

Contributi/4

Le pagine, le ore, le falene. Dissimulazione e confessione del Sé nei diari e nei romanzi di Virginia Woolf

di Cesare Catà

Articolo sottoposto a *blind-review* Ricevuto il 16/11/2012 Accettato il 30/11/2012

Abstract: The present article analyzes the relationship between literary works and diary-writing in Virginia Woolf. The comparison between Woolf's Diary and her romances Mrs. Dalloway and The Waves shows a distinguishing characteristic of Modernist Literature, i.e. the representation of the Self as Another ("Je est un Autre", according to the famous Arthur Rimbaud's sentence). In Woolf's writings we observe a meaningful exchange of functionality: her Diary is focused on literary questions in lieu of personal facts, as well as her literary works reveal intimate memories of writer's personal life. The Modernist style of the ego-dissimulation presents in Virginia Woolf a mystical and tragic value, for which the self's experience is comprehensible, perceptible and real only in the light of subject's absence.

L'autobiografia come racconto dell'Altro. Il tratto "mistico" del Modernismo letterario

Car Je est un Autre ("Poiché Io è un Altro") è la folgorante massima che Arthur Rimbaud, appena diciassettenne, indirizzava a Paul Demény il 15 Maggio 1871, in un'epistola sul senso del poetare in seguito divenuta celebre come la *Lettre du Voyant*¹. La massima rimbaldiana, che avrebbe non casualmente assunto un ruolo significativo nella dottrina psicanalitica di Jacques Lacan², tocca una questione decisiva concernente il rapporto tra l'autore e l'arte della scrittura: secondo il giovane poeta di Charleville lo scrivere, per definizione, non può essere auto-biografico, in quanto l'arte letteraria si concretizza in una trascendenza dell'Io; quest'ultimo, superando le mere coordinate empiriche del proprio esserci (il *dérèglement de tous*

¹ A. Rimbaud, *Lettre dite «Du voyant» à Paul Demeny, Du 15 mai 1871*, Paris, 1954 ; anche in A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, a cura di A. Guyaux, Paris, 2009.

² Dottrina nella quale l'inconscio è posto come alterità nei confronti del soggetto cosciente; cfr. J. Lacan, *Aggressivity in Psychoanalysis* (1948), in *Écrits* (23), Paris, 2002.

les sens cui Rimbaud fa cenno nella sua lettera-manifesto), raggiunge l'*inconnu*, l'ignoto precluso alla coscienza singolare. Dunque, nel raccontare sé, chi scrive artisticamente descrive un altro o, per meglio dire, l'alterità costitutiva della sua identità.

È interessante notare come la prospettiva rimbaldiana rimandi a due distinti ma interconnessi ambiti culturali: da un lato, alla letteratura modernista – la quale, con i suoi autori principali, ha proposto una forma di racconto autobiografico come trascendenza e reinvenzione della specifica identità autoriale attraverso le “maschere” narrative; dall'altro lato, alle esperienze della mistica medievale, soprattutto di ambiente femminile – esperienze che, tra il XII e il XIV secolo, hanno lasciato numerose testimonianze in cui l'estasi della preghiera e della comprensione del divino conducono a un superamento dell'Io che si trova a consistere, nel narrare se stesso, in un'alterità indeterminata, autentica e originaria sostanza della singola persona individuale³.

L'approccio modernista al racconto letterario autobiografico condivide dunque in questo senso, *mutatis mutandis*, un aspetto importante della tradizione della mistica medievale, ossia ciò che potremmo definire la scissione del sé tra un'immagine identitaria e un'originaria alterità che costituisce il suo esserci. Le forme retorico-linguistiche della dissimulazione tipiche della letteratura modernista, e i fenomeni di possessione spirituale caratterizzanti la mistica medievale esprimono perciò, sebbene da angolazioni distinte e profondamente differenti, una medesima concezione filosofica concernente l'identità egoica: definita non come ciò che, con Heidegger, potremmo chiamare “semplice-presenza” (*Vorhandenheit*), bensì quale segno di una trascendenza che “abita” l'Io. Il racconto autobiografico diviene in questo modo, nella tradizione mistica, il veicolo per descrivere la trascendenza del divino; similmente, nella letteratura modernista l'alterità si pone quale strumento retorico per il racconto autobiografico.

Nel Modernismo letterario europeo, la dissimulazione dell'Io può in effetti essere considerata la cifra ermeneutica comune dei diversi *narrative modes* utilizzati dai più celebri autori nelle loro opere: dal noto *stream of consciousness* joyciano, in cui la personalità (come già rilevato sul piano psicologico da William James⁴) si rivela nella libera associazione in apparenza casuale di dati mentali estranei⁵; al morfema del *correlative objective* teorizzato da T.S. Eliot quale modalità espressiva di moti interiori

³ Per una introduzione alla tematica, cfr. K. Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik II. Frauenmystik und Franziskanischen Mystik de Früzeit*, München, 1993; edizione italiana: *Storia della mistica occidentale*, vol. II, Milano 2002, pp. 25-384.

⁴ William James affronta il tema dello *stream of consciousness* nel suo monumentale *The Principles of Psychology* (1890), a cura di G. A. Miller, Harvard, 1983.

⁵ Illuminante in questo senso è il celebre intervento di Oliver Sachs, *In the River of Consciousness*, in “New York Review of Books” (15 gennaio 2004); vedasi anche V. Tumanov, *Mind Reading: Unframed Direct Interior Monologue in European Fiction*, Amsterdam, 1997; D. Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, 1978.

alla persona con elementi a essa esteriori⁶; alla tecnica di narrazione utilizzata nel celeberrimo *Voyage au bout de la nuit*, in cui la vicenda biografica dell'autore si affida al racconto fittizio del protagonista "Lorsque Ferdinand Bardamu", esplicita maschera-specchio di Louis Ferdinand Céline⁷; alle "metamorfosi" con le quali Franz Kafka ebbe a descrivere la propria psiche tramite lo strumento dialettico dello sdoppiamento⁸.

Nella peculiarità propria di ognuna di tali opere letterarie, troviamo una concezione dell'Io come fondamentale alterità⁹. Narrare l'interiorità significa, in ultima analisi, il racconto di un'esteriorità. Vediamo, in questo senso, il legame fondamentale tra la letteratura modernista e la teorizzazione, proposta nella *Lettre du Voyant* dal giovane Rimbaud, dell'Io quale altro-da-sé.

È su questo aspetto che è possibile indicare il punto di una inaspettata quanto intrigante connessione tra la letteratura del Modernismo e la tradizione del misticismo medievale. Infatti, nei numerosi esempi pervenutici, questa tradizione spirituale descrive una serie di esperienze nelle quali l'Io singolare giunge a consistere in una trascendenza infinita, a un tempo intima ed estranea rispetto all'identità individuale. Il racconto autobiografico si giustappone alla testimonianza dell'incontro con l'infinito, in quanto assistiamo a un fenomeno che, da diversi punti di vista, potrebbe definirsi possessione o scissione egoica. Così come nella letteratura modernista l'autore descrive se stesso attraverso una dissimulazione letteraria che, ben lungi dall'essere un mero espediente retorico, rimanda a una concezione dell'Io come altro-da-sé (secondo il motto rimbaldiano), allo stesso modo nella tradizione mistica la descrizione della propria interiorità diviene resoconto dell'esperienza estatica, riconoscimento di una trascendenza nella singolarità individuale.

A questo proposito, il presente intervento intende porre all'attenzione l'opera di Virginia Woolf – nella quale l'espedito letterario della dissimulazione autobiografica si mostra con particolare intensità. La scrittrice si interessò direttamente del modello artistico-letterario dell'autobiografia, tenendo altresì, come è noto, un personale diario, composto tra il 1915 e l'anno della sua morte, il 1941. Un'analisi ermeneutica del Diario woolfiano, osservato comparativamente con i suoi romanzi, può mostrare il senso di scissione dell'Io tipico della tecnica narrativa modernista¹⁰, facendo emergere

⁶ Cfr. T.S. Eliot, *Hamlet and his problem*, in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, New York 1921.

⁷ M.-C. Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction: lecture de Voyage au bout de la nuit*, Paris, 2011.

⁸ B. Lahire, *Franz Kafka: éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, 2010.

⁹ Cfr. sul tema S. Nalbantian, *Aesthetic Autobiography: From Life to Art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaïs Nin*, New York 1997; L. Mattioui, *Fictions de l'ipseite: essai sur l'invention narrative de soi (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf)*, Genève 2002.

¹⁰ Cfr. P. Caughie, *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question of Itself*, Urbana, 1991.

il celato aspetto “mistico” che, come accennato, può essere individuato come proprio del Modernismo.

La scrittura di Virginia Woolf, forse più di ogni altra opera letteraria novecentesca, si pone come un resoconto, straziato e meraviglioso, dell’interiorità di chi scrive; la scrittura woolfiana è una sorta di catabasi nei meandri della psiche dell’autore, il quale narra se medesimo dissimulandosi e sdoppiandosi nelle maschere dei personaggi dei suoi testi¹¹.

L’opera di Virginia Woolf presenta, in questo senso, motivi letterari accostabili ai fenomeni di esperienza mistica nei quali la *confessio* diviene racconto della presenza dell’alterità divina nell’interiorità del singolo soggetto; tale alterità, tuttavia, nella scrittura della Woolf non assume i contorni luminosi di un infinito divenuto persona, quanto piuttosto i tratti bui di un abisso indeterminato¹².

Virginia Woolf e la non-arte della biografia

In una lettera del 28 Dicembre 1932 indirizzata a Hugh Walpole, Virginia Woolf affermava: “*In fact I sometimes think only autobiography is literature – novels are what we peel off, and come at last to the core, which is only you or me*”¹³. La scrittrice è fermamente convinta che lo scrivere letterario posseda in ultima analisi un carattere quintessenzialmente autobiografico: i racconti rappresentano la scorza superficiale che, una volta “sbucciata” (*peel off*), rivela il “nocciolo fondamentale” (*core*), ossia l’io e il tu. Tale concezione, tuttavia, non può e non deve, nel caso della Woolf, essere recepita in senso stretto. Infatti, quella woolfiana è tutt’altro che una scrittura di stampo *confessional*: le sue opere non si presentano mai come un resoconto veristico della sua esperienza, celando piuttosto, dietro le maschere-simbolo dei personaggi, il *core* delle personalità reali¹⁴. Da un lato, lo scrivere di Virginia Woolf risponde all’impulso della confessione dell’Io, per un’urgenza comunicativa di raccontarsi; dall’altro lato, esso obbedisce a una dissimulazione in virtù della quale l’identità non è direttamente rappresentata, bensì simboleggiata dai personaggi nelle trame narrative del romanzo. Come giustamente spiega Hermione Lee, “la storia della vita [di

¹¹ Per un quadro della biografia di Virginia Woolf cfr., i seguenti testi: Q. Bell, *Virginia Woolf. A Biography*, London, 1974; R. Poole, *The Unknown Virginia Woolf*, Cambridge 1978; H. Lee *Virginia Woolf*, London, 1996; J. Briggs, *Virginia Woolf, An Inner Life*, London, 2005; N. Fusini. *Possiedo la mia anima. Il segreto di Virginia Woolf*, Milano, 2006.

¹² Per una introduzione al rapporto tra vita, scrittura e disagio psichico in Virginia Woolf, cfr. J. O. Love, *Virginia Woolf: Sources of Madness and Art*, Berkeley, 1977; J. Briggs (a cura di), *Virginia Woolf. Introductions to the Major Works*, London 1984; P. Dally, *The Marriage of Heaven and Hell: Manic Depression and the Life of Virginia Woolf*, London 1999; N. Fusini, *Virgo, la stella*, in Virginia Woolf, *Romanzi*, Milano 1998, pp. XI-LXX.

¹³ V. Woolf, *Selected Letters*, London, 2008, p. 82.

¹⁴ Su questo tema, cfr. J. Neremore, *The World without a Self. Virginia Woolf and the Novel*, New Haven, 1973; M. Minow-Pinkney, *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*, Brighton, 1987.

Virginia Woolf] penetra e dà forma ai suoi romanzi (e ai suoi saggi); lei fa continuamente riferimento alla sua famiglia, ai suoi genitori, a sua sorella, alla morte di sua madre e a quella di suo fratello. Siamo senza dubbio di fronte a una delle scrittrici che più di ogni altra ha riflettuto sul proprio sé, essendone assorbita; cionondimeno, la sua è altresì una scrittura tutta tesa a rimuovere la personalità autoriale dalla finzione letteraria”¹⁵.

Questo paradosso fotografato dalla studiosa nell’opera di Virginia Woolf trova il suo fondamento nella inconfessabilità dell’esperienza nella sua totalità; per essere detta e comunicata, la vita necessita della forma artistica letteraria che si basa sulla dissimulazione identitaria dell’autore. Tale principio squisitamente modernista della scrittura woolfiana mostra un’interessante inversione tra i romanzi composti dall’autrice e il Diario da lei tenuto; infatti, se quest’ultimo si concentra quasi ossessivamente, dietro l’apparenza del resoconto della propria esperienza, su questioni letterarie inerenti ciò che Virginia stava leggendo e scrivendo, le opere artistiche, al di là della “scorza” simbolica della narrazione, rimandano a fatti biografici della sua esistenza.

I connotati e il valore ermeneutico di questa inversione possono essere compresi osservando nel dettaglio un intervento saggistico che Virginia Woolf dedica specificamente alla questione del rapporto tra arte e biografia. Nell’aprile del 1939, la scrittrice pubblica sul “The Atlantic Monthly” un illuminante contributo dal titolo *The Art of Biography*¹⁶. Virginia Woolf mira a chiarificare la spinosa questione che chiede se la biografia possa o meno considerarsi arte in senso proprio. Dopo una breve introduzione in cui prende in esame le differenze strutturali tra uno scrittore e un biografo (il secondo essendo vincolato a dati, testimonianze e fatti, tradendo i quali, non assolverebbe il suo compito – a differenza del primo, libero in quanto non risponde che a se stesso), Virginia Woolf considera in modo specifico l’opera di Lytton Strachey, probabilmente il più rinomato scrittore biografico della sua epoca, oltre che intimo amico e confidente della stessa Virginia, membro eminente del *Bloomsbury group*¹⁷.

Con lo sguardo acuto e lucido che la caratterizza nell’esercizio della critica letteraria, la Woolf paragona le celebri biografie composte da Strachey, *La regina Vittoria* e *Elisabetta e il conte di Essex*. Evidente, secondo Virginia, è il fatto che soltanto il primo dei due lavori posseda un effettivo valore. Ciò, tuttavia, non si spiega in base a due diverse prove di scrittore offerte da Strachey, quanto piuttosto a partire dalla natura intrinseca dell’arte della biografia – o, per meglio dire, a partire dalla natura di ciò che distingue la biografia dall’arte. “Il risultato – spiega Virginia riferendosi ai due testi – getta molta luce sulla natura della biografia. Poiché chi può dubitare, dopo aver riletto i due libri, uno dopo l’altro, che *Vittoria* sia un successo trionfale e *Elisabetta*, al confronto, sia un fiasco? Ma sembra anche, quando

¹⁵ H. Lee, *Virginia Woolf*, cit., p. 7 (traduzione mia).

¹⁶ Mi riferirò all’edizione italiana, in Virginia Woolf, *Voltando pagina*, a cura di L. Rampello, Milano 2011, pp. 389-395.

¹⁷ Cfr. F. Spalding, *The Bloomsbury Group*, London 2010.

li confrontiamo, che a fare fiasco non sia stato Lytton Strachey; è stata l'arte della biografia. In *Vittoria* egli aveva trattato la biografia come una tecnica; si era sottomesso ai suoi limiti. In *Elisabetta* trattò la biografia come un'arte; dispregiò i suoi limiti¹⁸.

Non potendo lavorare (per mancanza di materiale diretto) sulla figura di Elisabetta come aveva fatto con quella di Vittoria, Strachey è dunque costretto a forzare i limiti della biografia, creando *ex nihilo* ciò che racconta. Tuttavia, nella prospettiva critica woolfiana, l'*inventio* non può trovare spazio legittimo all'interno della scrittura biografica: ciò che non funziona, da un punto di vista letterario, è la commistione tra l'immaginazione (dell'artista) e il resoconto (del biografo). Quest'ultimo si muove entro quello che viene appunto definito "un limite necessario". "Il guaio – argomenta ancora Virginia Woolf – è nella biografia stessa. Essa impone condizioni, e queste condizioni sono che deve basarsi sui fatti. E per fatti, nella biografia, intendiamo fatti che possono essere confermati da altri oltre l'artista. Se costui inventa fatti come li inventa un artista – fatti che nessun altro può controllare – e tenta di combinarli con fatti dell'altro tipo, essi si distruggono a vicenda"¹⁹.

Se consideriamo la cifra della letteratura modernista discussa nel precedente paragrafo, in base alla quale l'Io è rimbaldianamente un Altro, comprendiamo la sfasatura profonda che Virginia Woolf intende indicare tra l'arte della scrittura letteraria e la letteratura biografica: poiché quest'ultima, per definizione, si riferisce a una personalità specifica, da narrarsi nella sua identità determinata, l'autore della narrazione non può forzare i limiti egoici come accade con l'*inventio* della creazione artistica. La letteratura implica perciò il trascendimento di quanto la biografia necessita di mantenere ben fermo per essere ciò che è.

È proprio in questa direzione rimbaldiana che, infatti, Virginia Woolf compie un passo ermeneutico ulteriore riguardo la differenza tra arte e biografia. Quella narrata nella biografia – benché veristicamente rispondente a fatti non creati dalla mente di chi scrive – è "una vita diversa da quella di poesia e finzione; una vita vissuta a un grado di tensione inferiore"²⁰. L'opera letteraria non è destinata alla "immortalità che di tanto in tanto l'artista ottiene per le sue creazioni"²¹. Ne comprendiamo il perché: essendo composta della medesima materia della realtà fattuale, la biografia è, essa stessa, effimera. "Nemmeno il Dottor Johnson quale lo creò Boswell vivrà quanto Falstaff quale lo creò Shakespeare"²², asserisce Virginia. I personaggi di fantasia sono "fatti di materia più durevole"²³ di quanto non lo siano quelli reali. Questi ultimi sono, per dirla con la celebre battuta shakespeariana,

¹⁸ V. Woolf, *Voltando pagina*, cit. p. 391.

¹⁹ Ivi, p. 392.

²⁰ Ivi, p. 394.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

“composti della stessa materia di cui sono fatti i sogni”; e questa medesima materia informa la scrittura biografica. Di qui la conclusione della Woolf:

La fantasia dell'artista alla sua massima intensità scarica quello che di fatto è deperibile; costruisce con quanto è durevole; ma il biografo deve accettare quanto è deperibile; costruire con quello, inserirlo nella costruzione stessa della sua opera. Molto perirà; poco vivrà. E così giungiamo alla conclusione che costui è un artigiano, non un artista²⁴.

Questa distinzione decisiva che Virginia Woolf, sul piano critico, pone tra biografia e opera d'arte, ci conduce a comprendere il motivo profondo per il quale, pur affidando al suo Diario le proprie considerazioni più personali, esso non riveli in ultima analisi altro che i connotati del suo rapporto viscerale con la letteratura – la vera confessione del suo Sé mostrandosi piuttosto nella dissimulazione dell'Io attuata nei romanzi. Per usare la terminologia dell'intervento sopra citato, allorquando attende alla scrittura del Diario, Virginia – come biografa di se stessa – è “un artigiano”, che utilizza “quanto è deperibile” per cucire un'immagine effimera della propria esistenza; nella scrittura dei romanzi, al contrario, Virginia è “artista”: “scarica quanto di fatto è deperibile” e “costruisce con quanto è durevole”. Dunque, per raccontare la propria interiorità sostanziale (diversa dalla materia di cui sono fatti i sogni), ella non può utilizzare i fatti transeunti della sua specifica esistenza; dovrà, piuttosto, fare uso della “fantasia alla sua massima intensità” per scartare “quello che di fatto è deperibile” – il che significa reinventare la propria storia nei simboli delle maschere del testo. Dunque, per narrare e per narrarsi, l'Io deve essere un Altro. La dissimulazione diviene la modalità della confessione.

Come ha notato Ali Smith, “la Woolf amava le proprietà inconse che venivano alla luce scrivendo il Diario, e per lei avevano qualcosa a che fare con quella che definiva la sua filosofia dell'anonimato. Paradossalmente, il Diario le permette di esercitare tale anonimato. Paradossalmente, il Diario è un importantissimo mezzo espressivo che le consente di liberarsi della sua personalità”²⁵. Quale altra faccia di tale paradosso, comprendiamo come sia proprio nei romanzi che l'anonimato dell'autrice si infrange: nel momento in cui la narrazione cessa di essere (auto)biografica e si fonda sulla *inventio*.

D'altronde le pagine che, dal 1915 al 1941, Virginia Woolf tiene in forma diaristica non sono concepite se non come uno strumento di lavoro e di auto-terapia. La selezione che ne fece suo marito Leonard Woolf, pubblicando il Diario quale oggi noi lo conosciamo, riguarda eminentemente il primo aspetto; come egli spiega, il Diario “illumina gli intenti, gli scopi e il metodo di Virginia Woolf come scrittrice. Offre un insolito quadro della creazione artistica vista dall'interno”²⁶. Dunque il Diario woolfiano è una sorta di laboratorio; oggi potremmo definirlo un *blog*, nel quale l'autrice mette a tema le questioni inerenti la sua attività di autrice di romanzi e di critica

²⁴ Ibidem.

²⁵ A. Smith, *Prefazione a Diario di una scrittrice*, Milano 2009, p. 7.

²⁶ L. Woolf, *Introduzione*, ivi, p. 15.

letteraria. Sono sempre da ricordare, a questo proposito, le osservazioni di Cristina Campo:

Se mai poté sembrare esatta la similitudine della nostra esistenza con quella del ragno, unicamente sostenuto e insieme prigioniero della trama che ordisce, l'immagine ha tutto il tempo di cristallizzarsi per chi legge il Diario di Virginia Woolf. È necessario premettere che, del lunghissimo Diario, Leonard Woolf ci offre solo le pagine che rischiarano – come una forte lampada assidua – il lavoro della scrittrice. Il resto della sua intima stanza resta nell'ombra, e a noi non è dato coglierne che incerte e mutevoli prospettive. Ma da questo quadrato abbagliante – il manoscritto sul tavolo – il volto di Virginia è illuminato a sua volta, così vivido a volte da toccare la crudezza; e, in quei tratti intensi, molto di quanto il Diario tace è naturalmente inscritto²⁷.

Al di là del florilegio censorio deciso da suo marito, è per la loro intrinseca natura autobiografica che le pagine diaristiche non rivelano il volto identitario dell'autrice, implicitamente rimandando ai suoi testi artistici. Il Diario di Virginia Woolf è infatti un documento estremamente prezioso per meglio comprendere le sue composizioni letterarie. Da esso apprendiamo notizie importanti come, ad esempio, il fatto che il titolo originario concepito per *Mrs. Dalloway* fosse *The Hours*, e quello per *The Waves* fosse *The Moths*; che l'incipit di *Mrs. Dalloway* le fosse ispirato da una passeggiata per le amate strade centrali di Londra la mattina di lunedì 26 maggio 1926; che *To the Lighthouse* intendesse programmaticamente restituire un ritratto indiretto dei propri genitori. Gli esempi in questo senso potrebbero essere moltiplicati. Ciò che si intende sottolineare è, ancora una volta, come il Diario sia un documento rivelativo della letteratura artistica woolfiana, così come, parallelamente, i romanzi possano essere interpretati quali rivelazioni dei più profondi moti esistenziali dell'autrice. Questa inversione di funzionalità tra scrittura diaristica e scrittura biografica corrisponde allo scambio tra confessione e dissimulazione osservata poc'anzi.

Possiamo dire, forzando ulteriormente tale linea ermeneutica, che Virginia Woolf realizza con la scrittura artistica quella urgenza comunicativa che, nei perimetri della composizione diaristica, le sarebbe risultata irrealizzabile; nota in modo illuminante Nadia Fusini che “se già avanti negli anni Virginia Woolf prova a disegnare non tanto una biografia, ma uno schizzo, per definizione frammentario, della propria vita, subito si accorge di non riuscirci [...]. Come descrivere ‘Virginia’? Sé a se stessa? È possibile conoscersi nel racconto le cose semplicemente così come sono accadute?”²⁸. Come abbiamo visto osservando la sua concezione della biografia, il “racconto delle cose semplicemente così come sono accadute” non è adeguato, secondo Virginia, per esprimere la profonda realtà della (sua) persona. D'altronde, come nota ancora Nadia Fusini, “la persona umana è complicata, è un

²⁷ C. Campo, *Gli imperdonabili*, Milano 1987, p. 38.

²⁸ N. Fusini, *Possiedo la mia anima*, cit., p. 9.

mistero. Lei, in particolare, non sa chi è; per questo crea dei personaggi che sono anche suoi sosia, suoi doppi. Per questo scrive romanzi”²⁹.

Virginia Woolf, possiamo dunque affermare, assegna alla scrittura il medesimo ruolo che Shakespeare attribuiva al teatro in un celebre passaggio dell’*Amleto*, vale a dire il compito di *hold a mirror up to nature*³⁰: riflettere, come uno specchio, la natura quale essa è nell’essenza. La natura che, in particolare, la Woolf intende riflettere è la propria. I romanzi divengono così la forma di una autobiografia simbolica (l’unica autenticamente possibile), in cui l’Io (mutevole), nel confessarsi, si dissimula nell’Altro per rivelare la sua reale e ultima *quidditas*, il Sé (eterno). “Il suo Io – il pronome di prima persona singolare – non è in effetti una persona, lei non si identifica in quell’agente grammaticale che unifica l’esperienza. Lei è una scrittrice e grazie alla terza persona, per lo più, parla di Sé”³¹. Per confessarsi, Virginia Woolf si dissimula sdoppiandosi nei personaggi dei suoi romanzi³².

Avendo chiarificato le ragioni teoretiche che soggiacciono a tale morfema stilistico e a tale approccio letterario che rende la Woolf un membro eminente e originale della cultura modernista, possiamo ora osservare nel dettaglio due *exempla* che, più di altri, si mostrano nell’opera woolfiana quali rappresentazioni del Sé dell’autrice nei suoi testi. Ovviamente, la presenza dissimulata della scrittrice è profusa, *mutatis mutandis*, in pressoché tutte le maschere letterarie da lei create; tuttavia, specifiche particolarità parrebbero connettere Virginia in modo peculiare con due personaggi presenti, rispettivamente, in *Mrs. Dalloway* in *The Waves*: Septimus Warren Smith e Rhoda.

²⁹ Ibidem.

³⁰ «*Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o’erstep not the modesty of nature: for any thing so o’erdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold as ‘twere the mirror up to nature: to show virtue her feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure*» (*Hamlet*, Act 3, scene 2, 17–24).

³¹ N. Fusini, *Possiedo la mia anima*, cit., p. 10 (maiuscole mie).

³² La scrittura della Woolf può, in questo senso, definirsi *fenomenologica*. Al pari di Husserl, Virginia Woolf pone un’*epoché* nei confronti dell’Io, affinché possano mostrarsi le cose nella loro essenza, quelle che Virginia in una lettera definisce “le cose centrali”. La fenomenologia husserliana concepisce gli eventi intrapsichici quale *prìus* della conoscenza umana rispetto alla realtà oggettuale, senza che questa venga ridotta a mera produzione della coscienza. Per Husserl, la coscienza del soggetto è posta come fondamento trascendente dei fenomeni, che permangono nella loro essenza sostanziale. La riduzione eidetica (*Erkenntnistheoretische Reduktion*) teorizzata da Husserl propone precisamente una concezione della realtà come ciò che il soggetto pensante proietta in virtù di una introiezione del pensiero stesso. Quella cui assistiamo nella scrittura di Virginia è una sorta di riduzione eidetica letteraria, in cui la realtà del mondo è osservata e descritta a partire dall’anima dell’autore proiettata nelle cose e nelle persone esterne. Cfr. E. Husserl, *Logica formale e trascendentale*, trad. a cura di G.D. Neri, Bari 1966.

Smarriti dentro sé tra le strade di Londra. Virginia e Septimus

Mercoledì 6 gennaio 1925, riferendosi al testo che fino a qualche settimana prima il Diario chiamava *The Hours*, Virginia scrive: “È piovuto sette giorni su dieci. Spesso non osavo affrontare una passeggiata. L. [Leonard] si è messo a potare e ci voleva un coraggio eroico. Il mio eroismo è stato puramente letterario. Ho riveduto Mrs. Dalloway, la parte più raggelante nella composizione di un libro, la più deprimente [...]. Mi chiedo se questa volta io sia riuscita a realizzare qualcosa. Be', nulla, comunque, in confronto a Proust, nel quale sono immersa”³³. Queste frasi restituiscono l'essenza del Diario woolfiano: dietro lo schermo della descrizione di una realtà quotidiana scandita dai gesti e dai pensieri apparentemente vacui di chi la circonda, Virginia analizza il suo lavoro di scrittrice, le fasi che lo compongono e come queste incidano sulla sua esistenza, determinandone gli altalenanti umori. Scopriamo che Clarissa Dalloway è divenuta protagonista di un romanzo che al suo centro vede lo scorrere del tempo, come il titolo originario (*Le ore*) tradisce. Significativamente, mentre compone e rivede Mrs. Dalloway, la Woolf è rapita tra le pagine della Recherche proustiana. Tali notizie non mostrano né esprimono l'io dell'autrice: rimandano ad altro, a quell'estenuante esercizio artistico, genialmente realizzato, che per Virginia Woolf è stata la scrittura.

Mentre il Diario tace sul Sé dell'autrice, Mrs. Dalloway offre, nel personaggio di Septimus, un potente specchio per comprenderne aspetti decisivi. La questione proustiana del tempo perduto costituisce il nucleo ermeneutico del romanzo. Mrs. Dalloway è, per molti versi, una magnifica riflessione, in forma letteraria, sul rapporto tra essere e tempo. È nel mettere a tema tale questione originaria che Virginia Woolf trova la sua autentica voce di scrittrice; il tempo sarà, infatti, al centro di tutte le sue opere a partire da Mrs. Dalloway. “Sì, a quarant'anni sto cominciando”, scrive Virginia nel Diario parlando del romanzo.

Lo spazio cronologico di una giornata – spazio in cui, con variazioni importanti, saranno strutturati anche *To the Lighthouse*, *The Waves* e *Between the Acts* – è la cornice narrativa entro la quale la Woolf orchestra le vicende di Mrs. Dalloway. La giornata è quella che la protagonista, Clarissa, elegante quarantenne dell'alta borghesia londinese, vive dalle 10 del mattino di un mercoledì di giugno del 1923, sino alla festa serale da lei stessa organizzata. Clarissa, dirigendosi a comperare dei fiori, passeggia per le strade di Londra, e quella passeggiata diviene una sorta di cammino interiore verso i propri ricordi: ripensa a Burton – dove, molti anni prima, trascorreva le sue giornate in compagnia degli amici e nella serena spensieratezza della giovinezza.

Quello creato dalla Woolf con il personaggio di Clarissa è uno stream of consciousness affatto peculiare, il quale porta alle estreme conseguenze drammatiche ciò che Proust definiva il “potenziale magico” degli oggetti e dei contesti: le cose e le situazioni sono in grado di evocare, nell'inconscio

³³ V. Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., pp. 108-109.

dell'osservatore, la nostalgia per ciò che è trascorso, intridendone il presente. Così, nei cavalli che attraversano i parchi di Londra Clarissa riconosce le sue lunghe cavalcate a Burton o, nell'oscillare di una foglia, l'amore per la danza che lei là, allora, ancora coltivava.

Sulla porta del negozio di fiori, richiamata dal rumore di una macchina che passa fragorosamente, Clarissa vede la figura di Septimus Warren Smith. I due non si parleranno né incontreranno mai, ma le loro passeggiate per le strade di Londra, in quel mercoledì di giugno, troveranno un'intima connessione nei rispettivi tempi perduti. Septimus è un reduce di guerra; ha visto morire in battaglia il suo migliore amico, e ora patisce terribili allucinazioni visive e uditive. Per questo, è costretto da sua moglie Lucrezia, un'Italiana, a regolari sedute presso lo psicologo William Bradshaw.

Comperati i fiori, Clarissa fa ritorno a casa e qui riceve l'inaspettata visita di Peter Walsh, suo antico corteggiatore a Burton, da lei rifiutato per sposare il suo attuale marito, Richard Dalloway. Con Peter, quel passato che abita costantemente i pensieri della protagonista si fa presente, si incarna: la vita non-vissuta con Peter – uomo di viaggi e d'ingegno, scapestrato e gioviale, trasferitosi a vivere in India, l'esatto opposto del cortese, posato e ben posizionato Richard – è una sorta di talismano che, nostalgicamente, Clarissa ha portato sempre nella sua mente. Dopo la visita a Clarissa, Peter si dirige verso Regents Park, dove intravede Septimus e Lucrezia entrare nello studio di Bradshaw per la seduta. Per via dell'aggravarsi della situazione, viene deciso il ricovero coatto di Septimus in clinica e questi, per reazione, si getta dalla finestra contro le inferriate di un cancello. Sotto gli occhi della moglie, muore quando a Londra sono le sei della sera.

Di lì a poco, non molto lontano prende il via la festa perfettamente organizzata dalla Signora Clarissa Dalloway. Lo psicologo Bradshaw e sua moglie sono tra gli invitati. Raccontano a Clarissa della tragedia di Septimus. Nonostante ella ignori ogni cosa di lui, la reazione che ne ha è fortissima. Si allontana dai suoi ospiti e si isola guardando alla finestra, dove in un ultimo magnifico monologo interiore possiamo osservare i suoi pensieri. Nell'intersecarsi del tempo della giornata di Clarissa e di quello di Septimus, si crea un'empatia che costituisce l'apice drammatico del romanzo: la protagonista comprende – attraverso la tragedia di un uomo che giunge a togliersi la vita – come l'esistenza consista nell'attimo presente, destinato ad acquisire valore nel futuro in cui quel presente diverrà passato. Con una prosa di estrema raffinatezza, la Woolf affresca così nella vicenda un complesso ma cristallino discorso filosofico sul senso della presenza metafisica dell'uomo nel mondo; il finale del romanzo, non casualmente, è affidato allo sguardo di Peter su Clarissa, e a quattro parole finali – *For there she was* – che rimandano esattamente al significato dell'esserci. Paradossalmente, la protagonista riconosce il senso della propria esistenza nel rifiuto che di tale senso, per contrarium, è mostrato da Septimus. La sua morte redime Clarissa, la rasserena attraverso il dolore tragico che innesca.

Nel personaggio di Clarissa vi sono certamente tracce di quella figura vivace e intelligente che le sue lettere, il Diario e alcune biografie (come

quella di Hermione Lee) ci descrivono nella persona di Virginia Woolf; senz'altro, la fascinazione che nel romanzo *Clarissa* patisce per la sua amica di giovinezza Sally non può non ricordare, a chi abbia dimestichezza con le vicende sentimentali di Virginia, il suo legame amoroso con Vita Sackville-West³⁴; e senz'altro quella passione viscerale per Londra, la sua gente e le sue strade che caratterizza *Clarissa* è il medesimo che ha sempre accompagnato la scrittrice nella sua vita (il 26 maggio del 1924, nel *Diario Virginia* annota a questo proposito dei pensieri che paiono direttamente tradotti, di lì a poco, nell'incipit del testo)³⁵.

Tuttavia, in modo ben più decisivo, *Clarissa* è esattamente agli antipodi di quella "donna sfavillante e timida" (come ebbe a definirla Marguerite Yourcenar³⁶) che fu Virginia Woolf. *Clarissa* (è il nome stesso a indicarlo) è una signora radiosa, non particolarmente profonda, fundamentalmente snob ma mai antipatica, piacevole, ottimamente inserita in società e realizzata, con un matrimonio felice e una figlia: una splendida borghese; ella rappresenta tutto ciò che Virginia, umanamente, non avrebbe mai potuto essere. La ctonia genialità della personalità della scrittrice, così segnata dal dolore psichico e da una sensibilità fuori dal comune, è l'opposto della ordinaria luminosità di *Clarissa Dalloway*. Il contrasto drammatico su cui si incentra il romanzo – quello tra le vicende e le figure di *Clarissa*, da un lato, e di *Septimus*, dall'altro – rientrano in un complesso gioco di specchi nel quale l'autrice, facendo di *Clarissa* il suo opposto, si trova riflessa nei caratteri del personaggio maschile e nella battaglia con gli abissi del dolore e della follia in cui egli è ingaggiato.

Descrivendo la tragedia interiore di *Septimus*, Virginia Woolf fotografa – con una maestria letteraria che si unisce a una sbalorditiva precisione clinica – alcune dinamiche del disagio psichico che lei stessa aveva esperito su di sé. Già nel maggio del 1904, nella casa dell'amica Violet Dickinson, Virginia aveva manifestato le allucinazioni uditive e gli attacchi di ansia che più volte la tormenteranno, in modo altalenante, sino alla morte. Risale a questo periodo il suo primo tentativo di suicidio, per defenestrazione. Afferma di vedere Edoardo VII nascosto tra le azalee e, cosa che gli accadrà più volte, di sentire uccelli chiamare il suo nome e cantare in greco. In un passo di *Mrs. Dalloway*, concepito a distanza di circa un ventennio da questo primo episodio, leggiamo:

³⁴ Cfr. S. Raitt, *Vita and Virginia: The Work and Friendship of Vita Sackville-West and Virginia Woolf*, Oxford, 1993.

³⁵ Afferma l'autrice: "Londra è un incanto. Esco e poso il piede su un magico tappeto bronzeo e mi trovo rapita, nella bellezza, senza neppure alzare un dito. Uno stupore le notti, con tutti quei portici bianchi e i vasti viali silenziosi. E la gente che sbuca dentro e fuori, agilmente, piacevolmente, come conigli. Io guardo giù per Southampton Row, bagnata come il dorso di una foca o rossa e gialla di sole, e osservo gli omnibus che vanno e vengono e sento i vecchi organetti folli. Uno di questi giorni scriverò di Londra, di come raccoglie la vita intima e la trasporta, senza sforzo alcuno. I volti dei passanti sollevano il mio pensiero; gli impediscono di posarsi, come nella quiete di Rodmell" (da *Diario di una scrittrice*, cit., p. 97).

³⁶ M. Yourcenar, *Una donna sfavillante e timida* (1937), in *Pellegrina e straniera*, Torino, 1990.

Un passero si poggiò sulla cancellata di fronte; cinguettò Septimus, Septimus, per quattro o cinque volte e, cavandosi di gola le note, continuò a cantare fresco e penetrante in greco che il male non esiste e, insieme a un altro passero che si unì a lui, con voci dispiegate e acute cantavano in greco, da sopra gli alberi nel prato della vita al di là di un fiume dove i morti camminano, che la morte non c'è³⁷.

Il particolare degli uccelli che cantano in greco nel delirio del malato non può non riferirsi a quella medesima esperienza di dolore vissuta in prima persona dall'autrice. Possiamo notare, seguendo quanto afferma lo psichiatra Eugenio Borgna, come nell'altissimo prodotto letterario di queste pagine Virginia Woolf "abbia saputo cogliere e descrivere, con radicale intuizione eidetica, cosa sia la malattia dell'anima, cosa sia la follia, cosa sia nella sua lacerazione esistenziale la schizofrenia"³⁸. L'idiosincrasia nei confronti delle cure psichiatriche e l'inutilità delle scienze psicologiche, sulle quali Virginia sempre protesterà in vita³⁹, si riflettono nel rapporto drammaticamente impraticabile tra Septimus e il suo medico curante; la misera figura dello psicologo Bradshaw, nel romanzo, esprime tale concezione.

L'abisso spirituale che condurrà Virginia a darsi, come il personaggio di Septimus da lei creato, la morte volontaria, risuona nelle parole con cui egli viene descritto in riferimento a sua moglie Lucrezia (nella cui devozione affettuosa Virginia dovette instillare molto della premura di suo marito Leonard Woolf):

Tra l'erba erano sbocciati dei fiorellini rossi e gialli, sembravano dei lumini galleggianti, disse lui, e parlava, e chiacchierava, e rideva, si inventava delle storie. Poi d'improvviso, proprio sulla riva del fiume, aveva detto: 'Ora ci ammazziamo' e aveva guardato il fiume con lo stesso sguardo che lei gli aveva visto negli occhi al passaggio di un treno o di un autobus – uno sguardo come se qualcosa lo ammaliasse; e sentì che non era più con lei e lo prese per il braccio⁴⁰.

Proprio le acque di un fiume, il fiume Ouse, segneranno gli ultimi atti di vita della scrittrice, che con un'ultima epistola si congederà da Leonard non diversamente da come Septimus fa con Lucrezia. Virginia riflette, nel personaggio di Septimus, il suo più profondo e diaristicamente inconfessabile bagaglio esistenziale, il quale si inverte nel contrasto con la luminosa figura di Clarissa. La *claritas* della protagonista, che fin dall'incipit del romanzo apre le porte verso la luce e il giorno, fa contrappunto al buio del personaggio di Septimus Warren Smith. Così come l'etimologia del nome dell'elegante signora che passeggia per Londra rimanda al chiarore, parallelamente "Warren Smith" è evidente anagramma per war smitten, "martire di guerra". Septimus è l'ombra, nel senso junghiano del termine, di Clarissa: egli l'accompagna, pur non facendosi mai presente; al contrario, è proprio

³⁷ V. Woolf, *La signora Dalloway*, in *Romanzi*, cit., p. 307.

³⁸ E. Borgna, *Di armonia risuona e di follia*, Milano, 2012, p. 76. Vedasi anche, su questo tema, E. Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*, Chicago, 1989.

³⁹ Su questo tema, cfr. S. Trombley, "All that Summer She was Made". *Virginia Woolf and Her Doctors*, London 1981.

⁴⁰ V. Woolf, *La signora Dalloway*, cit., p. 359

la sua assenza, la terribilità del suo abisso che “salva” Clarissa dall’orrore. Egli è il suo doppio, il suo “Mr. Hide”. Per Jung, l’ombra è il “lato altro della personalità”, il lato oscuro, inferiore, indifferenziato che si contrappone all’Io cosciente⁴¹. Non casualmente, i due non si incontrano mai de visu: quasi fossero la medesima entità, scissa negli aspetti sani, coscienti, visibili e accettabili (Clarissa) e negli elementi tragici, scompaginanti, ingestibili e distruttori (Septimus). In quanto immagine inconscia della protagonista, la morte di Septimus è infatti ciò che, al termine del romanzo, permette “l’individuazione” (l’affermazione del Sé) di Clarissa.

Se dunque Virginia proietta in Clarissa quanto era precluso alla sua personalità e alla sua persona, comprendiamo come la scrittrice potesse riflettersi in quel personaggio – Septimus – che di Clarissa rappresenta il Doppelgänger, la negazione dialettica, la parte abissale. Essendo Clarissa il non-espreso di Virginia, Septimus, antitesi e ombra di Clarissa, si identifica con la scrittrice stessa.

Al centro del romanzo, come accennato, si pone proustianamente il tempo, espresso dalla memoria come percezione umana dell’essenza del tempo. Ciò che stacca Clarissa da Septimus, infatti, è anzitutto il senso della memoria, la quale dà origine ai due differenti tempi che essi vivono. Così come Londra è la cornice comune nella quale i due si muovono in quel mercoledì di giugno senza mai incontrarsi (cosicché il medesimo spazio da loro attraversato si distingue in spazi specifici e per ognuno differenti); allo stesso modo, pur vivendo i medesimi istanti, il loro tempo è opposto, mai condiviso, perché contraria è la declinazione della memoria presente in Clarissa e in Septimus. Se quest’ultima, come scrive Nadia Fusini, “è tutta nostalgia; Septimus è tutto rifiuto, repulsione, nausea. Se Clarissa loda il presente, è perché ama il passato. Se Septimus detesta il presente e non può proiettarsi oltre il “qui e ora” in un futuro ancora a venire, è perché odia il passato. Senza l’integrazione dei tre tempi verbali, chiaramente nessuna vita è possibile”⁴². È precisamente tale impossibilità di declinare armoniosamente i tre tempi dell’esistere che Virginia Woolf patì costantemente nel corso della sua esistenza, sino al tragico epilogo finale nel suicidio.

Clarissa è in grado di elaborare il lutto, di rendere oggetto di coscienza quelle forze aorgiche e primordiali, incarnate da Septimus, che disgregano e scompaginano l’Io. Clarissa sa di non aver scelto Peter Walsh in giovinezza come compagno per la vita, ma la sua nostalgia non è mai rimpianto, in quanto la memoria in lei assume sempre una funzione curativa, tale da rivelare un senso positivo del presente, un significato dell’esserci. Non è un caso che, in apertura del romanzo, Clarissa possa gustare intimamente l’attimo fuggente che le si apre di fronte quando esce di casa: “la vita: Londra, quell’attimo di giugno”. Ella ama Londra e la vita come Virginia Woolf avrebbe sempre desiderato fare. Ma la funzione che la memoria assume nella scrittrice è la medesima di quella che vediamo descritta in Septimus. “In Clarissa”, nota ancora Nadia Fusini, “la memoria funziona da agente di continuità.

⁴¹ Cfr. C.G. Jung, *Psicologia e Religione*, in *Opere*, Torino, 1979, vol. XI, pp. 82-84.

⁴² N. Fusini, *Virgo, la stella*, in V. Woolf, *I Romanzi*, cit., p. XXV

Connette. Arricchisce. Tesse quell'alone luminoso che avvolge e protegge la vita. In Septimus la memoria è agente disgregativo: avvampa, irrompe, lacera il presente, fa a pezzi la vita"⁴³. In una lettera a Vita Sackville-West del maggio 1926, Virginia lamenta esattamente di non riuscire a "cucire" le trame della propria esistenza nella sua mente. I ricordi sono troppi. La "devastano". Per questo medesimo motivo, non assegnò mai al suo Diario un valore letterario. Le era preclusa la pacificante capacità di fare i conti con il passato, di addomesticarlo nella coscienza trovando una serenità al di là del terrore di Kronos-divoratore. Fu questa capacità, di cui lie era fatalmente manchevole, ciò che installò quale caratteristica preponderante del personaggio di Clarissa Dalloway.

Nella parte finale del romanzo, allorquando la protagonista si allontana dalla festa e si arresta alla finestra pensando alla morte volontaria di Septimus, ella compie esattamente una pacificazione del tempo. Doma le tempeste inconse della sua ombra (Septimus) per poter ritornare alla vita nel mondo, nella società, perfettamente rappresentata dall'immagine della festa. L'Io di Clarissa lascia la festa per farvi ritorno – una volta inglobata l'ombra nella coscienza – nei panni del suo Sé più autentico. "Sulla scena della festa", annota Virginia nel Diario, "poggia tutto il romanzo. [La festa] esprime la vita in tutta la sua varietà", "mentre intanto altrove" – un altrove non solo spaziale, ma anche metafisico – "Septimus muore". Infine, l'assoluta negazione, da parte di Septimus, di ogni senso del presente per l'impossibilità di accettare il passato, conduce Clarissa alla lieta accettazione del passato che conferisce senso al presente:

Non c'è piacere, pensò raddrizzando le sedie, rimettendo a posto un libro nello scaffale, che eguagli il senso di averla fatta finita coi fasti della giovinezza, di essersi perduta nel corso della vita, per poi ritrovarla ora, con un brivido di gioia, al sorgere del sole, al calare del giorno⁴⁴.

I gesti quotidiani che divengono pregni di significato e bellezza nella visione di Clarissa Dalloway sono i medesimi che Virginia Woolf trovò costantemente vacui e insensati nel corso della sua esistenza. I resoconti della sua ultima mattina, quella del 28 marzo del 1941, ci dicono precisamente di come Virginia, per l'ennesima volta, si rifiutasse di spolverare o dedicarsi alle faccende domestiche e alle cure giornaliere. La scrittrice preferì dirigersi, come Septimus in Mrs. Dalloway contro le ringhiere della cancellata, tra le acque del fiume Ouse, le tasche cariche di sassi, novella Ofelia che nel dubbio amletico tra l'essere o il non-essere conosceva intimamente le ragioni di quest'ultimo.

Mrs. Dalloway si conclude con una sentenza fondamentale di quattro parole: For there she was. Tornata dalla sua riflessione solitaria alla finestra, ora Clarissa può vivere la sua festa, fare parte del party della vita. Giunge a consistere nel presente. E il suo status ontologico è dimostrato

⁴³ Ivi., p. XXVI.

⁴⁴ V. Woolf, *La signora Dalloway*, cit., p. 398.

dalla emozione che Peter Walsh percepisce nel guardarla. Il fondamento dell'esserci dell'uomo, ciò che negli stessi anni di Mrs. Dalloway Martin Heidegger definiva nel filosofema del Dasein, è dunque l'ultima nota del testo woolfiano⁴⁵. Quel *there* in cui Clarissa infine consiste è reso possibile dal *nowhere* di Septimus; nella cui assenza, possiamo asserire, Virginia dovette affrescare la propria personale incapacità di farsi presenza. Di tornare alla "festa", tra gli invitati alla vita.

Onde che si infrangono. Virginia e Rhoda.

Considerato da molti come il lavoro più sperimentale di Virginia Woolf, *The Waves* è una sorta di splendido poema in prosa nel quale l'autrice, con maestria letteraria, dà corpo a una rassegna di voci che ripercorrono le rispettive vicende personali in una serie di monologhi implicitamente intrecciati tra loro. Più che negli altri testi woolfiani, la critica ha voluto vedere nei personaggi di *The Waves* riferimenti allegorici a uomini e donne facenti parti dell'esistenza della scrittrice: così, ad esempio, il personaggio di Bernard, il narratore, è stato accostato al novellista Edward Morgan Foster; quello di Neville a Lytton Strachey; quello di Louis a T. S. Eliot; quello di Susan a sua sorella Vanessa, e quello di Percival a suo fratello Thoby Stephen. Si tratta, ovviamente, di analisi ermeneutiche di superficie: il testo di *The Waves* possiede un intrinseco valore indipendente dai supposti riferimenti biografici. Tuttavia, pur senza voler accettare un paradigma interpretativo strettamente allegorico del testo, è indubbio, come varie pagine del Diario confermano, che i volti e gli animi incontrati da Virginia dovettero riflettersi nei personaggi-voci che formano *The Waves*.

L'autrice fu sempre restia nell'utilizzare la nomenclatura di "romanzo" per questo suo lavoro edito nel 1931; il quale, in effetti, presenta tratti eminentemente lirici e drammaturgici. La Woolf preferì riferirsi a *The Waves* chiamandolo con la più corretta dicitura di "*playpoem*". Potremmo dunque definire il testo come un poema drammatico, nel quale i vari personaggi si confessano in *streams* che infine confluiscono in un'unica *consciousness* collettiva. Se, come accennato, questi *characters* di *The Waves* possono essere collegati alle *personalities* presenti nella vita di Virginia, rappresentati attraverso *personae* simboliche, dove potremo ricercare i tratti salienti della personalità individuale dell'autrice stessa? Alla luce dei legami che connettono il personaggio di *Septimus* in *Mrs. Dalloway* e quello di Rhoda in *The Waves* (non soltanto in virtù della tragica fine suicidaria di entrambi), può risultare interessante osservare i rimandi indiretti di quest'ultimo (che Nadia Fusini definisce come "la portavoce dell'angoscia più profonda della Woolf"⁴⁶) con la figura della scrittrice.

⁴⁵ Per il portato filosofico della scrittura woolfiana, cfr. M. Hussey, *The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction*, Columbus, 1986.

⁴⁶ N. Fusini, *Virgo, la stella*, cit., p. LXII

La questione diviene ancora più rilevante, tenendo presente come la Woolf, allorquando abbozza una prima idea del testo, lo definisca anzitutto una “*Autobiography*”. In effetti, i monologhi delle *personae* di *The Waves* corrono dall’infanzia alla maturità di ogni voce che prende parola; si tratta quindi di poetiche narrazioni auto-biografiche, nelle quali Virginia Woolf, in funzione di quella dissimulazione dell’Io quale confessione del Sé che abbiamo visto essere una cifra del suo scrivere, dovette necessariamente affidare elementi importanti della propria personalità. Il 28 maggio del 1929, riferendosi a un libro il cui titolo è *Le falene (The Moths)*, titolo che nel settembre dello stesso anno si tramuterà definitivamente in *The Waves*, la scrittrice annota nel Diario:

Parliamo di questo libro, *Le falene*. Come iniziarlo? E cosa deve essere? Non sento forti impulsi, nessuna febbre: soltanto una grande tensione per la complessità. Perché scriverlo, allora? Perché scrivere? Ogni mattina scrivo un breve abbozzo, per divertirmi. Non dico – potrei dirlo – che questi abbozzi abbiano un legame. Non cerco di raccontare una storia. Eppure si potrebbe forse costruire così. Una mente che pensa. potrebbero essere isole di luce, isole nel fiume che cerco di rappresentare: la vita stessa che scorre. La corrente del volo delle falene attirata fortemente in questo senso. Una lampada e un vaso di fiori, al centro. Il fiore può cambiare continuamente. Ma tra una scena e l’altra dev’esserci più unità di quanto non riesca a trovarne per ora. Autobiografia, si potrebbe chiamare. Come posso rendere una fase, o atto, tra due apparizioni delle falene, più intensa di un’altra se vi sono soltanto delle scene? Bisogna afferrare il concetto che questo è l’inizio, questo il centro, questo il culmine, quando lei apre la finestra e le falene entrano. Ci metterà le due diverse correnti: la falene che volano, il fiore ritto nel mezzo; un perenne rinnovarsi e polverizzarsi della pianta. Nelle sue foglie, lei potrebbe vedere accadere le cose. Ma chi è lei? Mi preme molto che non abbia nome. Non voglio una Lavinia, una Penelope: voglio ‘lei’. Ma questo diventa artistico, un po’ floreale-estetizzante, simbolismo in tunica. Naturalmente io posso farla pensare al passato e al futuro. Posso raccontare storie. Ma non è questo il punto. Abolirò anche l’esattezza di luogo e di tempo. Fuori dalla finestra può ritrovarsi qualunque cosa – una nave, il deserto, Londra⁴⁷.

Ritroviamo il tipico aspetto della scrittura di Virginia Woolf, la quale chiarifica nel Diario, senza parlare di sé, la propria opera artistica, opera nella quale è possibile trovare fondamentali elementi del suo Sé. Vediamo in questo impostante passaggio del Diario come *The Waves* nasca, nella mente dell’autrice, come un progetto che possa, per “isole di luce” (che poi diverranno i monologhi delle varie voci-personaggio) esprimere il flusso stesso della vita. Dunque, il tempo è di nuovo al centro del testo.

Inoltre, come in *Mrs. Dalloway* troviamo l’importanza del *topos* letterario della finestra. Quest’ultima è di nuovo il *medium* tra l’interiorità dei personaggi e il mondo, una sorta di passaggio segreto verso l’introspezione psicologica. Le falene – icastico simbolo dei pensieri in volo – attraversano le finestre aperte dai personaggi, i quali incontrano il flusso della vita confessando l’ondeggante moto delle proprie vicende personali; egualmente

⁴⁷ V. Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 194

Clarissa Dalloway, pensando dalla finestra alla morte di Septimus, ritrova il proprio ruolo nell'universo potendo così – essendo divenuta se stessa – tornare alla festa con i suoi invitati.

Ognuna delle voci-personaggio di *The Waves* presenta, in un linguaggio altamente lirico-teatrale, la medesima funzione narrativa ed ermeneutica svolta dal personaggio di Clarissa in *Mrs. Dalloway* quando si isola alla finestra. E ognuno dei personaggi, infatti, dopo essersi “isolato” nella confessione di Sé, riesce a far coincidere quest'ultimo con il proprio Io, chiudendo il cerchio narrativo. Il moto ondoso dei personaggi di *The Waves* – i quali, raccontandosi, escono da sé per ritornare in sé – è speculare al movimento compiuto da Clarissa Dalloway che si allontana dalla festa, per poi tornarvi al termine del proprio viaggio interiore.

Tra le voci-personaggio di *The Waves*, un'eccezione in questo senso è costituita dal personaggio di Rhoda; l'antitesi che, con il suo monologo, ella pone al proprio Io, non conduce a una sintesi finale con il Sé, bensì a una insanabile contraddizione, di cui il suicidio è l'epifenomeno. Come Septimus, Rhoda non partecipa alla “festa”. La sua è un'onda che, semplicemente, si infrange, senza fare ritorno verso l'orizzonte. Il suo moto si spezza. La contraddizione tra l'Io e il Sé non si ricompone nell'*Aufhebung* che, assecondando il volgersi del tempo, è conseguito dalle altre voci-personaggio. Il *party* finale, per Rhoda come per Septimus, è disatteso, poiché il tempo, nel suo andare, produce una frattura insanabile. È precisamente su questo aspetto che Virginia Woolf parrebbe riversare su Rhoda numerosi aspetti della propria personalità.

Quel senso del tempo che, in *Mrs. Dalloway*, domina ogni elemento della narrazione, simboleggiato dall'emblema dell'orologio sulla torre di Londra (sicché, attraversando le strade londinesi, Clarissa e Septimus si muovono infine tra i meandri del tempo stesso) ritorna, in *The Waves*, simboleggiato dall'acqua:

Il tempo – disse Bernard – fa cadere la sua goccia. La goccia formatasi sul tetto dell'anima cade. Dal tetto della mia mente il tempo gocciola [...].

La goccia che cade non ha nulla a che fare con la fine della giovinezza. La goccia che cade è il tempo che si assottiglia fino a diventare un punto. Il tempo, che è un pascolo assoluto inondato di luce danzante, il tempo, che è vasto come un campo a mezzogiorno, si stacca, si assottiglia, e diventa un punto. Come da un bicchiere stracolmo la goccia, così il tempo cade. Questi sono i veri cicli, i veri eventi⁴⁸.

Il tempo, agostinianamente, viene condotto a una dimensione interiore e spirituale, in quanto la sua radice è nella coscienza. Con *Le Onde*, la Woolf conduce alle estreme conseguenze tale questione proustiana e heideggeriana che già con *Mrs. Dalloway* (e con *To the Lighthouse*) era stata posta fundamentalmente a tema, vale a dire la temporalità come dimensione ontologica dell'umano. Se il tempo, in ultima analisi, consiste nello spostamento dello stato di coscienza del soggetto che percepisce come

⁴⁸ V. Woolf, *Le Onde*, in *Romanzi*, cit., pp. 872-872.

passato il futuro già stato, e come futuro il passato non ancora trascorso, ciò significa che lo svolgersi cronologico coincide, in ultima analisi, con il corso dei pensieri: lo scorrere del tempo e il flusso di coscienza sono il medesimo fiume. Per questo motivo, il testo de *Le Onde* descrive il tempo (o i tempi, per meglio dire) attraverso i monologhi interiori di voci-personaggio.

Il tono del testo è, come sempre nella Woolf, squisitamente elegiaco; tale stilema si chiarifica alla luce della concezione teoretica del tempo propria della scrittura woolfiana: posto il tempo come stato di coscienza, il presente – come la Londra di Clarissa nel ricordo dei giorni di Burton – vive soltanto nella luce nostalgica del “postsentimento” del passato. L’esperienza vissuta perde così di sostanzialità, fondandosi esclusivamente sul futuro anteriore nel quale essa potrà essere esperita in qualità di ricordo.

Tra tutte le voci di *The Waves*, in Rhoda ciò assume particolare rilevanza, in quanto il suo monologo si rivolge – non al futuro anteriore che possa rendere reale l’esperienza vissuta presentemente – bensì al futuro eternizzato della morte, nel quale l’esperienza può essere concepita come cristallizzata in un’essenza. Ciò distingue fundamentalmente Rhoda dal resto degli altri personaggi del testo, e ne connette i connotati spirituali con la personalità di Virginia Woolf. Utilizzando nuovamente una terminologia heideggeriana, potremo dire che, nella ricerca di un’esistenza autentica (*Eigentlichkeit*), Rhoda si concentra su quella possibilità che fonda ed esclude tutte le altre possibilità, sicché la dinamica del suo esserci diviene un essere-per-la-morte (*Sein-zum-Tode*)⁴⁹. Asserisce Rhoda nel testo:

Ho ancora paura di voi, vi odio, vi amo, vi invidio, vi disprezzo, con voi non sono mai stata felice. Venendo dalla stazione, pur rifiutando l’ombra degli alberi e delle cassette delle lettere, dei vostri soprabiti e degli ombrelli, anche a distanza, vi ho percepiti impressi in una sostanza fatta di momenti ripetuti, tutti fusi insieme: voi avete scelto, avete assunto un certo atteggiamento, avete dei figli, autorità, fama, amore, compagnia. Mentre io non ho nulla. Io non ho volto [...].

Ma poiché ho bisogno di questi panini e del vino, e le vostre facce, con le loro curve e le loro sporgenze, sono così belle, e la tovaglia con le macchie gialle, lungi dal dilatare in cerchi sempre più ampi di comprensione che (così sogno, cadendo dal bordo della terra di notte quando il mio letto galleggia) potrebbero abbracciare il mondo intero – anch’io devo compiere i gesti ridicoli di ogni individuo. Devo rispondere quando mi investite con i vostri figli, o le poesie, i geloni o qualunque cosa sia che fate o vi capita. Ma non mi illudo. Dopo le richieste, gli strattoni, i richiami, ripiomberò negli abissi di fuoco da sola; il velo è sottile, e voi non mi aiuterete. Più crudeli degli antichi torturatori, mi lascerete cadere, e quando sarò caduta mi farete a pezzi. Ma ci sono momenti in cui le pareti della mente si assottigliano, e la mente assorbe tutto, e mi piace immaginare allora che si potrebbe a forza di fiato gonfiare una bolla così enorme, che dentro di essa il sole potrebbe tramontare e sorgere, e potremmo rubare l’azzurro al mezzogiorno e il nero alla mezzanotte, e scappare dall’ora e dal qui⁵⁰.

⁴⁹ Per un approfondimento: cfr. H. Philipse, *Heidegger’s Philosophy of Being: A Critical Interpretation*, Princeton 1998; I. Aulsebrook, “Wiederbringung des Seiendes”: zur ontologische Differenz im seinsgeschichtlichen Denken Martin Heideggers, München, 2003; F. Raffoul *À chaque fois mien: Heidegger et la question du sujet*, Paris, 2004.

⁵⁰ V. Woolf, *Le Onde*, in *Romanzi*, cit., pp. 1046-1047.

In questi passaggi di grande liricità e perfetta forza espressiva possiamo, così come nelle descrizioni delle crisi di Septimus in *Mrs. Dalloway*, riconoscere quel corteo sintomatologico di dolore che le lettere e le biografie di Virginia Woolf suggeriscono come aspetti salienti del suo carattere. Il bisogno di evasione dalla contingenza (“dall’ora e dal qui”), nel rifiuto nichilistico di ogni elemento insignificante dell’esperienza umana, che costituiscono i tratti principali del personaggio-voce di Rhoda (e rimandano a quello di Septimus), sono anche distintivi della figura di Virginia.

Con un richiamo ulteriore alle analisi di Eugenio Borgna, possiamo riconoscere in Rhoda le medesime “metamorfosi corporee e le medesime insicurezze, i medesimi svenimenti e le medesime angosce”⁵¹ che hanno caratterizzato la fenomenologia psicotica di Virginia. Tale fenomenologia, infatti, come con estrema ragione nota lo psichiatra-saggista, non fu di ordine depressivo, bensì psicotico, schizofrenico. “Questa diversa interpretazione della natura della sua malattia consente di meglio comprendere la vita e il suicidio di Virginia Woolf [...]. Se non fossero state almeno in parte autobiografiche, non le sarebbe stato possibile descrivere le sconvolgenti esperienze psicotiche”⁵² che la scrittrice ha descritto nei personaggi di Septimus e di Rhoda, “cogliendone la enigmatica e magmatica realtà psicopatologica, e la nostalgia della morte”⁵³.

Le ultime lettere composte da Virginia, nelle quali la scrittrice lamenta incessantemente il terrore per il possibile riaccendersi delle crisi allucinatorie che avevano in modo altalenante martoriato la sua esistenza, parrebbero confermare la tesi in base alla quale ella abbia descritto, nella dissimulazione letteraria dei suoi personaggi suicidi, la propria condizione esistenziale. Sia nel caso di Septimus che in quello di Rhoda, infatti, è la tensione insopportabile nei confronti del passato – e non il rifiuto del futuro, come nel caso della fenomenologia della depressione – a condurre i personaggi alla morte volontaria. È il ricordo a schiacciare il presente, per Septimus così come per Rhoda. Quale loro controparte, sia Clarissa Dalloway che Bernard riescono ad accettare il presente in quanto, riflettendo sulla tragica fine mostrata da quei suicidi, accettano il passato – o, per meglio dire, accettano la natura del presente quale passato non ancora trascorso. Il folgorante *incipit* dei *Four Quartets* eliotiani – “*Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past*”⁵⁴ – risulta in questo senso essere altresì il fulcro della scrittura woolfiana, costituendo, nella sua declinazione tragica, l’aspetto fondamentale della dissimulazione letteraria attraverso la quale la scrittrice ha riflesso nei romanzi da lei concepiti la confessione della propria situazione esistenziale.

⁵¹ E. Borgna, *Di armonia risuona e di follia*, cit., p. 78.

⁵² Ivi, p. 85

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ T. S. Eliot, *Four Quartets*, London, 1959.

Conclusione. La voce di Dio e il silenzio del fiume Ouse

L'abbandonarsi all'onda da parte di Rhoda nel suo gesto ultimativo, al pari dello schianto di Septimus contro le inferriate della cancellata, non sono gesti che, nell'economia narrativa dei rispettivi testi, possono essere derubricati quali meri atti inconsulti di menti deviate; ben diversamente, essi divengono fonte di senso: nel caso di Bernard come in quello di Clarissa Dalloway, i suicidi-sognatori sono in grado di conferire, in virtù della loro autodistruzione apparentemente assurda, senso all'esistenza di coloro che li circondano. Il paradosso, in base al quale la vita rivela il suo senso attraverso gli atti che la rifiutano nel modo più radicale, si scioglie osservando il ruolo che la Woolf assegna alla morte volontaria e al dolore psichico in cui essa si iscrive.

Il suicidio e la psicopatologia, infatti, non assumono nei testi woolfiani un'accezione pato-nosologica; al contrario, essi descrivono la fenomenologia del rapporto dell'essere umano con l'indicibile e l'inesperibile. Affermando l'ineffabile, facendo esperienza della morte, nei romanzi della Woolf chi si toglie la vita fa irrompere una dimensione altra, ulteriore – e dunque significativa – nell'esistenza di chi li circonda. In questo preciso senso, la malattia e il suo parossismo suicidario assumono un'accezione mistica, poiché disegnano la modalità del rapporto tra il finito e l'infinito. Chi contempla il volto del dio in una *visio facialis* viene folgorato come Semele nel bagliore di Zeus, irradiando tuttavia di quella luce numinosa i membri della propria comunità.

Non casualmente la scrittrice, nel Diario, aggettiva come “mistiche” le sue crisi nervose – conferendo implicitamente a tale attributo un'accezione tragica, fatale. Il suicidio, epilogo e apice della malattia, diviene in questo senso una disseminazione mistica di senso. In un verso emblematico della sua lirica *Alla sorella Paula*, il poeta e filosofo italiano Carlo Michelstaedter descrive l'orizzonte teleologico del suicidio con l'invocazione: “Perch'io ti porti il dono luminoso”⁵⁵. Il “dono luminoso” di cui parla Michelstaedter è il medesimo che, nel darsi la morte, Septimus e Rhoda lasciano a Clarissa Dalloway e a Bernard.

Il fatto che Virginia Woolf rifletta profondamente se medesima in questi due personaggi ci è ulteriormente testimoniato dalla celebre lettera che, prima di affogarsi nelle acque del fiume Ouse la mattina del 28 marzo del 1941, lei lascia a suo marito Leonard:

Carissimo, sono sicura che sto impazzendo di nuovo. Credo di non riuscire ad attraversare un altro di quei terribili momenti. Questa volta non riuscirò a riprendermi. Ricomincio a sentire le voci e non posso concentrarmi. Così faccio quello che mi pare più giusto. Tu mi hai dato la più grande felicità possibile. Tu sei stato, in tutti i sensi possibili, tutto ciò che un uomo può essere. Non credo che due persone avrebbero potuto essere più felici di noi. Non posso andare avanti. So che ti sto strozzando la vita, che senza di me potresti lavorare. Ed è quello che

⁵⁵ Cfr. C. Michelstaedter, *Poesie*, a cura di S. Campailla, Milano, 1999, p. 72.

accadrà. In realtà non riesco neanche a scrivere decentemente queste righe. Non riesco più a leggere. Quello che voglio dire è che devo a te tutta la felicità della mia vita. Sei stato talmente paziente con me, e incredibilmente buono. Ho voluto dirtelo....perchè tutto il mondo lo sapesse. Se qualcuno avesse potuto salvarmi, quel qualcuno saresti stato tu. Ora non mi rimane niente, salvo la certezza della tua bontà. Non posso continuare ancora a strozzarti la vita. Non credo che due persone avrebbero potuto essere più felici di quanto lo saremmo stati noi⁵⁶.

Evidente è la specularità che, nell'impalcatura mentale della scrittrice, connette il ruolo di Leonard nella propria esistenza con le funzioni narrative di Clarissa e di Bernard in *Mrs. Dalloway* e in *The Waves*. La morte del suicida visionario e sognatore "libera" coloro che lo amano, conferendo, con la propria assenza, senso alla loro presenza. Il darsi la morte porta "il dono luminoso" del senso. Apre una fessura – una finestra, seguendo il *topos* woolfiano – tra il finito e l'infinito.

Ecco dunque chiarificarsi il portato mistico che la visione di Virginia Woolf assegna alla malattia e al suicidio; e come tale portato sia, nell'opera di questa scrittrice, alla base della dissimulazione quale forma letteraria della confessione autobiografica. Spiega a questo proposito Nadia Fusini che Virginia Woolf definisce "mistiche" le sue malattie, in quanto esse "la mettono in rapporto con un problema da sempre al centro della sua vita e della sua scrittura, che secondo un lessico metafisico potremmo formulare come il seguente: come può l'essere finito mantenersi in un rapporto con ciò che per definizione lo supera?"⁵⁷. La malattia diviene dunque il ricettacolo dell'alterità numinosa⁵⁸. "Nella malattia, Virginia racconta, uno sconvolgimento accade, da cui deriva un senso di perdita, di annichilimento da parte dell'io pensante e parlante, in virtù del quale l'infinito infinitamente supera l'io e totalmente lo annichilisce. Nella scrittura lo sprofondamento si ripete nell'essere l'opera qualcosa che nel suo farsi e nel suo staccarsi cancella e supera l'io creatore"⁵⁹.

Non siamo distanti dal *dérèglement* di rimbaldiana memoria, realizzando il quale l'io, nella scrittura artistica, deve concepirsi come un Altro. Virginia Woolf porta alle estreme conseguenze la teorizzazione proposta dall'*enfant terrible* di Charleville, concependo la malattia come la fondamentale modalità del *dérèglement*. Con ciò, la tecnica modernista della dissimulazione autoriale assume la sua forma più meravigliosa e più terribile, ponendo l'abisso della morte al centro della ricerca dell'opera artistico-letteraria.

Per Rhoda così come per Septimus – *personae* della stessa Virginia – risulta insopportabile la mancanza della vita da se stessa, il presente essendo

⁵⁶ In N. Nicolson (a cura di), *The Letters of Virginia Woolf*, vol. 6, 1936-1941, London, 1980 (traduzione mia).

⁵⁷ N. Fusini, *Virgo, la stella*, cit., p. LIX.

⁵⁸ Elisabetta di Shönau, esempio paradigmatico, concepiva se medesima come "un recipiente che Dio si è fatto e che ha riempito con il suo spirito, per compiere con esso le sue opere" (cfr. K. Ruh, *Storia della mistica occidentale*, cit., p. 84, nota 38.)

⁵⁹ N. Fusini, *Virgo, la stella*, cit., p. LIX.

non altro che un passato non ancora trascorso. La loro morte volontaria diviene così, nell'economia narrativa dei testi, la modalità per presentificare l'esistenza, elidendo ogni futuro. Lo sfracellarsi di Septimus, l'annegamento di Rhoda, rendono reale la vita. Per questo medesimo motivo la scrittrice, come una mistica nella voce di Dio, in una mattina di marzo si profonde tra le acque di un fiume nella campagna d'Inghilterra, scomparendo. Nella sua opera possiamo così riconoscere la modalità dissimulativa con la quale il Modernismo ha concepito – poiché *Je est un Autre* – il racconto autobiografico.

La scrittura e la vita woolfiane infine si giustappongono, in una sorta di radicale risposta alla sentenza apparentemente inappellabile dello stesso Arthur Rimbaud, secondo la quale "*La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde*"⁶⁰.

⁶⁰ "La vera vita è assente. Noi non siamo al mondo", in A. Rimbaud, *La Vierge folle. L'époux infernal*, in *Une saison en enfer*, a cura di P. Brunel, Paris, 2010.