laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

POSTLUDI. LO STILE TARDO

a cura di Alessandro Baldacci e Amelia Valtolina

novembre 2018

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

Valeria Gennero

Creatures in an Alphabet (1962-1982): Djuna Barnes tra genere e stile tardo

Storie della ricezione: fama e tardività

Alla sua morte, nel giugno del 1982, Djuna Barnes aveva appena compiuto novant'anni. Da poche settimane aveva consegnato al suo editore la versione definitiva di *Creatures in an Alphabet*, una raccolta di poesie che sarebbe stata pubblicata postuma qualche mese più tardi. Barnes, che amava definirsi "la sconosciuta più famosa del Novecento", aveva cominciato a scrivere queste poesie all'inizio degli anni Sessanta, dopo essere diventata un'icona della scrittura sperimentale modernista soprattutto grazie a *Nightwood* (*La foresta della notte*), il suo romanzo più noto, edito nel 1936.

Creatures in an Alphabet è strutturato come un bestiario medievale e ripropone alcuni dei tratti stilistici che accompagnano l'intera produzione di Barnes a partire dalla prima raccolta di versi, *The Book of Repulsive Women* (1915). Il dialogo intertestuale con *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1911) di Guillaume Apollinaire è solo uno degli elementi che convergono in un testo complesso, che abbandona il radicamento nella contemporaneità caratteristico delle altre opere della scrittrice. Il bestiario è una scelta 'inattuale', di segno apparentemente opposto rispetto all'enfasi su originalità e innovazione tipica della stagione delle avanguardie, di cui Barnes è stata protagonista sin dagli anni Dieci, nelle opere teatrali scritte per i Provincetown Players, e poi, dopo il trasferimento a Parigi, nei gruppi di intellettuali che hanno animato la Rive Gauche negli anni successivi alla Prima guerra mondiale.

La pubblicazione di *Creatures in an Alphabet* arriva a quasi settant'anni di distanza dall'esordio poetico di Barnes, ed è quindi senz'altro legittimo avvicinare quest'opera dalla prospettiva dell'*Altersstil*, e cioè come manifestazione di elementi specifici della scrittura della maturità, o vecchiaia, colti nel loro riverberarsi sulle scelte espressive; lo stile tardo barnesiano evidenzia, come vedremo, nuove declinazioni dell'interesse della scrittrice per la complessità, e permeabilità, dei confini definiti da categorie concettuali come umano e animale, natura e cultura. Sembrerebbe quindi appropriato leggere questa raccolta alla luce delle ipotesi critiche sulla tardività: tuttavia per meglio definire le condizioni in cui la nozione di "stile tardo" contribuisce all'analisi del testo letterario, la mia riflessione sull'opera finale di Barnes partirà dalla storia della ricezione della sua produzione artistica.

Come gli studi critici degli ultimi decenni chiaramente attestano, Barnes gode oggi di una considerazione diffusa che permette di inserirla nel novero delle scrittrici più influenti e ammirate del modernismo angloamericano. Si tratta però di un fenomeno relativamente recente. Solo nel corso degli anni Settanta, con il successo accademico ed editoriale degli studi dedicati alla scrittura delle donne (in particolare nel mondo anglosassone, con la creazione di corsi e dipartimenti di Women's Studies e Gender Studies), l'importanza di Barnes ha iniziato a essere riconosciuta e apprezzata (Benstock 1986; Broe 1991). Una rassegna della produzione critica a lei dedicata rivela la sua sostanziale assenza dagli studi più autorevoli pubblicati negli anni Quaranta e Cinquanta, la graduale ricomparsa dell'interesse, anche editoriale, per la sua narrativa che ha inizio negli anni Settanta, fino all'esplosione degli studi barnesiani negli ultimi decenni del Novecento. La forte discontinuità che caratterizza la ricezione critica di Barnes è esemplare dell'instabilità individuata dalla teoria letteraria femminista quale elemento costitutivo, e tuttavia a lungo sottovalutato, dei meccanismi di formazione del canone letterario (Gennero 2002). La ricezione critica di ogni artista ha, come sappiamo, una storia scandita da oscillazioni, alti e bassi, entusiasmi e perplessità. Lo stesso però accade per le categorie che la critica impiega nel formulare giudizi, chiavi di lettura, ipotesi: come vedremo, lo "stile tardo" è una di queste. Così come le fortune critiche di Barnes rispondono alle trasformazioni che hanno segnato la metodologia e la storia della critica a partire dalla metà del Novecento, l'idea di stile tardo, dopo aver attraversato anni di relativo oblio, è riemersa come elemento di primo piano nel dibattito critico recente grazie all'influente volume di scritti di Edward W. Said *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*, apparso, postumo, nel 2006, e tradotto in italiano nel 2009.[1] Nelle pagine che seguono osserverò come la nozione di stile tardo elaborata da Said, e ripresa in studi pubblicati negli ultimi anni, presenti ambiguità che diventano ancora più significative quando vengono analizzate con l'ausilio della categoria di genere. Partirò quindi dal rapporto tra stile tardo e scrittura delle donne, per poi sondare la possibilità di impiegare elementi emersi dagli studi sulla tardività per leggere l'opera finale di Barnes.

Dopo Said: il ritorno dello stile tardo

L'ampia diffusione conosciuta dalla categoria di stile tardo in questo inizio di secolo è stata influenzata in modo decisivo dalla pubblicazione di *On Late Style* di Said (1935-2003), intellettuale americano-palestinese che nel corso di una lunga e importante carriera ha pubblicato alcuni dei saggi più influenti per gli studi letterari statunitensi ed europei di fine Novecento. Tra i tanti, è sufficiente ricordare *Orientalismo* (1978), *Cultura e imperialismo* (1993), e *Umanesimo e critica democratica* (2004). Alla pubblicazione di *Orientalismo* viene attribuito addirittura un ruolo seminale per lo sviluppo degli studi postcoloniali e della critica culturale. Negli anni Novanta Said iniziò a riflettere sulla questione dello stile tardo, e i suoi saggi sull'argomento, raccolti e pubblicati dopo la sua morte, hanno dimostrato ancora una volta sia la forza della sua proposta critica, sia il prestigio associato alla sua figura intellettuale. Già nel 2007, infatti, al convegno organizzato al King's College di Londra e dedicato a "Rethinking Late Style: Art, Literature, Music and Film", la maggior parte degli

1 Tra i testi in lingua straniera citati, sono stati editi in traduzione italiana solo *Sullo stile tardo* di Said e *La foresta della notte* (*Nightwood*, di Barnes). Tutte le traduzioni delle altre citazioni sono mie.

interventi faceva riferimento al volume di Said pubblicato l'anno precedente. Tuttavia, proprio il successo della proposta di Said ha ispirato riflessioni che sono talvolta segnate da una confusione terminologica ricorrente, come hanno evidenziato già nel 2012 Linda e Michael Hutcheon. I due studiosi canadesi hanno infatti sottolineato come la nozione di stile tardo (*late style*) sia stata impiegata nel dibattito critico post-Said in un modo ambiguo, rendendo di fatto indistinguibile la differenza tra *Spätstil* (lo stile tardo come categoria estetica che indaga il rapporto tra l'artista e la società a lui/lei contemporanea) e *Altersstil* (lo stile legato all'età avanzata dell'artista intesa in senso biografico individuale): "Questa problematica coincidenza ha fatto sì che, in inglese, l'indicazione 'late style' sia diventata un'espressione estremamente vaga – sebbene impiegata con autorità considerevole – usata per descrivere le ultime opere di un artista, a prescindere dall'età a cui la morte è avvenuta" (Hutcheon, Hutcheon 2012:[2] 1).

Secondo gli Hutcheon, il concetto di stile tardo deve essere in primo luogo collocato nell'ambito della storia della ricezione critica di un'opera. Ogni riferimento di questo genere presuppone infatti una dimensione valutativa, e questa valutazione non può che essere storicizzata all'interno della serie delle letture e dei commenti che accompagnano un testo attraverso il tempo:

> Spesso, quando un'opera tarda appare, le reazioni sono genuinamente divise tra approvazione e rifiuto; nel corso del tempo, la reputazione di un artista si consolida (come maggiore o minore) e alcune delle percezioni dominanti delle opere tarde vengono incorporate in questa narrativa. A differenza di coloro che assegnano uno stile tardo solo come tributo al genio, noi crediamo che a tutti gli artisti anziani venga attribuito uno stile tardo nel senso che le loro opere finali sono inevitabilmente interpretate in modo diverso dalle altre (Hutcheon, Hutcheon 2016: 52).

Sarebbe quindi il fatto stesso di sapere che determinate opere occupano una posizione 'finale' nella carriera dell'artista – e non il rico-

2 Il saggio è stato in seguito ampliato (Hutcheon, Hutcheon 2016) e pubblicato in McMullan e Smiles 2016.

noscervi elementi stilistici o tematici intrinseci – a indurci a rileggere quanto pubblicato in precedenza *ex post*, a partire dalla prospettiva di quello che si è rivelato il punto di approdo del percorso artistico dell'autore. Oppure dell'autrice, vorrei aggiungere. Introduco qui in modo esplicito il genere come variabile perché la lettura degli studi anglosassoni più prestigiosi dedicati allo stile tardo rivela la peculiare lontananza tra questa categoria e la produzione artistica delle donne. L'omissione è clamorosa già negli scritti di Said: tra i quindici autori elencati sulla copertina della traduzione italiana del volume (Said 2009) non è presente neppure una donna. Ma non è l'unico esempio. Dieci anni più tardi è stata pubblicata dalla Oxford University Press una raccolta di saggi che sin dal titolo riconosce il desiderio di fare i conti con le varie sfaccettature dell'eredità di Said: *Late Style and Its Discontents: Essays in Art, Literature, and Music*, a cura di Gordon McMullan e Sam Smiles (2016). Il titolo del volume ricalca quello della traduzione in inglese di *Das Unbehagen in der Kultur* di Sigmund Freud, tradotto in italiano come *Il disagio della civiltà*. Una scelta appropriata, sia come omaggio indiretto al pensiero freudiano, sia in quanto sono molti e diversificati i livelli di *disagio* lasciati in eredità dalle riflessioni di Said. Il volume curato da McMullan e Smiles nasce dal tentativo di mettere a fuoco alcune delle contraddizioni evidenziate dall'impiego dello stile tardo come strumento d'analisi, incoraggiando al tempo stesso il colloquio tra le discipline – in primo luogo letteratura, musica e arte – maggiormente influenzate dalla ritrovata popolarità degli studi sulle fasi finali della produzione artistica. Un breve sguardo agli argomenti trattati evidenzia però nuovamente come lo stile tardo sembri emergere come prerogativa esclusivamente maschile. L'elenco degli autori analizzati include, nell'ordine: Tiziano Vecellio, George Oppen, Charles Darwin, Pablo Picasso, Gioachino Rossini, Franz Schubert, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Nietzsche, Thomas Mann, D. H. Lawrence, Maurice Ravel, Michael Hamburger, Ludwig Van Beethoven, e Claude Monet. In mezzo a loro, unico esempio declinato al femminile, troviamo un saggio su Jane Austen. Una scelta non particolarmente originale, se pensiamo che già nel 2007 McMullan aveva fatto riferimento proprio alla romanziera inglese per illustrare come il *gender* svolga

un ruolo decisivo per la definizione dei limiti concettuali degli studi sullo stile tardo:

> Negli studi critici sullo stile tardo, il *gender* rappresenta il punto cieco più facile da individuare: l'esclusione sistematica delle donne è l'indicazione più chiara dei limiti, e della validità solo contestuale, dei discorsi sulla dimensione 'tarda'. Come le liste offerte dai critici rendono immediatamente evidente, non c'è posto per le donne tra le fila dei *late stylists*, così come per le donne non c'è posto (o se c'è è molto circoscritto) nell'ambito concettuale più ampio – il genio – di cui lo stile tardo è una sottocategoria. Occasionalmente viene fatto il tentativo, in modo un po' difensivo, di ritagliare uno spazio per autrici come Jane Austen (McMullan 2007: 17).

Una spiegazione per questa omissione potrebbe essere individuata nel fatto che, come strumento di analisi, il *gender* appare intrinsecamente inconciliabile con le pretese universalistiche, transculturali e trans-storiche, che il saggio del 2012 di Hutcheon e Hutcheon individuano tra le debolezze principali del filone di studi dedicato allo stile tardo. Se la cornice teorica di Said lascia spazio ad ambiguità e contraddizioni, essa rimane tuttavia un riferimento imprescindibile nei convegni e nelle raccolte di saggi in cui hanno trovato spazio le recenti elaborazioni critiche legate allo stile tardo (Brown 2018). Una delle strade per trasformare in duttilità proficua quella che potrebbe essere considerata una fragilità metodologica trova espressione nel tentativo di sottoporre la stessa formulazione di Said alla categoria d'analisi dello stile tardo. È quello che ha fatto Lecia Rosenthal collocando le riflessioni sullo stile tardo nel contesto della fase finale del pensiero di Said. Nel suo "Between Humanism and Late Style" – un saggio pubblicato nel numero speciale di *Cultural Critique* dedicato, nel 2007, allo studioso palestinese, *Edward Said and After: Toward a New Humanism* –, Rosenthal si confronta con la natura "testamentaria" dell'ultima fase della carriera di Said, e con il modo in cui lo stile tardo si configura, in analogia con le aporie "indecidibili" della teoria decostruzionista che pure tante volte Said aveva criticato (per es. in Said 2004: 66), come spazio in cui si depositano tensioni irrisolte e irrisolvibili:

> Mentre in *Umanesimo e critica democratica* Said cerca di tenere in piedi gli ideali dell'umanesimo in modo da impiegarli contro la tendenza al quietismo intellettuale, il lavoro dello stile tardo è una 'forza' che rimane insistentemente negativa e rifiuta le consolazioni di questa nuova svolta positiva. Dissolutivo, difficile, antagonistico, nega i tentativi di risolvere la contraddizione, creare conciliazione, offrire una sintesi delle varie parti (Rosenthal 2007: 126).

Rosenthal coglie nel Said degli ultimi anni il tentativo di proporre, rispetto alle dinamiche dello stile tardo in Adorno, una continuità che rappresenta tanto un superamento quanto un'integrazione, allo scopo di recuperare la dimensione propositiva presente nel filosofo tedesco. In un complesso gioco di *mise en abyme*, Rosenthal – leggendo Said che legge Adorno – decostruisce le premesse del discorso di Said per aprirle al presente e al futuro, individuando il 'segreto' dello stile tardo di Adorno nel suo essere, per Said, "lateness itself", l'essenza stessa della tardività, segnata da un rifiuto intransigente delle consolazioni del compromesso che sfocia in una scelta di esilio combattivo, dissonante, resistente:

> Il 'segreto' dello stile tardo deve essere quindi rintracciato proprio nel suo elemento di speranza, quella 'cifra' dello stile tardo in cui la rinuncia e il congedo esprimono qualcosa al di là di un atto di vuota negazione. *Umanesimo e critica democratica* nomina il proprio obiettivo e vuole essere inteso nel modo più chiaro possibile; è difficile leggerlo come custode di una speranza 'segreta'. Nondimeno, il suo stile tardo deve essere colto, forse, nel modo in cui prende sul serio la propria intransigenza (ivi: 126).

Se è quindi possibile leggere la stessa espressione "stile tardo" come esempio delle tensioni irrisolte che segnano le opere scritte da Said negli ultimi anni di vita, questo tuttavia non esaurisce il fascino di domande – In che cosa consiste lo stile tardo? Quali sono le sue caratteristiche? Quale la sua utilità? – capaci di ispirare gli studi letterari attraversando generi ed epoche. Nel 1986, quando le riflessioni sullo stile tardo erano ai margini del dibattito critico, illuminato all'epoca dagli ultimi fuochi decostruzionisti, Richard Broadhead aveva

ragionato sul rapporto tra Henry James, Nathaniel Hawthorne e la tardività, osservando come lo stile tardo tenda ad avere "l'aspetto della lotta contro il tempo naturale in sé: uno sforzo, attraverso il lavoro artistico, di realizzare se stessi in forma volitiva, e sfuggire così alla 'desolazione' prodotta dal tempo su ogni cosa insufficientemente 'costruita'" (Broadhead 1986: 171). L'osservazione di Broadhead è in linea con quella che è stata storicamente la doppia narrativa dei discorsi relativi alla creatività durante la vecchiaia: da un lato la visione organicistica basata su uno sviluppo in crescendo che lascia il posto a una fase conclusiva di declino fisico ed espressivo, dall'altra l'idea di una vecchiaia caratterizzata dall'apoteosi dei poteri creativi, capaci ormai di esprimersi con una pienezza senza precedenti (Hutcheon, Hutcheon 2012: 4).
Quale dunque l'utilità di avvicinare Barnes a partire da questa ipotesi critica?

Djuna Barnes e le figure nell'alfabeto

Alla pubblicazione di *Nightwood*, avvenuta nel 1936, Barnes fece seguire un lungo silenzio, interrotto solo nel 1958, anno in cui uscì *The Antiphon*, un dramma teatrale in versi. Seguiranno, nel 1962, *The Selected Works of Djuna Barnes*, editi dalla prestigiosa Faber & Faber. Fu da quel momento in poi che Barnes iniziò a dedicarsi esclusivamente alla serie di poesie che avrebbe impegnato gli ultimi vent'anni della sua vita, un progetto (Barnes 1982) indicato a lungo con il titolo *Figures in an Alphabet*, e in cui a ogni lettera dell'alfabeto corrisponde un animale reale o mitologico. Fanno eccezione poche lettere: la A, che si limita a una sola parola, un dimetro giambico che introduce quello che sarà il ritmo dominante della raccolta, i cui testi prediligono la misura breve del tetrametro e spesso introducono rime baciate o alternate, perfette e imperfette:

> Alas
>
> Ahimè

L'incipit della raccolta esprime un rammarico senza oggetto e senza spiegazione, che sembra collegarsi idealmente, come vedremo, ai congedi e alle assenze che caratterizzano le due lettere in cui non è presente un animale: A e X. Con i suoi ritratti di creature Barnes si colloca in una linea di riflessione sulla permeabilità dei confini tra umano e animale che ha caratterizzato molti protagonisti della letteratura modernista (Norris 1985; Rohman 2007; Scott 2012). Questo aspetto viene sottolineato da Daniela Caselli, che evidenzia come, nella versione offerta da Barnes in *Creatures in an Alphabet*, la forma bestiario anziché fornire un accesso rassicurante a una forma espressiva consolidata, si riveli uno strumento atto a mettere in crisi l'idea di ordine e completezza che lo spazio chiuso dell'alfabeto sembrerebbe poter garantire:

> L'alfabeto in questo testo è al tempo stesso il segno di un ordine e l'indicazione della sua impossibilità, e le creature sono invenzioni mascherate da natura. Questo testo è una critica alla sistematizzazione proprio perché mette in discussione la possibilità di un ordine intrinseco alle cose, dell'opposizione tra la dimensione animale e culturale, tra oggetto e soggetto, tra movimenti verso l'alto e verso il basso (Caselli 2001: 95).

Esemplare di questo è la lettera R, *Raccoon*, che ha come protagonista il procione:

> What of Raccoon, animal?
> With visor down (or domino),
> When at *ombre* or *quadrille*,
> Will it vail and let you know?
>
> Che dire del Procione, animale?
> Con la visiera giù (o con la maschera)
> Quando gioca a *ombre* o *quadrille*
> Si scoprirà e te lo farà capire?

L'intera poesia è caratterizzata da una densità intertestuale in cui si fa strada l'ansia generata dall'impossibilità del linguaggio di comuni-

care in modo non ambiguo. "What of Raccoon, animal", il primo verso, può essere tradotto come "Che dire del Procione, animale?", ma anche "Che cosa dirà il Procione, animale?". L'ambiguità del testo inglese contiene, per i lettori di Barnes, un riferimento ulteriore: il rimando è al titolo di uno dei capitoli di *Nightwood*, "Watchman, What of the Night?", reso in italiano come "Guardiano, com'è la notte?". Il titolo del capitolo era a sua volta una citazione biblica, tratta dal libro di Isaia (Isaia 21: 6-10). Il profeta Isaia come guardiano in tempi oscuri lasciava posto nel romanzo alla figura del dottor O'Connor, un omosessuale promiscuo con una passione per gli abiti femminili che esercita abusivamente la professione medica. A lui le protagoniste di *Nightwood* si rivolgono per trovare una strada nella "foresta della notte", il mondo postfreudiano in cui la morale vittoriana si sgretola lasciando in eredità conflitti interiori dolorosi e insolubili. La complessità dell'immagine descritta nei versi di *What of Raccoon, animal?* rende il testo di difficile interpretazione. Il procione è descritto con la visiera abbassata, o con la maschera. "Domino" è il nome di un costume indossato nell'Ottocento alle feste in maschera e caratterizzato da un ampio mantello accompagnato da una maschera, analoga a quella che sembra circondare gli occhi del procione. Allo stesso tempo però il domino è un gioco, come giochi (di carte) sono anche i due citati nel verso successivo, "ombre" e "quadrille". Nel quarto verso troviamo il verbo sulla cui ambiguità la poesia è costruita: "to vail". L'Oxford Dictionary riporta un suo significato ormai obsoleto – essere potenti, prevalere –, mentre l'uso novecentesco ne rovescia le implicazioni e "to vail" viene a indicare lo scoprirsi il capo in segno di sottomissione. Ma allora questo procione umanizzato, giocatore di carte con la visiera abbassata, prevale o si inchina? È un animale? – ci chiede il primo verso. A questo la poesia sembra rispondere con una domanda ulteriore: che cosa rende tale un animale? Secondo Caselli è proprio in questa chiave che le creature di Barnes ci sfidano ad avvicinarle:

> Il soggetto della domanda ontologica sul procione è "animale", che può riferirsi al procione in sé, o all'animale inteso come opposto del linguaggio, un punto d'arrivo naturale e oracolare di tutte le questioni che non sono in grado di offrire una risposta al "tu" cui il testo si rivolge. Ma quel "tu" potrebbe essere lo stesso animale, confondendo così ulteriormente la divisione tra un'animalità dichiarata e una supposta "umanità" del destinatario testuale (Caselli 2001: 96).

La stessa ambiguità tra animale inteso come creatura "naturale" e il linguaggio è evidente nella poesia dedicata alla tigre:

> "Tyger! Tyger!" – Who wrote that?
> You won't take it with your hat,
> Nor lure it with a golden cage;
> It won't leap its master's page
>
> "Tigre! Tigre!" – chi l'ha scritto?
> Non la prenderai con il cappello,
> né l'attirerai con una gabbia d'oro;
> Non balzerà dalla pagina del suo padrone

In questo caso il riferimento è alla celebre poesia di William Blake *The Tyger*, pubblicata nel 1794. La tigre della poesia è fatta di parole, l'animalità non è più un dato naturale che si contrappone all'astrazione del linguaggio, ma le sue classificazioni esistono come conseguenza di una definizione convenzionale e condivisa.
Lo stesso modello concettuale è quello che troviamo nella poesia sull'unicorno:

> Unicorn, the one-horned beast
> Mistranslated from the start,
> (See Deuteronomy, at least),
> An upright, but much vex'd art
>
> Unicorno, la bestia con un corno solo,
> tradotta male sin dall'inizio,
> (vedere il Deuteronomio, come minimo)
> Un'arte retta, ma molto vessata

La storia dell'unicorno è in effetti una storia basata su errori di traduzione ed equivoci, testimoniati dalla complessa e contraddittoria

storia delle rappresentazioni che lo riguardano.[3] Nei versi di Barnes l'unicorno, figura ibrida e indecifrabile, diventa sineddoche dell'arte della traduzione, nel suo indicare l'incontro sempre approssimativo tra due sistemi di significazione.
Ancora una volta, nella compressione di una quartina di versi tetrametri, Barnes coniuga la tradizione del bestiario con la riflessione modernista su linguaggio e identità.
Lontanissime dal *divertissement* quasi infantile a cui alcuni critici l'hanno accostata, questa opera finale di Barnes riprende amplificandola la dimensione intertestuale che aveva caratterizzato romanzi come *Ryder* e *Nightwood*.
La poesia in cui questi elementi confluiscono in una riflessione sullo stile tardo è quella sulla lettera X:

> As there was nothing more to say,
> The X has crossed itself away.
> And as there's nothing new to prove,
> He marked his exit with his love.
>
> Dato che non c'era altro da dire,
> La X si è cancellata con una croce.
> E poiché non c'è niente di nuovo da dimostrare,
> Ha segnato la sua uscita con l'amore.

La lettera X rappresenta il momento del congedo, è il segno dell'autocancellazione, al punto in cui non c'è nulla di nuovo da dimostrare, se non un continuo ritornare alle ambiguità del linguaggio e alla pretestuosità dei binarismi, in una visione dell'esperienza intrinsecamente caratterizzata da una dimensione ibrida, in cui prevalgono la continuità e la complessità. Nell'universo testuale abitato dalle creature barnesiane è inoltre spesso riconoscibile la presenza di parodia e ironia. Possiamo considerare parodia e ironia come registri dello stile tardo? Forse sì, ma si tratta allo stesso tempo di elementi decisivi nella produzione letteraria modernista, e in questo senso è esemplare la parodia della struttura tradizionale dell'almanacco in *Ladies Almanack*, una raccolta di poesie pubblicata da Barnes nel 1928, in cui alle imprese dei santi Barnes sostituisce quelle delle donne che frequentavano il salotto letterario di Natalie Barney, una delle più celebri comunità lesbiche nella Parigi degli anni Venti (Jay 1991: 191). E che dire dell'oscurità, dell'uso di frammenti e macerie di difficile identificazione, della sovversione delle aspettative? Stile tardo o *topoi* modernisti? Erudizione fine a se stessa o ridefinizione di codici e valori? Nelle parole di Marianne DeKoven:

> I modernisti anglo-americani sono abitualmente accusati di oscurità, e di fare uso eccessivo di un'erudizione che è tradizionalmente una prerogativa dell'istruzione dei maschi dell'alta borghesia, con un uso di allusioni difficili che fa pensare a un atteggiamento elitario. Per chi apprezza la scrittura modernista, queste modalità incarnano invece una complessità sovversiva, un rifiuto della trasparenza 'facile' del realismo illusionistico dominato dallo sguardo maschile (1991: 10).

Il caso di Barnes, la sua posizione indefinita e instabile nel canone della letteratura del Novecento, prima e dopo la pubblicazione di *Creatures in an Alphabet*, sembra confermare le difficoltà che circondano la riflessione critica sullo stile tardo. Come hanno osservato McMullan e Smiles nella loro "Introduzione" ai problemi dello stile tardo,

> spiegare lo stile tardo richiede più del ricorso a qualche frase da Said, il cui libro, nonostante tutti i suoi difetti, sembra funzionare fin troppo spesso nella produzione critica contemporanea come unica prova richiesta per giustificare una ricerca sulla tardività. Se vogliamo esplorare lo stile tardo in modo adeguato siamo tenuti a riflettere molto più attentamente su tre questioni chiave: la collocazione e la natura del particolare stile tardo che riconosciamo in un certo artista, scrittore o compositore; il rapporto tra lo stile tardo individuale e una definizione,

3 Come ha scritto Giuseppe Carpaneto, "la miscela di caratteristiche morfologiche attribuite all'unicorno (corpo equino, barbetta caprina, coda di mulo, zoccolo diviso, corno sulla fronte) ci rivelano il vero significato di questo animale nell'immaginario antico. L'unicorno è infatti l'animale ibrido per eccellenza fra le due categorie di erbivori e pertanto simbolo di ambiguità, dove il bene e il male, il sacro e il profano, il divino e il demoniaco, l'Occidente e l'Oriente, ciò che è noto e ciò che è ignoto, si ritrovano nella stessa specie, ovviamente immaginaria" ("Unicorno dei desideri", in *il manifesto*, 17 agosto 2013).

> adeguata dal punto di vista teorico, dello stile tardo come categoria estetica; l'equilibrio da raggiungere tra l'affermare l'unicità di questo stile tardo individuale e il vederlo come esemplare di una tendenza estetica più ampia (2016: 12).

Si può apprezzare la cautela e la meticolosità con cui alcune delle dimensioni più contraddittorie dello stile tardo vengono delineate. Si tratta certo di un percorso ricco di spunti su cui, con l'eccezione di Said, la produzione critica non sembra al momento in grado di trovare un riferimento autorevole condiviso, anche se sempre più vivace appare la produzione legata al nascente campo di ricerca degli *Age Studies* (Harrington, Bielby, Bardo 2014). Meno cauta è invece la posizione di Hutcheon e Hutcheon, che nel loro studio sottolineano come, dato che l'atteggiamento sociale e culturale nei confronti di morte e vecchiaia varia a seconda del luogo e del periodo storico, l'universalismo implicito in una definizione transculturale di "stile tardo" non può che essere riduttivo. In questo senso la scarsa presenza delle donne negli studi sullo stile tardo si rivela di grande importanza teorica, in quanto permette di riconoscere una tendenza alla generalizzazione che oscura i meccanismi sociali che definiscono il valore estetico e la creazione di un canone letterario, artistico o musicale. Per questo motivo gli Hutcheon ci invitano a non dimenticare che: "[in pratica], lo stile tardo è un discorso valutativo oltre che descrittivo" (Hutcheon, Hutcheon 2012: 11).
Se introduciamo nelle nostre riflessioni sulla tardività la consapevolezza della sua dimensione necessariamente valutativa, ecco che il discorso sulle forme della canonicità e della legittimazione del valore letterario diventa imprescindibile, e con esso tutte le variabili – sessuali, etniche e di classe – che vi sono collegate. La nozione stessa di stile tardo diventa così esemplare di una fase della storia della critica segnata dal rinnovato fascino delle tassonomie universalistiche la cui autorevolezza, almeno nel contesto anglosassone, appariva in declino da tempo. C'è un'osservazione di Said, a proposito della poesia di Kostantinos Kavafis, in cui molte delle riflessioni fin qui analizzate sul tema della tardività trovano un punto di convergenza e che ritengo illumini le peculiari dinamiche legate alla soggettività artistica femminile:

> Ecco la prerogativa dello stile tardo: ha il potere di rendere il disincanto e il piacere senza risolverne la contraddizione. Ciò che li tiene in tensione, come forze equivalenti che li spingono in direzioni opposte, è la soggettività matura dell'artista, ormai privo di *hybris* e di pomposità, che non si vergogna più della propria fallibilità o della modesta sicurezza che ha raggiunto con l'età e l'esilio (Said 2009: 140).

La *hybris* e la pomposità da un lato, dall'altro la capacità di accogliere l'ambiguità irriducibile di un piacere che non si dà se non attraverso il disincanto: questa doppia traiettoria segna un percorso che Said colloca lungo una linea cronologica in cui con l'età l'artista si lascia alle spalle il mondo "dei progetti grandiosi" per approdare a quello "interiore e ristretto delle aspettative limitate".
Ritengo che questa relazione dinamica possa offrire nuove prospettive se integrata dall'impiego del *gender* come strumento critico, inserendo cioè nel quadro teorico la questione della soggettività femminile.
L'interpretazione del modernismo come fenomeno letterario e culturale segnato in profondità dalla "battaglia dei sessi" e dalla negoziazione di nuove forme di relazione e potere tra uomini e donne è stata oggetto di un importante dibattito critico che ha avuto tra le protagoniste Sandra Gilbert e Susan Gubar, autrici di *No Man's Land*, uno studio in tre volumi sul modo in cui le tensioni di genere hanno innervato la produzione letteraria anglosassone nella prima metà del Novecento. Nel primo volume le studiose osservano come "La donna di inizio secolo non era solo tormentata dal carisma dei suoi padri letterari; per la prima volta era turbata simultaneamente dalla fragilità del loro potere e dalla ferocia della loro rabbia" (Gilbert, Gubar 1988: 171). Per le donne che scrivevano a inizio Novecento, la necessità di legittimare e difendere il proprio lavoro da chi le attaccava proprio "in quanto donne", rendeva tuttavia difficile abbandonarsi a un compiacimento pomposo, come testimoniano le complesse vicende editoriali che portarono alla pubblicazione di *Nightwood* solo dopo anni di rifiuti e riscritture (Plumb 1995). Il fatto di sentirsi 'intruse', estranee a una tradizione culturale declinata quasi esclusivamente al maschile, è un cruccio condiviso da molte delle protagoniste di *Nightwood*: Jenny Petherbridge, protagonista

del capitolo intitolato "The Squatter", "L'intrusa", proprio a sottolineare la natura abusiva della sua presenza sulla scena letteraria, viene descritta come una figura condannata all'estraneità, in esilio nel presente come nel passato: "dai solidi archivi dell'uso aveva rubato o fatto sua la dignità della parola" (Barnes 1987: 84). Nella contraddittoria compresenza di desiderio e delusione che la paralizza, il personaggio di Jenny sembra porsi come sineddoche del rapporto tra le donne e la scrittura nella prima metà del Novecento: "Jenny corre verso il muro, le spalle al ritratto di sua madre, e resta lì tra due torture – il passato che non può condividere, e il presente che non può copiare. Che farà ora?" (ivi: 136).
Sospese tra un passato che non possono condividere e un presente in cui non trovano spazio, le protagoniste di *Nightwood* sembrano una prefigurazione delle creature del bestiario che sigilla la carriera artistica di Barnes. Non a caso il personaggio principale del romanzo, Robin Vote, viene descritta più volte come una creatura ibrida, sospesa al di fuori della storia:

> A volte si incontra una donna che è bestia sul punto di diventare essere umano. Ogni movimento di una persona simile si ridurrà all'immagine di un'esperienza dimenticata, al miraggio di un eterno sposalizio proiettato sulla memoria razziale (Barnes 1987: 54).

Allo stesso modo le figure di Barnes si rivelano "beasts turning human", bestie sul punto di diventare umane, creature ibride che, come gli umani, prendono forma nel linguaggio. L'alfabeto è per Barnes lo strumento di una tradizione che ci precede e ci trascende, e in cui l'esperienza individuale si dissolve in una dimensione condivisa, in cui passato e futuro diventano irrilevanti. Stili e allusioni si mescolano, con riferimenti culturali alti intrecciati a provocazioni irriverenti, come nel caso della foca:

> The Seal, she lounges like a bride,
> Much too docile, there's no doubt;
> Madame Récamier, on side,
> (If such she has), and bottom out

> Sta distesa come una sposa, la Foca
> Troppo docile, non c'è dubbio;
> Madame Récamier, sul fianco,
> (Se ce l'ha) e con il sedere fuori

La foca del bestiario di Barnes prende posto tra la *Madame Récamier* di Jacques-Louis David e la rilettura che ne offre il ritratto de *La grande odalisca* di Jean-Auguste-Dominique Ingres, l'opera cui Barnes chiaramente allude con il riferimento conclusivo alla nudità della figura adagiata su un fianco. La sua docilità eccessiva avvicina la creatura di questo alfabeto a una sposa che indugia inesperta. La similitudine del primo verso si dimostra tuttavia inadeguata, e nella sfrontatezza giocosa del verso finale le premesse vengono sovvertite, mentre la compostezza neoclassica del ritratto di Madame Récamier lascia il posto alla sensualità esotica dell'odalisca di Ingres. In questa quartina possiamo così riconoscere un altro esempio del gusto modernista per una tessitura intertestuale caratterizzata da insubordinazioni formali, accompagnata dal ricorso alla parodia che accompagna l'intera carriera di Barnes.
L'oscurità del testo, e la sua frammentarietà, declinate nella forma intempestiva del bestiario, potrebbero essere considerate un esempio di tardività antagonistica se le avvicinassimo solo a partire dalla nozione saidiana di "stile tardo". Ritengo invece indispensabile, nel caso di Barnes, riconoscervi lo scarto che la scrittura delle donne moderniste sempre rivela rispetto ai codici con cui si confronta.

BIBLIOGRAFIA

BARNES D. (1982), *Creatures in an Alphabet*, The Dial Press, New York.
Id. (1987), *La foresta della notte*, introduzione all'ed. 1937 di T. S. Eliot, trad. it. di G. Arborio Mella, con una nota biobibliografica di P. Zaccaria, Bompiani, Milano (ed. orig.: *Nightwood,* Faber & Faber, London 1936).
BENSTOCK S. (1986), *Women of the Left Bank*, University of Texas Press, Austin.
BIAGINI E., NOZZOLI A. (2001), *Bestiari del Novecento*, Bulzoni, Roma.
BROADHEAD R. (1986), *The School of Hawthorne*, Oxford University Press, New York.
BROE M. L. (a cura di) (1991), Silence *and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville.
BROWN M. (2018), "Late Style and its Discontents: Essays in Art, Literature, and Music ed. by Gordon McMullan and Sam Smiles (review)", in *Comparative Literature Studies*, 55:2, pp. 423-427, https://muse.jhu.edu/article/694490, ultimo accesso 30 giugno 2018.
CASELLI D. (2001), "'Elementary, My Dear Djuna': Unreadable Simplicity in Barnes's *Creatures in an Alphabet*", in *Critical Survey* 13:3, pp. 89-112, https://doi.org/10.3167/001115701782483426.
DEKOVEN M. (1991), *Rich and Strange: Gender, History, Modernism*, Princeton University Press, Princeton, ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/unibg-ebooks/detail.action?docID=3030273, ultimo accesso 30 giugno 2018.
GENNERO V. (2002), *L'anatomia della notte: Djuna Barnes e Nightwood*, Sestante Bergamo University Press, Bergamo.
GILBERT S., GUBAR S. (1988), *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Vol. 1: The War of the Words*, Yale University Press, New Haven.
HARRINGTON C. L., BIELBY D. D., BARDO A. R. (a cura di) (2014), *Aging, Media, and Culture*, Lexington Books, Lanham, MD, ProQuest Ebook Central, https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.unibg.it/lib/unibg-ebooks/detail.action?docID=1716273, ultimo accesso 30 giugno 2018.
HUTCHEON M., HUTCHEON L. (2012), "Late Style(s): The Ageism of the Singular", in *Occasion: Interdisciplinary Studies in the Humanities*, V:4, https://arcade.stanford.edu/occasion/late-styles-ageism-singular, ultimo accesso 30 giugno 2018.
Id. (2016), "Historicizing Late Style as a Discourse of Reception", in MCMULLAN G., SMILES S., *Late Styles and Its Discontents Essays in Art, Literature, and Music*, Oxford University Press, Oxford, pp. 51-68.
JAY K. (1991), "The Outsider among the Expatriates: Djuna Barnes' Satire on the Ladies of the *Almanack*", in BROE M. L. (a cura di) (1991), Silence *and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, pp. 184-193.
MCMULLAN G. (2007), *Shakespeare and the Idea of Late Writing: Authorship in the Proximity of Death*, Cambridge University Press, Cambridge.
MCMULLAN G., SMILES S. (a cura di) (2016), *Late Styles and Its Discontents: Essays in Art, Literature, and Music*, Oxford University Press, Oxford.
NORRIS M. (1985), *Beasts of the Modern Imagination: Darwin, Nietzsche, Kafka, and Lawrence*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London.
PLUMB C. J. (1995), "Introduction", in BARNES D., *Nightwood, the Original Version and Related Drafts*, a cura di C. J. Plumb, Dalkey Archive Press, Normal, IL, pp. vii-xxvi.
ROHMAN C. (2007), "Revising the Human: Silence, Being, and the Question of the Animal in *Nightwood*", in *American Literature*, 79:1, pp. 57-84.
ROSENTHAL L. (2007), "Between Humanism and Late Style", in *Cultural Critique*, 67 (Fall), pp. 107-140, http://www.jstor.org/stable/4539822, ultimo accesso 30 giugno 2018.
SAID E. W. (2004), *Humanism and Democratic Criticism*, Columbia

University Press, New York.
SAID E. W. (2009), *Sullo stile tardo*, trad. it. di A. Arduini, Il Saggiatore, Milano (ed. orig.: *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*, Pantheon, New York 2006).
SCOTT B. K. (2012), *In the Hollow of the Wave: Virginia Woolf and Modernist Uses of Nature*, University of Virginia Press, Charlottesville.