essere utile instaurare un’analogia tra queste narrazioni e delle produzioni oniriche: trattare questi racconti alla stregua di sogni è un’operazione legittimata non solo dal noto influsso che la psicoanalisi ebbe su Djuna Barnes, ma anche dagli evidenti segni lasciati da un’istanza censoria – la stessa che sta alla base del lavoro onirico – che ha condensato queste narrazioni, inflitto cancellature o reso troppo evidenti particolari irrilevanti. Come scrive Paul Ricoeur descrivendo l’istanza censoria che interviene nella produzione onirica, (111) “la censura si manifesta al livello di un testo a cui essa infligge spazi ‘in bianco’, sostituzioni di parole, espressioni attenuate, allusioni, artifici di ‘impaginazione’, dal momento che le informazioni sospette o sovvertitrici si spostano e si nascondono in trafiletti anodini”. Allo stesso modo, il filosofo francese ci fa notare che non è assurdo trasferire il metodo interpretativo che la psicoanalisi riserva al sogno, nel tentativo di interpretare un testo letterario: per analogia il sogno si fa testo e vice versa, nel testo si può rintracciare il lavoro che opera alla produzione del sogno. Lo stesso Freud paragona i contenuti latente e manifesto e il loro rapporto a due testi in rapporto di traduzione, ed è proprio a questo che pensa Ricoeur quando dice (108):

è sempre possibile sostituire alla narrazione del sogno un’altra narrazione, con una propria semantica e una propria sintassi, e (...) queste due narrazioni sono reciprocamente confrontabili come un testo con un altro testo.

Seguendo questa traccia diventa chiaro che “Aller et Retour” non racconta una maternità che si risolve nell’indifferenza e nella fuga ma una maternità che non si risolve affatto e vive della sua complessità. Il titolo del racconto sottolinea la centralità del viaggio in questa storia e, a ben guardare, il ritorno verso casa di Erling von Bartmann è un vero e proprio viaggio nel tempo. Ritornando dalla figlia, la protagonista si illude di cancellare il tempo trascorso e approdare al momento in cui l’aveva lasciata. La narrazione stessa denuncia questo intento e sottolinea l’impossibilità di attuare questo piano nella scena del ritorno, una scena tutta immersa in un’atmosfera di abbandono: la casa con le imposte socchiuse, il giardino deserto e la figlia Richter, una ragazza diciassettenne, che sbuca improvvisamente dal bosco e si mette a camminare di fianco alla madre, quasi non notata – una presenza fantasmatica in questa atmosfera rarefatta. Non si può non pensare a questa parte del racconto come a un ricordo che si ripete e si riproduce nella mente della protagonista. L’immagine di quella casa fantasma segnala la presenza di un altro ricordo, un ricordo personale di Madame von Bartmann che si sovrappone a quello della figlia e si riassume nell’immagine di quella casa: il ricordo di una vita prigioniera che si può affrontare solo con l’evasione. Ma alla forza

³ “Aller et retour” uscì per la prima volta sulla *Transatlantic Review* nell’aprile del 1924 e fu poi inserito nella raccolta *A Night Among the Horses*, del 1929, ampliamento della prima selezione di racconti della Barnes, intitolata *A Book*, del 1923. Il racconto “Cassation”, già presente nella raccolta *A Night Among the Horses*, fu pubblicato per la prima volta nel 1925 in un volume di racconti, tutti di autori americani, col titolo “A Little Girl Tells a Story of a Lady”. Entrambi i racconti furono poi rivisti e ripubblicati in *Spillway*, 1962.



centrifuga che sembra animare Erling se ne contrappone una di senso contrario che non è facile individuare: bisogna fare attenzione a quelle scene condensate e che appaiono rarefatte e impenetrabili, alle cancellature applicate alla narrazione che si manifestano, soprattutto, nei silenzi – veri spazi vuoti – dei dialoghi, che pure sono laconici e spesso venati d'assurdo. Già solo la presenza di questi dialoghi denuncia il desiderio di Erling di ristabilire un legame con Richter e per di più di sovrapporre la sua immagine a quella della figlia. Nella banalità dei dialoghi spesso questo desiderio si manifesta anche in una semplice constatazione, “Well, one generation can't be exactly like another” (Barnes 7), o quando la voce di Madame von Bartmann si riduce ad un'accozzaglia di immagini giustapposte:

“Horses hurry you away from danger; trains bring you back. Paintings give the heart a mortal pang—they hung over a man you loved and perhaps murdered in his bed. Flowers hearse up the heart because a child was buried in them. (...) and beds are fields where babies fight a losing battle.” (Barnes 9)

Le immagini che richiamano all'allontanamento e alla perdita ci portano a leggere il racconto come una vicenda di maternità sacrificata. Tutto questo era già riassunto in un'immagine che si presenta all'inizio del racconto, prima del ritorno a casa: passeggiando per Marsiglia, Erling von Bartmann si ferma su un vero e proprio *tableau vivant* nel quale una donna, seduta sullo sfondo di una camera da letto, è intenta a spennare un pettirosso che tiene stretto in una mano, mentre le piume ricadono e inondano tutta la scena, cadendo sulle frangette di alcune *Demoiselles d'Avignon* che aspettano nella strada.

A gross woman with wide set legs sprawled in the doorway to a single room, gorged with a high-posted rusting iron bed. The woman was holding a robin loosely in one huge plucking hand. The air was full of floating feathers, falling and rising about girls with bare shoulders, blinking under coarse dark bangs. (Barnes 4)

Tutta la scena rimanda a un'idea di maternità sacrificata e lo fa operando su due livelli. Nel primo, quello letterale, usa le figure che occupano la scena: delle prostitute. Ma a un livello simbolico, la Barnes fa della donna seduta nel vano della porta un'icona apocrifia costruita sul modello di una vergine assisa in trono e sovrapposta a quella autentica, o meglio, ricalcata su quest'ultima, ma con una precisione e un accanimento tali da perdere le tracce della linea pura. Dando per scontato che la Barnes conoscesse e sapesse leggere l'iconografia religiosa, siamo autorizzati a guardare oltre quell'immagine e arrivare alla matrice, che in questo caso è quella particolare rappresentazione della madonna in trono col bambino che stringe nella mano un uccellino dal petto rosso, simbolo della passione futura. In tutte le sue varianti questo tipo di riproduzione è sempre la rappresentazione di un duplice sacrificio: la vergine è un morbido trono di carne a reggere l'infante ma allo stesso tempo è un macello, un luogo destinato al sacrificio, un altare sul quale il bambino viene mostrato e al contempo offerto. D'altra parte, offrendo il proprio figlio, la stessa madre si sacrifica: Maria, madre per miracolo, è costretta a rinunciare al prodotto della sua maternità che in questo senso è mancata, persa da subito, già perfino nel miracoloso concepimento. Nell'immagine suggestiva che la Barnes disegna, questa mancanza è esplicitata dall'assenza del bambino, sostituito dalla nota di colore squillante del piccolo volatile già sacrificato.

È proprio allo scopo di recuperare la maternità che la narrazione attua un processo di regressione: ecco in che cosa consiste il viaggio nel tempo di Madame von Bartmann, un arretramento del ricordo fino alle radici del desiderio, una regressione che più diventa potente e si avvicina al lontano passato della protagonista, più si scontra con l'impossibilità della sua realizzazione completa. A questo scopo, sul finire del racconto, si presenta il progetto di Richter: darsi in sposa ad un funzionario il quale spera che lei, Richter, trovi in casa la sua più grande felicità, una speranza che suona come una condanna di reclusione. Madame von Bartmann non può sostenere questa visione: la vicenda di Richter, ripetizione terrificante della sua stessa vita, la induce a fuggire ancora una volta. La ritroviamo sulla banchina in attesa del treno. Nel viaggio di andata aveva comprato una copia di *Madame Bovary* e letto alcune pagine per poi richiudere il libro: un gesto che,



in apertura al racconto, ha un valore profetico e polemico, come un rifiuto. Per Madame von Bartmann anche lo spazio della *rêverie* è una gabbia dalla quale liberarsi.

A differenza di “*Aller et Retour*”, la narrazione di “*Cassation*” abusa del meccanismo di sovradeterminazione e il personaggio di Gaya sembra occupare tutto lo spazio del racconto con il suo dramma: l'impossibilità di godere normalmente della sua maternità – perché rivolta a quella bambina che nella sua condizione esula dalla normalità – alimenta il suo tentativo di portare Katya nella sua casa, perché si occupi della piccola Valentina mentre Gaya, a sua volta, si possa occupare di lei, tenendola in braccio, cullandola e nutrendola come un uccellino, in un triplice abbraccio in cui Katya diventerebbe la protesi di una maternità che Gaya non riesce a sostenere.

Per leggere bene il racconto è tuttavia necessario mettere da parte questa figura così ingombrante: in “*Cassation*” il rapporto tra madre e figlia va analizzato in senso contrario rispetto a quello del racconto precedente e l'attenzione necessariamente spostata dalla figura della madre a quella di Katya, anche se questa non è la vera figlia di Gaya e il loro rapporto inizia come una storia di fascinazione e seduzione. D'altronde quella di Katya è la voce narrante di questo racconto, racconto che tra l'altro viene riportato a una ascoltatrice misteriosa, una certa “*Madame*” che puntualmente – come a scandire i momenti della narrazione – la voce narrante richiama. Già in questa struttura si riproduce il *setting* dell'analisi e l'addizionarsi necessario di molteplici narrazioni. Innanzitutto ripetiamo chi è questo narratore: Katya, un'adolescente, un personaggio che vive un periodo di piena metamorfosi caratterizzato da una grande elasticità, come ci dice lei stessa: “*one's heart is all one thing for months, then—together another thing*” (Barnes 12). Questa voce narrante, come ricorda Daniela Caselli, ci offre un punto di vista voyeuristico e difatti la visuale, spesso tagliata o oscurata da qualcosa, ci restituisce figure incomplete e accennate come quella del marito di Gaya, Ludwig, o quella della piccola Valentina che dopo un breve accenno viene lasciata nel letto, affondata e occultata dalle coperte, come cancellata. Questa visione nascosta si condensa nell'immagine di una famiglia fuori dal comune, come sottolinea la Caselli (137): “*the actors in this family romance (...) seem all unable to stay in their place*” e la figura di Gaya sembra prevalere su tutto con la sua visione e il suo sogno. Ma che ne è del sogno di Katya? Di sicuro la narratrice entra in quella casa proprio per abitare il proprio sogno e soddisfare il proprio desiderio. Un accenno a questo sogno viene fatto da Gaya nell'atto di presentare la casa: “*it is lovely—you know, like the interiors you see in the Venetian paintings, where young girls lie dreaming of the Virgin*” (Barnes 13). Ma di che cosa si tratta, e che cosa significa sognare la Vergine?

Il desiderio di Katya sembra essere quello di restare nel suo stadio larvale, di metamorfosi potenziale, o meglio, di aspirare a una regressione che la porti a uno stadio di molto antecedente. Nel testo si rivela il suo desiderio di abbandonarsi alle cure materne di Gaya: esemplare in tal senso può essere il rituale di preparazione al sonno o l'importanza che viene data all'educazione – d'altronde l'educazione è presente anche in “*Aller et Retour*” e in entrambi i racconti si manifesta in una serie di lezioni che occupano una buona porzione di testo. Questa regressione di Katya sembra diventare anche fisica quando, entrando nella casa di Gaya, sembra rimpicciolirsi e ci costringe a guardare tutto dal basso: un'inquadratura ribassata scorre su questi interni riempiti dal disordine e da un mobilio grosso e ingombrante. Anche se Gaya ha un ruolo attivo in questo processo, se la pensiamo come mero personaggio, come pura invenzione narrativa, riprendendo l'analogia tra testo e sogno possiamo leggere questa figura come una pura produzione del desiderio di Katya, un personaggio creato allo scopo di condurre e accompagnare questo processo di regressione. Come ricorda la Caselli (137), “*her seduction (...) consists – paradoxically – of being lured into regressing to a childhood which never was and cannot exist.*”

Col procedere della narrazione diventa sempre più chiaro che il progetto è tutto costruito sulla menzogna e tale consapevolezza cresce insieme alla presenza sempre più insistente della figura perturbante di Valentina, che sembra incarnare l'orrore di una regressione profonda se non infinita, scandita bene dai tre stadi di designazione usati per descriverla: “*a child (...) a small child (...) a fly*” (Barnes 14). La bambina sovverte dall'interno il sogno e la narrazione stessa che, a fronte di questa evidenza, non può far altro che concludersi. Alla fine, Katya si sottrae alla parte predisposta per lei: non insegnare niente, o meglio,



accettare che non ci sia niente da insegnare, contemplare una visione pneumatica della vita, dell'uomo, della civiltà e infine non dire niente, spegnersi in quella stessa mutezza a cui la bambina è condannata. Negandosi a questo destino di *abnegazione*, Katya scappa: ritornando alla casa per dirle addio, troverà Gaya distesa sul letto, con Valentina, entrambe intente a emettere quella specie di ronzio. Gaya, nel vederla, userà per un attimo parole umane, per dire "I did not know that I could do it myself, but you see, I can do it myself" (Barnes 20). Nella sua visione allucinata di un mondo in cui "one should be like all people *and oneself*, then (...) one was both ruined and powerful" (Barnes 16), Gaya, come il titano che il suo nome ricorda, vorrebbe riprendere tutta l'umanità debole nel suo grembo, sottraendola per sempre al giogo del tempo e della sottomissione ai cieli.

Sul finire del racconto, le parole di Gaya diventano il veicolo di una feroce critica alla civiltà: "The whole world is nothing but a noise (...) They call it civilization—that is a lie!" (Barnes 18). E in effetti in questi racconti non mancano i segni di un disagio della civiltà, lo stesso che in *Nightwood* diventa la "universal malady" analizzata dal Dottore Matthew O'Connor nel suo *exemplum* sulle anatre del Golden Gate Park: la loro migrazione è fermata dalle briciole offerte dalla gente, briciole che le ingrassano e le costringono a un'imbarazzante cattività. Anche in "Cassation" e "Aller et Retour" la cattività – o addomesticamento – trova il suo spazio: è evidente che la permanenza di Katya nella casa di Gaya si avvicina sempre più a una forma di prigionia mentre, in "Aller et Retour", il progetto di vita coniugale proposto dal futuro marito di Richter disegna uno spazio angusto e asfissiante.

La civiltà, scrive Freud (5637), è "la somma delle realizzazioni e degli ordinamenti (...) che servono a due scopi: a proteggere l'umanità contro la natura e a regolare le relazioni degli uomini tra loro." La cultura sembra quindi intervenire in soccorso di personaggi che, schiacciati dalla natura, spaventati dalla fragilità dei loro corpi e dall'inadeguatezza delle istituzioni che regolano le relazioni tra i singoli, smettono di cercare il conseguimento del piacere e decidono di eludere il dispiacere. Ma in queste storie la civiltà si rivela ben presto come una struttura di controllo che reprime e canalizza quelle pulsioni radicate nel passato arcaico a cui Freud fa riferimento nelle prime pagine de *Il disagio della civiltà*. Questo controllo che esternamente si produce attraverso sanzioni e giudizi sociali, all'interno della dimensione psichica si realizza mediante il senso di colpa, che Freud riconduce all'istanza psichica del Super-io, che a sua volta assimila e fa proprio il dispositivo di controllo dell'autorità esterna. Tutti i personaggi di questi due racconti – o quasi tutti – potrebbero disestare questa struttura, sfondare la gabbia, ma il loro movimento di liberazione è interrotto – come quello delle anatre – dalle 'briciole' che danno quel "po' di sicurezza" (Freud 5389) necessaria a spegnere le loro paure.

In questi racconti anche il ricordo – quest'altra regressione – si può configurare come una gabbia: il ritorno al – o del – passato non è risolutivo e, tutto sommato, ha poco peso nell'economia del desiderio dei personaggi. Viene in mente quel frammento di Deleuze e Guattari (9) sulla presenza costante degli elementi del ritratto e della foto nell'opera di Kafka e sulla loro funzione: "Il ricordo blocca il desiderio, ne fa dei calchi, lo rovescia su strati, lo taglia da tutte le connessioni."

È forse questo il senso più profondo dei racconti "Aller et Retour" e "Cassation": le vicende di Erling, Katya e Gaya sembrano configurarsi come tentativi di rottura, di taglio rispetto a una tradizione intesa come una sorta di contenuto trasmesso attraverso le generazioni. Le vicende di questi personaggi – alla stregua di *Ryder* e *The Antiphon* – si possono leggere come dei tentativi di riscrivere il passato. Nonostante, però, questa rottura si possa verificare – paradossalmente – soltanto con un ritorno, con il ripristino del legame con quel residuo di passato, quest'ultimo sembra doversi configurare come un 'paradiso perduto', praticamente irraggiungibile. Resta quindi il differimento continuo di una proiezione futura stipata in un angolo della coscienza, che si riempie del dettato di voci che sembrano emergere da ferite sempre aperte, come brecce nella terra:

The world is cracked—and in the breach
My fathers mew. (Barnes 83)



Opere Citate

- Agamben, Giorgio. *Idea della Prosa*. Milano: Feltrinelli, 1985.
- Barnes, Djuna. *The Selected Works of Djuna Barnes*. London: Faber and Faber, 1998.
- Caselli, Daniela. *Improper Modernism: Djuna Barnes's Bewildering Corpus*. Farnham: Ashgate publishing Ltd, 2009.
- DeSalvo, Louise. *Conceived with Malice: Literature as Revenge in the Lives of Woolf, Lawrence, Barnes, Miller*. New York: Plume, 1995.
- Freud, Sigmund. *Opere Complete*. Bollati Boringhieri: Torino, 2013.
- Ponsot, Marie. "A Reader's Ryder." *Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes*. A cura di Mary Lynn Broe. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.
- Ricoeur, Paul. *Della Interpretazione: Saggio su Freud*. trad. Milano: Il Saggiatore, 1966.
- Taylor, Julie. "Revising The Antiphon, Restaging Trauma; or, Where Sexual Politics Meet Textual History." *Modernism/modernity*, 18.1 (2011): 125-147.