



Marisa Sestito
Virginia Woolf: oltre le soglie

Parole chiave: Virginia Woolf, Modernismo, Mrs. Dalloway, Follia

Keywords: Virginia Woolf, Modernism, Mrs. Dalloway, Madness

Contenuto in: Donne, politica e istituzioni: varcare la soglia?

Curatori: Silvana Serafin e Marina Brollo

Editore: Forum

Luogo di pubblicazione: Udine

Anno di pubblicazione: 2012

Collana: Donne e società

ISBN: 978-88-8420-713-5

ISBN: 978-88-3283-050-7 (versione digitale/pdf)

Pagine: 75-81

DOI: 10.4424/978-88-8420-713-5-06

Per citare: Marisa Sestito, «Virginia Woolf: oltre le soglie», in Silvana Serafin e Marina Brollo (a cura di), *Donne, politica e istituzioni: varcare la soglia?*, Udine, Forum, 2012, pp. 75-81

Url: <http://forumeditrice.it/percorsi/storia-e-societa/donne-e-societa/donne-politica-e-istituzioni-varcare-la-soglia/virginia-woolf-oltre-le-soglie>

VIRGINIA WOOLF: OLTRE LE SOGLIE

Marisa Sestito

1. La soglia da cui vorrei iniziare e su cui sono impegnata da mesi proprio in relazione a Virginia Woolf, è la traduzione: un modo per entrare da subito in *Mrs Dalloway*, il romanzo che sarà centrale a questo intervento. La traduzione infatti più di altri strumenti permette di scandagliare un testo fin nelle sue pieghe, prestando alla parola la cura attenta che il transito dall'una all'altra lingua impone, e dunque cogliendo possibilità interpretative che alla lettura possono sfuggire. Imponendo anche dolorose rinunce. Fortunatamente non sempre. Traducendo *La signora Dalloway*, a esempio, non si può che esser grati a Virginia Woolf per l'assenza degli ostacoli insormontabili che talora sbarrano la strada in Shakespeare o in Milton: come quell'intraducibile genere della morte, che spesso in poesia da neutro diviene maschile. Un passaggio che modifica radicalmente il testo di arrivo se l'entità di cui si parla non è astratta, ma si impone come presenza sessuale forte: avviene in *Romeo e Giulietta*, dove Death, nelle accorate parole rivolte da Romeo alla sposa creduta morta, impersona il suo ultimo rivale sessuale; oppure nel *Paradiso perduto*, dove Death, il mostro informe, non può che esser maschile, in quanto l'atto distintivo è quello di stuprare la madre, antica amante di Satana e guardiana dei cancelli infernali.

Niente di tutto questo in Virginia Woolf. Eppure. Sebbene manchi l'irruenza della morte maschile, vi sono tuttavia altre figure, più pacate, che in inglese cambiano talvolta di genere, come quando la natura si antropomorfizza e diviene femmina. Uno scarto che passa inosservato nella lingua di arrivo, priva di neutro:

In ogni momento la Natura esprimeva con qualche segno ridente come quella macchiolina d'oro che si muoveva sul muro – lì, lì, lì – la determinazione a manifestare il suo significato, agitando le piume, scuotendo le trecce, lanciando qua e là il manto, mostrandosi nella sua perenne bellezza, standogli accanto per spirare dal cavo delle mani sacre le parole di Shakespeare¹.

¹ Cito dalla mia traduzione, in corso di stampa presso l'editore Marsilio. È a mia cura anche la traduzione delle altre citazioni che qui compaiono.

In effetti con l'intraducibilità ci si confronta sin dalla prima pagina. «What a lark!», esclama Clarissa Dalloway di fronte alla bella giornata estiva, un'espressione idiomatica che indica allegria, spasso. Ma scrutando dietro l'idioma alla ricerca della sua origine, si osserva che *lark* è l'allodola, e dunque al concetto del godimento è connaturata l'idea del volo: in questo testo un'idea fondamentale, affiorante di continuo nelle metafore, ulteriormente arricchita dal costante abbinamento a immagini acquatiche. Il che si conferma nell'espressione contigua, «What a plunge!» (che tuffo), riferita sia al volteggio dell'allodola, sia al paesaggio marino della similitudine appena precedente: «che mattina – fresca, come elargita a dei bambini su una spiaggia». Ma il traduttore, la traduttrice, debbono rinunciare, limitandosi alla registrazione di un commento genericamente gioioso.

2. Allargando la prospettiva e abbandonando per ora il romanzo, il tema della soglia emerge con forza dovunque, nell'impulso costante di Virginia Woolf a sconfinare verso direzioni sperimentali e sconosciute. E tanto più complesso risulta il percorso, per il suo essere costantemente lambito dall'insanità mentale e dall'esperienza del dolore, che pure, spalancando l'abisso, rivelano epifaniche profondità, inestricabilmente intrecciando vita e arte.

Nulla affascina di più che vedersi rivelare la verità nascosta dietro l'immensa facciata della finzione romanzesca – ammesso che a esser vera sia la vita e fittizio il romanzo. Ed è probabile che il collegamento tra i due sia estremamente complicato. I libri sono fiori e frutti sistemati qui e là su un albero che affonda le radici nella terra della nostra infanzia, delle nostre esperienze più remote².

La prima soglia che la scrittrice si trova ad attraversare, è quella dischiusa dal modernismo, che le consente di imboccare una via nuova e difficile, contribuendo, insieme a grandi suoi contemporanei – Joyce, Eliot, Forster, per citarne solo alcuni – a far crollare i capisaldi della tradizione vittoriana. A cominciare dal romanzo ottocentesco, di cui nulla pare resistere. La trama perde gli appassionanti intrecci popolati di figure memorabili su cui Dickens, Elizabeth Gaskell, le sorelle Brontë, George Eliot – e anche qui cito solo alcuni nomi – costruivano le loro storie: perché ora a contare non è più la sequenza di azioni o eventi materiali, e la rilevanza si sposta sull'interiorità. Così, dei personaggi non interessa più la precisione del dettaglio fisico o caratteriale, perché a occupare lo spazio narrativo

² È quanto scrive Virginia Woolf nella *Introduzione* all'edizione americana di *Mrs Dalloway* del 1928. Cfr. l'edizione del romanzo curata da M. Beja, Oxford, Blackwell Publishers, 1996, p. 197.

sono sensazioni, tratti abbozzati e privi di definizione. Né è casuale l'attenzione prestata alle tecniche pittoriche dell'impressionismo e del post-impressionismo; termine, questo, coniato da Roger Fry³ nell'organizzare la 'scandalosa' mostra londinese del 1910, in cui campeggiavano Cézanne, Gauguin e Van Gogh. Oltre alla trama e ai personaggi, l'altro rivoluzionario cambiamento riguarda la scomparsa del narratore onnisciente che, possiamo dire schematizzando, si poneva a garante della verità; nel romanzo modernista la verità si fa evanescente e tutto si relativizza, il punto di vista diviene mobile, la realtà si coglie per scorci e frammenti, in una simultaneità di prospettive che ricorda il cubismo.

In certo modo anche lo *status* del romanzo si fa instabile, e per Virginia Woolf la soglia da attraversare diviene quella del genere letterario, dove i confini tra romanzo e saggio si sfocano, producendo fruttuose ibridazioni. Come negli anni venti, quando lo scambio coinvolge i romanzi, *La signora Dalloway* (1925), *Al faro* (1927) e *Orlando* (1928), e il celebre saggio del '29, *Una stanza tutta per sé*. Come sul finire degli anni trenta, quando i legami interessano *Le tre ghinee*, il lungo saggio sulla guerra, e *Tra un atto e l'altro*, il romanzo completato a un mese dalla morte. Forse i rimandi più puntuali sono quelli che avvicinano *La signora Dalloway* al saggio: significativo è a esempio che il nome dell'amica e oggetto del desiderio di Clarissa, Sally Seton, venga riutilizzato dalla voce narrante, in una sorta di dispersione di identità; pur rilevando infatti l'indifferenza del nome – «chiamatemi Mary Seton, Mary Beton, Mary Carmichael» – rispetto all'importanza dell'argomentazione, tuttavia è proprio quel nome a tornare, innescando suggestive evocazioni. Le tre Mary citate provengono infatti da una ballata scozzese del sedicesimo secolo che narra una storia di ribellione femminile scontata con la forca; e forse quel «call me...» (chiamatemi), ironicamente mima uno degli *incipit* letterari più famosi al mondo, il «Call me Ishmael» di Melville su cui si apre *Moby Dick*. Romanzo e saggio ancora si rincorrono portando a coincidere immagini splendide, come quella della ragnatela, a cui Virginia Woolf affida la simbiosi di vita e arte: «L'opera narrativa è come la tela del ragno, agganciata alla vita a tutt'e quattro gli angoli con levità estrema forse, ma purtuttavia agganciata», è la considerazione del '29 che riprende evidentemente la similitudine già impiegata nel testo narrativo in funzione di richiamo al senso di realtà: «Come il filo del ragno, dopo aver fluttuato qua e là, si attacca alla punta di una foglia, così la mente di Richard, riprendendosi dallo stato letargico, si appigliò a sua moglie Clarissa»⁴.

³ Critico d'arte e pittore, esponente di spicco del gruppo di Bloomsbury e grande amico di Virginia, che nel '40 ne scriverà la biografia.

⁴ Le citazioni provengono da *A Room of One's Own*, Harmondsworth, Penguin, 1975, p. 43, e *Mrs Dalloway*, Harmondsworth, Penguin, 1974, p. 126.

Oppure vi sono intenzionali coincidenze di date, che aprono affascinanti prospettive critiche. Quella legata al *gender*, a esempio, altra significativa soglia dell'opera woolfiana: più che altrove in *Orlando*, dove si narra la storia del personaggio che nasce maschio in epoca elisabettiana e si trasforma in femmina nei secoli successivi. E Orlando, divenuto donna, si ritrova a Londra l'11 ottobre 1928, si direbbe per passare il testimone all'io narrante del saggio che, nello spiegare i fondamenti del pensiero androgino, torna implicitamente sull'esperienza metamorfica del personaggio, a sua volta introducendo uno scorcio narrativo. La data è il 26 ottobre 1928, il luogo Londra, dove, dalla finestra della sua stanza, la narratrice osserva una donna e di un uomo provenienti da direzioni diverse che si incontrano e salgono sullo stesso taxi. E qui potremmo ipotizzare un'ulteriore coincidenza di date, pensando che è del 1928 anche l'Introduzione già citata sull'intreccio di arte e vita, e che dalla vita trae ispirazione Virginia per il suo romanzo, poiché in trasparenza dietro Orlando si distingue Vita Sackville West, da lei appassionatamente amata.

La mente androgina – risonante, porosa, creativa, incandescente, unitaria – costituisce una meta importante nella riflessione del '29, che lucidamente passa in rassegna i limiti imposti alle donne dalla cultura patriarcale: l'esclusione dai templi del sapere, la mancanza di autonomia intellettuale ed economica. Sono pagine memorabili, in cui la tensione narrativa penetra nella scrittura del saggio per creare Judith, la sorella immaginaria di Shakespeare, dotata del suo stesso talento ma destinata a soccombere perché donna: la ribellione la sottrae alla prigione domestica e alla legge del padre, la fuga a Londra la precipita nella trappola di una maternità non voluta, la voce del poeta che grida disperata nel corpo di donna la spinge al suicidio. Altre pagine memorabili rintracciano le capostipiti, eroine solitarie e disprezzate che temerariamente impugnano la penna in tempi lontani: come Aphra Behn, la prima a vivere del proprio lavoro negli ultimi decenni del Seicento, sulla cui tomba, dice Virginia, tutte le donne dovrebbero spargere fiori. Sono pietre miliari di un cammino taciuto dalla storia ufficiale, che l'artista scopre e rivaluta: scardinando gerarchie consolidate; riducendo drasticamente l'impatto di accadimenti imponenti quali le crociate o la Guerra delle due rose, per dare risalto all'evento che si compie a fine Settecento, quando la donna borghese comincia a scrivere. Nel lontano passato cinquecentesco Virginia rintraccia la linea genealogica che ininterrotta attraversa i secoli e raggiunge lei, rendendola allo stesso tempo depositaria di un'eredità e origine di un nuovo percorso.

3. E torno a *La signora Dalloway*, dove le soglie considerate fin qui ci sono tutte. A cominciare dall'identità di genere, che da subito chiama in causa la scrittrice e il suo progetto compositivo. Il romanzo, infatti, si può leggere anche come

risposta a Joyce che la Woolf, almeno a parole, disprezza, annotando nel Diario le sue reazioni all'*Ulisse*: «sorpresa, noia, fastidio e delusione, come di fronte a un nauseante studentello che si gratta i brufoli»⁵. Eppure, alla giornata di Dublino corrisponde la giornata di Londra, nello stesso mese di un anno diverso: il 16 giugno 1904 l'una, il 13 (o forse il 20) giugno 1923 l'altra. All'eroe mitico e avventuroso si giustappone la signora altoborghese e relativamente convenzionale, definita nel rassicurante ruolo sociale di moglie. Alle circa mille pagine di Joyce si sostituiscono le circa duecento pagine di Woolf, implicitamente adeguate alla quantità di tempo da dedicare all'arte di cui una donna dispone, concetto illustrato in seguito in *Una stanza tutta per sé*.

E rispetto al modernismo è in questo romanzo che l'elaborazione raggiunge per la prima volta vette altissime. Si indebolisce l'intreccio, costruito su un doppio movimento: quello dominante di Clarissa Dalloway, che passa la giornata in vista della festa serale; e l'altro, più dimesso, di Septimus Warren Smith, il reduce della Grande Guerra malato di mente, che concluderà la sua giornata suicidandosi. Si fa esile la consistenza di tanti personaggi, comparse frettolose, quasi schegge introdotte per brevi istanti e poi fatte uscire definitivamente di scena (e per misurare lo scarto rispetto al passato si pensi ai grandi vittoriani e ai *loro* personaggi: quelli dickensiani, a esempio, mai abbandonati a se stessi, resi riconoscibili da tratti distintivi anche a distanza di centinaia di pagine). Nei primi decenni del Novecento emerge possente l'interiorità, dilatata nello spazio narrativo attraverso pensieri, ricordi, visioni, sogni, follia. Atti di coraggio dell'autrice, che rendono l'interpretazione quasi dovunque impervia e a volte impossibile.

Apparentemente dunque si potrebbe ricavare un'impressione di disordine, di testo non coeso, rimanendo disorientati di fronte alla particolare organizzazione della materia: mancano infatti le indicazioni consuete – capitoli, titoli, numeri – e gli unici segni di demarcazione sono spazi bianchi che dividono segmenti narrativi di lunghezza variabile. In realtà il controllo sulla struttura è fortissimo, aristotelico si potrebbe dire, visto che il romanzo osserva rigorosamente le tre unità. Quella di tempo, innanzitutto, che non solo contiene la durata entro le ventiquattro ore, ma arriva in certo senso a rendere concreta l'astrazione tramite la costante presenza del Big Ben che scandisce le ore – e «The Hours», doveva inizialmente chiamarsi il romanzo. Rispettata è anche l'unità di luogo, perché è a Londra che si svolge la storia, la sontuosa, amata Londra percorsa dai personaggi da mane a sera. Vi è infine l'unità di azione, osservata anch'essa in quella festa che è l'inizio e la fine di tutto, annunciata fin dall'*incipit* da Clarissa che

⁵ *The Diary of Virginia Woolf*, ed. By A. O. Bell - A. McNeillie, *Volume Two: 1920-1924*, p. 188. I 5 volumi del Diario vengono pubblicati dal 1977 al 1984, da Harcourt Brace & Company, San Diego, New York, London.

decide di uscire per comprare i fiori. Rispetto delle unità che la citazione seguente, tratta dalla seconda pagina del romanzo, può dimostrare:

Perché avendo vissuto a Westminster – da quanti anni? più di venti – uno sente anche in mezzo al traffico, o svegliandosi la notte, Clarissa ne era persuasa, uno strano silenzio, o una strana solennità; una indescrivibile pausa; una sospensione (ma forse era il cuore, indebolito, dicevano, dall'influenza) prima dei rintocchi del Big Ben. Ecco! Sgorgava. Prima l'annuncio, musicale; poi l'ora, irrevocabile. I cerchi di piombo si dissolsero nell'aria. Stupidi che siamo, pensò attraversando Victoria Street. Lo sa il cielo perché uno la ami a questo punto, perché uno la veda a questo modo; e se la inventa, se la costruisce intorno, la scompiglia, la ricrea daccapo ogni momento [...]. Negli occhi della gente, nello slancio, nella fatica e nell'affanno; nel boato e nel frastuono; carrozze, automobili, omnibus, autocarri, uomini sandwich strascicanti e ondeggianti; bande di ottoni e organetti; nel clangore e nel tintinnio e nello strano sonoro canto di un aeroplano su in alto vi era ciò che lei amava; la vita; Londra; questo momento di giugno.

La festa diviene una meta perfino per Septimus Warren Smith – ignaro dell'esistenza di Clarissa pur essendone l'*alter ego* –, introdotto in casa Dalloway dalla mediazione dello psichiatra che riferisce del suicidio: magistralmente, infatti, Virginia Woolf impedisce ai due personaggi di incontrarsi durante la giornata, predisponendone l'epifanico 'incontro' notturno. Sentita la notizia del suicidio che incrina il successo della festa, Clarissa si estrania per cercare in solitudine di conoscere l'ospite inatteso, interrogandosi sul suo tragico atto, e dolorosamente, intensamente, rivivendolo; è attraverso Septimus che riesce infine ad accettare l'idea della morte, e a tornare pacatamente tra i suoi ospiti che si stanno accomiando. Un incontro particolarmente significativo quello di Clarissa e Septimus, che ne rafforza le 'somialtanze' più volte alluse nel testo: soprattutto l'ambigua identità di genere che emerge di tanto in tanto attraverso pulsioni omosessuali piuttosto evidenti. Si somigliano tra loro e assomigliano alla loro autrice, riproducendone alcuni tratti significativi, a volte addirittura esplicitamente andando a coincidere con segmenti del Diario. Clarissa ricorda Virginia nel suo amore per Londra, nell'attrazione per la vita sociale, nello snobismo; Septimus la ricorda per la pazzia, che già si è manifestata in Virginia, e per il suicidio, che per ora ha solo tentato. Cito dal Diario:

Attingo a emozioni profonde scrivendo Le ore? Certamente la parte folle mi mette talmente alla prova, mi produce un tale strabismo della mente, che quasi non riesco ad affrontare l'idea di lavorarci la settimana prossima⁶.

⁶ *Ibid.*, p. 248.

E a romanzo finito, in una lettera a Gwen Raverat del maggio 1925, non cela il suo doloroso coinvolgimento, riflettendo a posteriori su pazzia e suicidio:

Guarderò le scene che menzioni. È un tema che ho lasciato raffreddare nella mente, fino a sentire che lo potevo toccare senza andare a fuoco con tutta me stessa. Non puoi immaginare che furiosa fornace ancora sia per me – pazzia e dottori e costrizione. Ma parliamo d'altro⁷.

Vari fili si tendono da *La signora Dalloway* verso il futuro. Importantissimo il tema della guerra: già trattato in *La stanza di Jacob* (1922) e tragicamente presente nel destino di Septimus, tornerà, intriso di amara impotenza, in *Le tre ghinee* (1938) di fronte al secondo conflitto mondiale sentito ormai come imminente. In questo, che è il suo testo più politico, Virginia Woolf vigorosamente si schiera sul fronte pacifista, esprimendo orrore profondo per i totalitarismi, lucidamente associando il pensiero patriarcale alla misoginia e al fascismo. Riprende molti dei temi trattati in *Una stanza tutta per sé*, senza più vedere possibili uscite, perché la proposta qui fatta alle donne non riguarda più il pensiero androgino, bensì l'esclusione e l'isolamento. Come in passato, anche ora la scrittura saggistica si affianca alla composizione narrativa, in quel magnifico *Tra un atto e l'altro*, che Virginia scrive contemporaneamente al saggio e riesce a concludere a un mese dalla morte, idealmente chiudendo il cerchio che aveva iniziato a tracciare nel 1925. Qui, come in *La signora Dalloway* e diversamente da tutti gli altri romanzi, ricompaiono gli spazi bianchi a dividere le sezioni; di nuovo il tempo è rigidamente delimitato (sera mattina sera); ancora l'aspettativa si concentra su un evento centrale, che allora era la festa e ora è la recita; torna l'omosessualità, impersonata dalla regista dello spettacolo.

Il 27 giugno 1940 Virginia annota nel Diario, «ci stiamo affrettando verso l'orlo del precipizio... e poi? Non riesco a immaginare che ci possa essere un 27 giugno 1941». Ha ragione. Nell'autunno del '40 iniziano gli attacchi aerei, e sebbene lei continui a lavorare e a febbraio riesca a finire il suo romanzo, la guerra fagocita ogni cosa, estenuando la progettualità, sfibrando l'energia creativa. Destabilizzando pericolosamente il suo equilibrio: all'esterno a provarla sono i bombardamenti, all'interno la certezza di trovarsi sul punto di impazzire, irreversibilmente. Così, il 28 marzo 1941, dopo aver scritto alle due persone che più ama, Leonard e Vanessa, il marito e la sorella, decide di attraversare l'ultima soglia: riempiendosi le tasche di pietre, entra nel fiume Ouse a cercare la morte.

⁷ N. Nicolson - J. Trautmann (eds.), *The Letters of Virginia Woolf, III: 1923-1928*, p. 180. I sei volumi delle lettere vengono pubblicati da Harcourt Brace Jovanovich, New York and London, dal 1977 al 1982.