

UNITRE PINEROLO A.A. 2020

Vincenzo Baraldi

A CONFRONTO COL DESTINO

LEZIONE 9

9.1 Virginia Woolf e "Mrs. Dalloway"

Il romanzo venne pubblicato nel 1925 (1). Dopo prove precedenti, l'autrice dimostrò di avere raggiunto con esso un proprio linguaggio personale, pur essendo stata influenzata dall'esempio

dell' "*Ulysses*" di J. Joyce.

Per cogliere gli intenti della Woolf, è utile rifarsi ad alcuni suoi interventi e saggi critici precedenti. Nel 1924, in particolare, aveva composto un saggio, "*Mr. Bennett e Mrs Brown*", al cui centro veniva collocato il tema letterario della disintegrazione del personaggio umano. Nella sua esposizione l'autrice argomentava sull'impossibilità da parte degli scrittori contemporanei di operare una ricostruzione unitaria del reale: la realtà esterna, considerata un tempo oggettiva e consistente, si stava riducendo ad un ammasso di frantumi irrelati e appariva sfuggente; nella percezione del personaggio si doveva constatare un andamento discontinuo, eccitato e nervoso, ed una visione interiore fantasmagorica, in cui solo in alcuni attimi balenavano ormai, per il soggetto, dei barlumi di senso.

Joyce aveva parlato in proposito di <<epifanie>>, in cui la verità lampeggiava momentaneamente. La Woolf intendeva però procedere ad un'opera che, pur cogliendo tali aspetti, mantenesse una certa dose di fluidità e mirasse ad un'interiorizzazione più unitaria del mondo esterno rispetto al suo predecessore Joyce; anche per questo, affrontando in seguito la stesura del proprio romanzo, accordò uno spazio maggiore alle elaborazioni esplicite realizzate da una mente consapevole.

Merita inoltre un cenno anche un suo intervento del 1919, a proposito del “romanzo moderno”. Qui Virginia Woolf dichiarava:

<<La vita è un alone luminoso, un involucro semitrasparente che ci circonda dai primordi della coscienza sino alla fine. Registriamo gli atomi così come essi cadono nella mente e nell'ordine in cui cadono>>.

Era a partire da tali premesse che l'arte e la narrativa avrebbero dovuto, da allora in poi, sviluppare le loro creazioni (2).

9.2 Il contesto storico-culturale

Quanto abbiamo detto deve essere collocato nel contesto storico-culturale a cui la Woolf appartiene.

Molto in sintesi richiamiamo alcuni elementi importanti:

- a) La Prima guerra mondiale aveva segnato in Europa il crollo delle illusioni di eternità dei valori e delle certezze culturali della classe borghese.
- b) Dal canto suo, il filosofo pragmatista **W. James** aveva introdotto nei suoi “*Principi di psicologia*” il concetto di *<<flusso di pensiero>>*.
- c) Più indirettamente, la Woolf si trovò a condividere con **Bergson**, l'orrore per la stagnazione e l'idea di uno *<<slancio vitale>>*, che comportava due conseguenze di rilievo: l'enfasi sulla *<<durata>>* interiore del tempo, in opposizione al tempo misurato in termini esclusivamente meccanici ed esteriori, ed anche la rilevanza assunta dal bombardamento delle impressioni sulla coscienza individuale;
- d) Non può essere ignorato inoltre il contributo del filosofo di Cambridge **W.G. Moore**, che esercitò una precisa influenza sulle discussioni del circolo culturale di Bloomsbury cui la Woolf partecipò appassionatamente: accanto ad alcune nozioni di estetica, sembra qui rilevante la sottolineatura che questo pensatore propose degli *<<stati d'animo>>*, esperienze non finalizzate all'azione o al conseguimento di uno scopo, momenti intensissimi di contemplazione e comunione con la realtà, fuori dal tempo.

- e) Infine va ricordata la conoscenza, seppur non specialisticamente approfondita, delle dottrine di Freud, a partire dal concetto che l'io cosciente non sia <<*padrone in casa propria*>>.

Le conseguenze che questi elementi, collegandosi tra loro in modo sistemico, comportavano per la scrittura di testi narrativi erano enormi. Procediamo per punti:

- a) La dissoluzione dell'intreccio;
- b) La fine dei rapporti di causa-effetto e di successione cronologica tra prima e dopo;
- c) La rinuncia alla completezza;
- d) La scomposizione del racconto, che sostituisce il modello di una composizione ordinata e progressiva;
- e) L'abbandono delle impostazioni e delle tecniche narrative del realismo, rappresentate nella recente letteratura inglese dalle opere di **Wells**, **Bennet** e **Galsworthy** (qualcuno si ricorderà forse la saga dei Forsythe) condannata senza appello da Virginia Woolf.

Subentrano pertanto nuovi criteri per la forma narrativa del romanzo:

- a) La narrazione sarà limitata a poche ore o giorni;
- b) Indagherà su un singolo fatto;
- c) Dedicherà ampio spazio al collegamento tra il presente e le vicende del passato che riaffiorano seppur appena intuite;
- d) Per filtrare la realtà, il narratore ricorrerà al prisma costituito dalle molteplici impressioni avute da più persone e in tempi diversi.

Va aggiunto infine che, a partire dal 1916, Virginia partecipò alla fondazione e alla vita della casa editrice "*Hogarth Press*", a fianco del marito Leonard. Tale iniziativa contribuì alla rivoluzione culturale in corso, pubblicando opere di nuovi autori all'avanguardia e traduzioni importanti (come ad esempio la versione inglese, dall'originale tedesco, delle opere di Freud). Lì pubblicò anche i propri libri la stessa Woolf.

9.3 Notizie generali su “La signora Dalloway”

L’ “*Ulysses*” è del 1922, il romanzo della Woolf del 1925. Come accennato, l’influenza del modello di Joyce è subito riconoscibile. Nel primo testo l’azione è ristretta ad una sola giornata e alla città di Dublino; qui due personaggi –**Stephen Dedalus** e **Leopold Bloom**- si sfiorano, si rincorrono, e brevemente si incrociano. La realtà oggettiva, il loro passato e il loro presente, i rispettivi desideri e speranze, difficoltà e fallimenti: tutto quanto viene filtrato attraverso un <<*flusso di coscienza*>> che comporta una dilatazione dell’interiorità e del tempo percepito. Anche “*La signora Dalloway*” si svolge in un solo giorno e in una sola città (Londra), di cui vengono precisamente descritti strade, parchi, case, negozi, piazze, perfino gli ingorghi del traffico. Gli spostamenti della protagonista, le sue riflessioni, le conversazioni che intrattiene, i suoi ricordi, i rapporti con altre persone si alternano e si svolgono in parallelo, senza mai un incontro tra i due, con la vicenda di un personaggio complementare, **Septimus Warren Smith**. Costui è un reduce della Prima Guerra Mondiale, traumatizzato dalla carneficina cui ha partecipato; sarà condotto dai suoi disturbi mentali al suicidio pochi momenti prima che inizi la festa organizzata da **Clarissa Dalloway**.

C’è anche un’analogia tra la protagonista femminile e l’autrice: entrambe appartengono alla classe dirigente britannica; tuttavia c’è una differenza politica: Mrs.Dalloway e il marito **Richard**, deputato ai comuni, sono *conservatori*; i coniugi Woolf sono invece progressisti e vicini al movimento riformatore “*fabiano*”; inoltre c’è un’esperienza comune: entrambe le donne infatti sono uscite da una seria malattia e, seppur con qualche fatica, cercano di ritrovare la normalità.

Uno strumento semplice e utile per riuscirci è, secondo Clarissa Dalloway, organizzare un party ben funzionante nella propria casa londinese.

La trama è tutta qui: narra una giornata di preparativi, collocata nel giugno 1923, espone come essa venga vissuta dalla protagonista cinquantaduenne, con gli incontri e i rapporti che ella intrattiene, mentre in parallelo si consuma la giornata di Septimus. Il trascorrere esterno delle ore è scandito dai rintocchi del Big Ben e dallo scampanio di qualche chiesa minore; tutto procede senza che avvenga nulla di straordinario. Ma nel succedersi lineare del tempo si aprono pause, ricordi, ritorni all’indietro e spostamenti in avanti che seguono un ritmo diverso, una cadenza psicologica per cui certi attimi sembrano miracolosamente fondere realtà esterna e universo interiore. Nelle pieghe della quotidianità, impressioni fisiche e

associazioni mentali contribuiscono ad aprire squarci per la ricerca di un significato; il percorso è destinato a concludersi con l'autoannullamento di Septimus e con una serena accettazione di sé e della vita, seppur in termini precari, da parte di Clarissa Dalloway.

Questa era la sfida per la scrittrice Virginia Woolf: restituirci "*il canto del mondo reale*", in termini moderni e novecenteschi, ed è stata vinta. Ne deriva una prosa con alto tasso intenzionale di poesia, come del resto dichiara la stessa Virginia Woolf nelle pagine di diario che ha scritto durante la stesura di questo romanzo (3). Inoltre la ricerca delle vibrazioni della luminosità, che accompagnano i diversi momenti della vita quotidiana, dà luogo ad un ritmo ed a un linguaggio che esprimono stati di meraviglia, di stupore, di "trance" verrebbe da dire, o più appropriatamente, con le parole di Nadia Fusini, un andamento "*estatico*"(4), che non sgorga da effusione sentimentale ma da un miracoloso impasto di sensibilità e intelletto, immaginazione e memoria, in cui l'esistenza appare e può essere colta come tale. Certamente va riconosciuto anche che Clarissa Dalloway continuerà a restare una signora dell'alta borghesia, che condivide i pregiudizi, i crucci, i limiti della mentalità della classe sociale cui appartiene, ivi compresi i tipici punti di vista conservatori in politica ed elitari quanto alle relazioni sociali. Lei stessa ammette di non disporre di un'ampia formazione culturale in termini accademici e di possedere scarse nozioni di politica, pur avendo un buon gusto assicurato dall'educazione ricevuta e consolidato dalle funzioni di perfetta padrona di casa a lungo esercitate (con tratti di evidente snobismo). Tuttavia, attraverso un affinamento percettivo e conoscitivo insieme, giunge a concepire il suo party quasi come una cerimonia sacra, un rituale mondano ma anche una sorta di offertorio laico, in cui tutti gli intervenuti possano, se ne hanno le capacità e le intenzioni, ritrovare il gusto della vita vera. Lei stessa, alla fine, ricevuta ed elaborata interiormente la tragica notizia del suicidio di un giovane sconosciuto –e avendo con ciò sfiorato l'abisso della morte- riesce, con un po' di fatica a ricomporre un'unità transitoria, un compromesso, quasi una forma di trascendenza relativa, di accettabile perfezione, nella misura in cui, nell'esperienza contingente e limitata degli esseri umani, essa è concretamente possibile.

9.4 Personaggi e figure

Dalla prima riga all'ultima tutto ruota intorno a **Clarissa**; in apertura incontriamo la frase con cui comunica che uscirà lei stessa di casa per comprare i fiori; nel finale leggiamo: <<*Perché*

eccola, era là>>. Di lei sappiamo che risulta <<*una donna affascinante*>>; ci viene detto che <<*somiglia a un uccello, a una gazza verde-azzurra, esile, vivace, malgrado avesse più di cinquant'anni*>>. Passeggiando per le vie eleganti di Londra, guarda nelle vetrine dei libri, un gioiello, dei guanti, e si mescola al flusso dei passanti. Compare nel negozio del fioraio, <<*leggera, alta, eretta*>>, spalancando la porta e preparandosi ad assaporare i colori e i profumi di quell'ambiente.

Nei suoi andirivieni si imbatte in un'automobile importante, guardata da tutti con rispetto perché sembra trasportare il principe di Galles o un'altra figura della famiglia reale; la sua attenzione è colpita da un aereo che fa pubblicità mediante scie di fumo che la folla si ferma a leggere, scandendo le consonanti e le vocali che le compongono. I momenti introspettivi riguardano invece l'infanzia e la giovinezza trascorse con intorno una cerchia di amici; tra tutti in particolare Clarissa attende l'imminente ritorno dall'Oriente di **Peter Walsh**, con cui un tempo ha condiviso un'esperienza molto significativa di amore reciproco. Peter deve sbrigare a Londra le pratiche burocratiche per il suo imminente matrimonio con una giovane indiana. Nella sua giovinezza Clarissa, pur amando Peter, a lui ha preferito come marito **Richard**, diventato in seguito un uomo politico attivo nei lavori parlamentari. Rientrata a casa, lei comincia a mettere a punto il suo abito da sera; Peter Walsh compare in scena sorprendendola intenta a cucire. Clarissa lo bacia; per un attimo sembra che le ceneri del passato vengano smosse; l'uomo si emoziona e si allontana in lacrime. Anche lui andrà vagando per le vie e i parchi di Londra, fino a quando, dopo un ritorno in albergo e varie altre riflessioni, deciderà di presentarsi al ricevimento serale di Clarissa.

Le diverse scene del romanzo non sono organizzate in capitoli; il trascorrere delle ore del giorno (come titolo provvisorio la Woolf aveva pensato a "*The hours*") viene seguito scandendo il testo in undici macrosequenze, divise tra loro solamente da un'interlinea bianca.

Considerando l'importanza che la capitale inglese riveste nel romanzo, potremmo sostenere – come ha fatto Liliana Rampello – che la stessa **Londra** funzioni come un vero e proprio personaggio; nei pensieri di Clarissa ella sente che <<*ciò che amava era: la vita, Londra, quell'attimo di giugno*>>. Perciò la città, secondo la studiosa citata, non è <<*semplice sfondo, ma scena luminosa, immagine che contenendo la coesistenza e la successione temporale dei momenti della giornata, diviene essa stessa personaggio colorato e rumoroso*>> (6).

Tra i primi in cui si imbatte Clarissa nella sua uscita mattutina, c'è la figura del vecchio amico **Hugh Whitbread**, uomo impegnato a corte. I due si scambiano notizie sulla famiglia e qualche

convenevole, restando intesi che si rivedranno, con gli altri, al party serale. Qualche tratto del carattere di Hugh emergerà soprattutto dai riferimenti a lui operati da altri personaggi, tra cui la sua stessa moglie. Inoltre lui ha un appuntamento a pranzo con **Richard Dalloway**, perché lady Bruton, donna dalle energiche iniziative politiche e sociali, intende compilare con il loro aiuto e la loro firma una lettera per il "Times", su una questione che le sta a cuore. Richard, ci viene detto, è *<<di stoffa assai più fine >>* di Hugh. Era stato scelto come marito dalla protagonista perché, a differenza dell'impetuoso Peter, poteva garantire alla consorte un rapporto protettivo e rassicurante, invece della condivisione assoluta che l'altro offriva. Si trattava per Clarissa di *<<quel po' di libertà, di indipendenza tra persone che devono vivere insieme giorno dopo giorno>>*.

Intorno alle tre, Richard compare nel salone di casa portando in regalo alla moglie un gran mazzo di rose bianche e rosse, che le porge senza riuscire a dirle che l'ama; lei capisce senza bisogno di parole, i due si tengono la mano, parlando insieme per pochi minuti.

Intanto i rintocchi del Big Ben risuonano, mentre Peter vaga pensando all'amore mancato, ai pregi e ai difetti di Clarissa, al proprio passato. A sprazzi apprendiamo che, come funzionario coloniale, forse per le sue inquietudini, ha trascorso gli anni in India in compiti decorosi ma subalterni, con ciò sprecando i suoi talenti; come del resto ha dissipato le sue energie passionali ed affettive in amori mal combinati. Gli eventi quotidiani minimi di cui è testimone, i segnali per così dire "monumentali" che provengono dai palazzi del potere, dai soldati che sfilano con le bandiere, dai simboli di quell'impero di cui – seppur riottosamente- si sente parte, non fanno altro che confermare in lui lo scarto tra il tempo esterno "ufficiale" e il proprio universo interiore.

Nei pensieri di Clarissa è presente e ritorna la figura della figlia **Elisabeth**, che è ormai prossima al debutto in società, e sta attraversando una fase di crisi e conversione religiosa; ciò impensierisce la madre, mentre il padre suggerisce che possa trattarsi di un momento destinato a passare, come altre esperienze adolescenziali. All'origine della devozione di Elisabeth vi è l'influenza della sua istitutrice, la **signorina Killman**, rappresentata come il tipo della credente coerente ma inflessibile, povera e piuttosto acida verso il mondo circostante, propensa ad intendere la fede unicamente come dovere e pratica moralistica. Tutto ciò la rende profondamente antipatica alla protagonista, che auspicherebbe per la propria figlia un approccio più arioso e felice alla vita.

Questi vari personaggi convergono nel momento del ricevimento finale, cui partecipa uno stuolo di eminenti aristocratici, dame, professionisti titolati e politici, pomposi luminari della medicina e perfino il Primo ministro in carica. Virginia Woolf coglie qui l'occasione per criticare, sottilmente ma in modo acuminato, l'ambiente conservatore dell'alta società, la cui mentalità emerge dal trattamento ironico e multi-prospettico con cui vengono incrociati discorsi e punti di vista dei partecipanti. A questo party è giunta, seppur non formalmente invitata, una lady che si rivela come l'amica del cuore degli anni giovanili di Clarissa e che si è ormai trasformata in una matura cinquantenne, madre di diversi figli. Con lei si intratterrà, in ricordi e considerazioni su Clarissa, l'amico di allora, Peter.

Sally Seton trent'anni prima era una ragazza bellissima, piena di talenti, capace di slanci e di bravate, legata da una profondissima amicizia con Clarissa. Quest'ultima ha conservato nella memoria le impressioni suscitate da un bacio sulla bocca che allora Sally le aveva impresso; non esita a riferirsi nei termini di un rapimento "mistico" o, più concretamente, come all'esperienza più deliziosa nella propria vita. Qui pare di intravedere un universo di passione, che Clarissa ha invece tenuto a distanza nei suoi rapporti amorosi con i rappresentanti del mondo maschile, con una dose di cautela che le ha impedito di abbandonarsi fino in fondo nei loro confronti.

Dobbiamo però ribadire che alla scrittrice Virginia Woolf non interessa raccontare per filo e per segno le peripezie dei personaggi, né pretende di illustrare le personalità attraverso la registrazione completa dei loro gesti e dei loro comportamenti. La sua scelta stilistica consiste invece –come afferma nelle pagine di diario stilate durante la scrittura del romanzo- nello scavo di "gallerie": perciò, di volta in volta, sospende la narrazione e risale, per associazione, a momenti del passato che, per la loro portata simbolica, possono sprigionare una forza capace di connettere comportamenti materiali e sensibilità per lo scorrere continuo della vita. Le occasioni per mettere in moto il procedimento possono essere le più disparate: un ingorgo provocato dalle auto nel traffico di Londra, un'insegna pubblicitaria, la comparsa nel cielo di un aeroplano, l'apertura di una porta, una sensazione acustica o visiva. Immediatamente affiorano (per associazione) altre immagini, esperienze, brandelli di discorsi, sensazioni precedenti. La coscienza dei personaggi oscilla continuamente tra le dimensioni del presente, del futuro e del passato; solo per tale via gli individui assumono consapevolezza di sé, si riconoscono e si autodefiniscono per ciò che sono.

A questo trattamento viene sottoposta anche l'importante giornata, parallela e complementare rispetto a quella di Clarissa, trascorsa dal reduce **Septimus** (7).

9.5 Sofferenza e allucinazioni: Septimus

Mentalmente sconvolto a causa della sua esperienza bellica, anche Septimus si sposta per le vie di Londra, tra la gente che passa; parla da solo ad alta voce in pubblico; alterna agitazione e chiusura in se stesso; accompagnato dalla moglie incontra dei medici, finché subisce il crollo definitivo. Pochi stimoli materiali dall'esterno sono sufficienti a precipitarlo negli abissi interiori di orrore e disperazione che il trauma della guerra ha spalancato in lui. Col trascorrere delle ore, con un andamento tortuoso in cui non manca qualche pausa di apparente interruzione, la sofferenza mentale si impadronisce di lui, invadendo tutto il suo essere. Nel suo caso assistiamo quindi ad un'esperienza di delirio intensa fino alla tragedia; carica emotiva e lucidità razionale si amplificano a vicenda, causando una percezione del reale che oltrepassa ogni dato oggettivo. Lo scavo interiore si spinge fino al fondo di una buia caverna e scopre nel contempo la falsità delle apparenze quotidiane, il vuoto che sottostà ai rituali dell'interazione tra le persone. L'aspirazione ad una vita vera resta del tutto insoddisfatta e conduce Septimus al gesto estremo del suicidio, anche come protesta nei confronti del mondo dei "loro".

Accanto a lui, provando una pena profonda, agisce la moglie **Lucrezia**, che lo accompagna e cerca di sostenerlo, provando, ad ogni passo, a ricostruire positivamente la storia del loro matrimonio nella sua portata reale ed effettiva; ella nutre, un po' ingenuamente, trepidazione e speranza in una estrema possibilità di guarigione per lui. Tuttavia l'incontro con il dottor **Holmes** non sblocca nulla; per di più, la visita effettuata sul paziente da un eminente patologo, **sir William Bradshaw**, si trasforma in resistenza e duro scontro da parte Septimus, che coglie dolorosamente la mistificazione e l'oppressione del rapporto psichiatrico e di tutti i rapporti di potere nella società. Dal canto suo, trincerato dietro al suo sapere dottrinario e la sua sicumera, Bradshaw è del tutto incapace di ascoltare quel paziente e di entrare in contatto con la profondità del dolore che alberga nel suo intimo.

In termini paradossali, l'approccio disturbato di Septimus col mondo coglie il vuoto dietro ai pretesi "fatti" di cui si occupa la scienza, percepisce istintivamente la cecità, il carattere apparente ed illusorio dei rapporti che regolano la vita degli uomini in società.

Neanche la moglie "Rezia", tutta protesa nel suo amorevole tentativo di ricostruire una qualche forma di oggettività per salvarlo, riesce a sollevarlo dalla sua sofferenza.

Septimus inoltre risulta intensamente attratto dalla luce e dagli elementi della natura, che si profilano dinanzi a lui con l'intatto splendore e tutta l'energia vitale del creato, ma ne è tuttavia anche respinto come un estraneo per cui non c'è posto, tornando al buio e all'orrore che si sono impossessati di lui.

Perciò, quando giungono a casa sua il dottor Holmes e gli infermieri incaricati del suo ricovero, egli li previene gettandosi dalla finestra e morendo, al termine della caduta, sulle punte acuminate della recinzione antistante l'abitazione. Il suo dolore non ha trovato altre vie di comunicazione comprensibili per gli altri.

Concedendoci una digressione di carattere extratestuale, potremmo ricordare un fenomeno di portata generale riguardante i soldati tornati dai campi di battaglia del primo conflitto mondiale: è stato infatti osservato da **Walter Benjamin** (in un suo intervento del 1936) come quell'intera generazione di reduci tornasse dalle trincee <<*ammutilata, non più ricca, ma più povera di esperienze partecipabili*>>. E quest'immagine del combattente diventava-secondo lui- una sorta di paradigma universale della condizione dell'uomo moderno: <<*Una generazione, che era andata a scuola con il tram a cavalli, stava in piedi sotto il cielo in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato tranne le nuvole, e, al centro, in un campo di forza di correnti distruttive e esplosioni, il fragile, minuscolo corpo umano*>> (8). L'incapacità di trovare "le parole per dirlo", nel caso di Septimus, diventa spinta autodistruttiva fino alla morte.

La notizia del suo suicidio viene trasmessa a Clarissa, durante il suo ricevimento, dalla moglie del dott. Bradshaw :<<*Oh! Pensò Clarissa, nel bel mezzo della mia festa, ecco la morte, pensò*>>. Colpita a fondo da quel suicidio, Clarissa abbandona momentaneamente i suoi ospiti e si ritira in un salottino, qui immagina la caduta e la fine di Septimus: l'uomo che si butta e il mondo che sfreccia verso l'alto, fino all'urto conclusivo. Nonostante la paura provata, riesce a cogliere in quell'evento l'amore disperato per la vita, la ricerca di un abbraccio, la sfida per raggiungere <<*il centro che misticamente ci sfugge*>>; riesce perciò a considerare il momento della morte come incluso nel fluire della vita. Va allora verso la finestra e, guardando verso la

casa di fronte, vede comparire, dietro ai vetri di una finestra, una vecchia signora che la affascina con i suoi modi calmi e consueti, mentre si prepara per andare a dormire. Il mistero dell'esistenza le si è rivelato: la morte non va spiegata, interpretata; va invece accolta; non bisogna arrendersi alla paura, ma continuare a procedere nella vita. Acquisita questa consapevolezza, Clarissa fa ritorno alla festa: <<*ella doveva ritornare là, riprendere il suo ruolo*>>. La semplice forma della presenza diventa conferma che l'esistenza vale la pena di essere vissuta.

A questo punto la voce narrante si confonde con quella di Peter, comunicando al lettore la fiducia nel presente in atto: <<*che cosa sarà questo terrore? Si chiede Peter, una estasi? Che cosa è che mi riempie di una emozione senza pari? E' Clarissa, di disse. Poiché eccola, era là*>>.

9.6 Aspetti stilistici e formali

La crisi dell'“io”, e quindi del personaggio, e il senso del tempo interiore che si distacca definitivamente dalla rappresentazione lineare della narrativa tradizionale, sono alla base del romanzo. Il racconto si polverizza in mille punti di vista diversi e in quadri autonomi che si legano in una sequenza che solo per abitudine possiamo chiamare trama. Il testo si caratterizza per un uso diffuso del monologo interiore, riportando i pensieri dei personaggi in assenza di qualsiasi interlocutore e senza termini di legamento. Il discorso conserva comunque una sua riconoscibile struttura sintattica e non giunge mai alla dissoluzione linguistica del “flusso di coscienza” adottato invece da Joyce, che aboliva la punteggiatura e la regolarità sintattica per esprimere in “presa diretta” il caotico fluire della vita interiore.

Il procedere di Virginia Woolf può ricordare la tecnica di alcuni pittori che scomponavano la luce ed il colore adottando un approccio “puntinista”: mira a restituire ai lettori il senso più autentico della vita, dissolvendo la storia attraverso una rappresentazione impressionistica e pulviscolare e realizza così una scrittura di straordinaria limpidezza. Uno studioso autorevole- Erich Auerbach- sottolinea come l'autrice abbia saputo porre l'accento “*su un'azione qualunque senza valorizzarla al servizio di un insieme predisposto, ma in se stessa, manifestando così qualcosa di completamente nuovo ed elementare: la pienezza e la profondità vitale di ogni attimo, a cui ci si abbandona senza intenzione*”. (9).

NOTE ALLA LEZIONE 9

- 1) Woolf Virginia, *"Romanzi"*, a cura di N. Fusini, Mondadori, Milano 1998. Ma anche *"La signora Dalloway"*, in edizione economica Mondadori, Milano 1981 (con una ricca introduzione di S. Perosa);
- 2) Cfr. Bertinetti Paolo, *"Il romanzo inglese"*, Laterza, Roma-bari 2017, pp. 113-116; Rampello Liliana, *"Il canto della vita reale"*, Il Saggiatore, Milano 2005; Marucci Franco, *"Storia della letteratura inglese dal 1922 al 2000"* vol. I, *"Il modernismo"*, Le lettere, Firenze 2011, Par.157-168;
- 3) Woolf Virginia, *"Saggi, prose, racconti"*, Milano, Mondadori 1998;
- 4) Fusini Nadia, "Introduzione" al volume citato nella nota 1;
- 5) Cfr. Rampello L., op. cit. e Perosa S., *"Introduzione"* cit.;
- 6) Rampello Liliana, op. cit. p. 79;
- 7) Cfr., per considerazioni teorico-filosofiche di ampia portata, Ricouer Paul: *"Tempo e racconto II. La configurazione nel racconto di finzione"*, Jaka Book, Milano 1994;
- 8) Benjamin Walter, *"Angelus novus"*, Einaudi, Torino 1982, p.247-48;
- 9) Auerbach Erich, *"Mimesis"* vol. II, Einaudi, Torino 1964, p.337.