© 2016

Lucia Vedovi

ALL RIGHTS RESERVED

UN *ESPACE* MODERNISTA TUTTO PER SÉ:

L'EREDITÀ DI VIRGINIA WOOLF TRA LE PIEGHE DELLE "SCRITTURE DI VITA" DI NEGRI, BANTI, MANZINI E ORTESE

By

LUCIA VEDOVI

A dissertation submitted to the

Graduate School-New Brunswick

Rutgers, The State University of New Jersey

In partial fulfill of the requirements

For the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in Italian

Written under direction of

Andrea Baldi

And approved by

_____

_____

_____

_____

New Brunswick, New Jersey

October 2016

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Un *espace* modernista tutto per sé: l'eredità di Virginia Woolf tra le pieghe delle 'scritture di vita' di Negri, Banti, Manzini e Ortese.

by LUCIA VEDOVI

Dissertation Director

Andrea Baldi

This dissertation examines the original mixture of Baroque legacy and Modernist experimentalism patterned after Virginia Woolf's model in a selection of twentieth-century Italian women writers. My research contributes to provide a better definition and a more thorough understanding of the Modernist phenomenon in Italy, by arguing that Italian literary modernity was achieved most successfully by the very writers who were unrepresented in the modernist literary canon, namely Ada Negri, Anna Banti, Gianna Manzini, and Anna Maria Ortese. Through Deleuze and Guattari's reflections on a modern "virtual space," Merleau-Ponty's concept of "resemblances" among writers over time, Benjamin's investigations on "modern phenomena, " and Drucker's examination of a "virtual *espace*" conceived by some early twentieth-century Western European painters, my comparative analysis at the intersection of art and literature demonstrates how the idea of a literary "*espace*" that characterizes modernity functions as an alternative space, a re-discovered homeland, even "a room of their own," in the case of these prominent Italian women writers of the 20th century. Ultimately, my thesis shows how the Baroque legacy on one hand and the more or less explicitly acknowledged "literary motherhood"

towards Virginia Woolf's Modernism on the other constitute the traits that most characterize this "other reality," perceived by the subject, beyond the more superficial façade of external reality. In fact, their literary output is marked by such an original combination of prose and lyrical stylistic features that clearly denotes, on one hand, a resemblance with the seventeenth-century rupture with the poised rationality of the Renaissance; and, on the other, with Woolf's unprecedented experimentalism.

Ringraziamenti

Al termine di questi lunghi ma gratificanti anni di dottorato sono tanti i ringraziamenti che mi sento di rivolgere a tutte le persone che, fisicamente e spiritualmente, mi sono state accanto.

Primo fra tutti, il Professor Andrea Baldi: a lui devo la felice decisione di entrare a far parte della famiglia del Dipartimento di italiano a Rutgers, l'incontro con alcune delle autrici che sono diventate parte fondante della mia ricerca e della mia vita accademica, il sostegno costante e i preziosissimi consigli nel lungo cammino verso questo traguardo.

Alla Professoressa Laura S. White sarò eternamente grata per avermi introdotta alle fascinazioni del periodo barocco e assistita nella loro scoperta e analisi. Le sua guida puntuale e attenta, sia nella ricerca che in ambito didattico, è stata imprescindibile per la mia maturazione come *scholar* e insegnante.

Con altrettanta gratitudine e stima mi rivolgo alla Professoressa Rhiannon Welch che, pur essendo arrivata nella mia vita accademica in un secondo momento, si è rivelata non solo una risorsa impagabile nel dare al mio lavoro letterario il giusto taglio teorico, ma soprattutto un esempio di giovane ricercatrice e docente piena di entusiasmo che spero di poter presto emulare.

Un ringraziamento sentito anche agli altri docenti che hanno contribuito alla mia crescita accademica: la mitica Professoressa Paola Gambarota, un modello per tutti noi; il Professor Alessandro Vettori, per il continuo supporto, sia personale che nella organizzazione della conferenza IGS del 2011; il Professor David Marsh, i cui

gradevolissimi aneddoti hanno rinverdito la mia passione per il periodo rinascimentale e l'orgoglio per le mie origini urbinati.

Non posso non includere un grande maestro con cui ho avuto l'onore di collaborare nel mio ultimo semestre qui a Rutgers: il Professor Richard Serrano. Grazie per avermi accolta nella squadra di assistenti a un corso tanto impegnativo quanto appagante e per avermi incoraggiata a credere di più nelle mie doti di insegnante.

Con grandissimo affetto mi rivolgo al professore, *language coordinator*, nonché amico, Daniele DeFeo, per la generosità, l'umanità e la grande professionalità dimostrate nei miei anni di insegnamento dei corsi di lingua.

Profonda la mia gratitudine nei confronti della Professoressa Laura Wittman che mi ha non solo affascinata e ispirata attraverso le sue pubblicazioni, ma anche aspettata, è il caso di dirlo, in questi ultimi due anni, come membro esterno della commissione di dottorato.

Ringrazio Carol Feinberg e Sheri La Macchia per essersi occupate delle non sempre facili questioni amministrative con grande disponibilità e precisione. Senza di voi non avrei mai visto la luce in fondo al tunnel burocratico di Rutgers!

Mi rivolgo ora ai miei compagni di viaggio: Matteo Benassi, Tiziano Cherubini, Francesco Chillemi, Loryn Fallon, Arianna Fognani, Alberto Iozzia, Hiromi Kaneda, Donata Panizza, e tutti coloro coi quali ho condiviso gioie, dolori, progetti di lavoro e momenti di puro divertimento. Grazie ragazzi! Tra di loro, due le persone che mi porterò sempre nel cuore: Marino Forlino, amico e collega, che mi ha fatto ridere a cuor leggero dal primo all'ultimo giorno, e, ovviamente, Rossella Di Rosa, con la quale ho

letteralmente condiviso tutto in questi lunghi ma velocissimi anni di dottorato. Grazie Mario! Grazie Ross!

Infine, grazie Franci. A te, più che a chiunque altro, dedico la mia ricerca e la passione che nutro per questo lavoro.

Indice

Abstract ii

Ringraziamenti iv

Introduzione 1

Capitolo primo: ***"L'espace" letterario*** 27

Capitolo secondo: ***Modernità e suono*** **(Virginia Woolf e Ada Negri)** 63

Capitolo terzo: ***Modernità e immagine*** **(Virginia Woolf e Anna Banti)** 102

Capitolo quarto: ***Modernità e luce*** **(Virginia Woolf e Gianna Manzini)** 137

Capitolo quinto: ***Modernità e ritmo*** **(Virginia Woolf e Anna Maria Ortese)** 180

Conclusione 228

Bibliografia 246

Un *espace* modernista tutto per sé: L'eredità di Virginia Woolf tra le pieghe delle 'scritture di vita' di Negri, Banti, Manzini e Ortese.

(A Modernist *Espace* of Their Own: Virginia Woolf's Legacy in the Unfolding Life Narratives of Negri, Banti, Manzini, and Ortese)

Introduzione

La raccolta di saggi *Italian Modernism: Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde* curata da Mario Moroni e Luca Somigli nel 2004 tenta di superare il diffuso preconcetto secondo il quale il Modernismo non ha mai trovato una sua precisa collocazione letteraria in ambito italiano.[1] Gli importanti approfondimenti contenuti nel volume dimostrano come, a tutti gli effetti, non pochi furono i letterati ed artisti italiani che, a cavallo tra Otto e Novecento, colsero in pieno e tradussero su carta o su tela gli effetti di questo periodo storico fecondo di grandi cambiamenti, al pari dei loro colleghi d'Oltralpe. Eppure, sembra quanto mai limitativo lo spazio riservato in questo importante lavoro alle voci femminili. Tranne che per il significativo saggio su Paola Masino di Allison A. Cooper[2] e l'interessantissima riflessione di Lucia Re sulle figure di Sarah

[1] Nell'introduzione al volume Paolo Valesio rileva che "Italianists in Italy are often content to rehearse the (undeniable but in itself not very interesting) fact that in Italian literature the category of 'modernism' has never been really at home. The editors of this book (Mario Moroni and Luca Somigli), on the other hand, have finally decided to take the logical next step: to acclimatize this category in the landscape of contemporary critical discourse on modern Italian literature, thus making this territory more accessible and comparable with the general panorama of other European (as well as non-European) literatures. (Moroni and Somigli , ix)

[2] In effetti nel saggio Cooper nomina anche Ortese, "modernist women authors like Paola Masino and Anna Maria Ortese countered their contemporaries' efforts to construct a stronger metaphysics with literary innovations designed to draw attention to psychological and spiritual realities" (379) ma sceglie di soffermarsi nello specifico sull'opera di Masino.

Bernhardt ed Eleonora Duse come archetipi di '*new women*' agli albori del Ventesimo secolo,[3] l'assenza di altre ed altrettanto rilevanti scrittrici del Novecento italiano appare quanto mai discutibile.

Il presente lavoro nasce dalla volontà di ridare spazio o, come spiegherò diffusamente in seguito, *espace*, alle voci ancora non del tutto consacrate di una rosa di scrittrici del Novecento italiano che, a mio avviso, presentano dei tratti comuni sui quali sarebbe opportuno soffermarsi per dimostrare come, innegabilmente, la loro opera rappresenti un passaggio imprescindibile all'interno del movimento modernista.

Le scrittrici e le relative opere che mi appresto ad analizzare sono l'Ada Negri di *Stella mattutina* (1921), l'Anna Banti di *Artemisia* (1947), Gianna Manzini in *Ritratto in piedi* (1971) e, da ultimo, Anna Maria Ortese nel *Porto di Toledo* (1975).

La lunga ricerca intorno a questi testi, iniziata come una indagine relativa al genere della (auto)biografia, ha portato alla luce diverse affinità stilistico-contenutistiche che ritengo si possano circoscrivere a due caratteristiche essenziali: da un lato, l'impiego di stilemi squisitamente barocchi in seno alla fermentante prosa lirica del genere romanzo, e, dall'altro, il costante rimando, più o meno esplicito e consapevole, al modello modernista inglese nella figura di Virginia Woolf, personalità di rottura con la tradizione ottocentesca che compendia sperimentazione letteraria e indipendenza femminile. Rileggere e interpretare queste opere alla luce di queste due principali peculiarità, insieme ad un corollario di tratti minori, concorre a dare il giusto complemento al coro di voci moderniste già esaustivamente esaminate da precedenti studi, nonché a domandarsi se non sia riduttivo etichettare queste opere con la dicitura di

[3] "Actresses, and above all *mostri sacri* like Bernhardt and Duse, who were also women-impresarios with their own companies, and controlled all the details of their productions, became symbols of the '*new woman*' and of a woman's ability to be independent and professionally successful. (Re, 86)

(auto)biografie *tout court*. Intendo quindi muovermi su due piani di indagine, paralleli e simbiotici: lo studio del germe e della funzione di un originale amalgama 'barocco-modernista' riscontrabile nelle opere forse più note ed emblematiche di queste quattro autrici italiane al di fuori del canone ufficiale, e la riflessione sulla *variatio* stilistica e contenutistica all'interno del genere (auto)biografico che ne scaturisce.

Mi preme, prima di iniziare, fare una precisazione in merito alla scelta di quattro autori donne. Vorrei sottolineare fin da subito come il presente lavoro non si proponga di caratterizzare le scrittrici donne con esclusivi intenti di rivendicazione femminista. Non sembra interessante, infatti, isolare delle voci femminili in contrapposizione alle voci maschili del periodo preso in esame. Tutt'altro. Vorrei, per così dire, integrare l'esame delle istanze moderniste italiane attraverso l'apporto di presenze a lungo dimenticate e non ancora del tutto consacrate dalla storiografia ufficiale. Così come Pamela Caughie si dice in difficoltà nell'indagare l'opera di Virginia Woolf solo in termini di 'letteratura femminile', come è spesso avvenuto in ambito femminista,[4] anche le scrittrici italiane che tratterò non andrebbero inserite in una categoria a parte, bensì la loro diversa prospettiva letteraria andrebbe inclusa all'interno di un quadro più completo e convincente del panorama letterario italiano del Novecento. Potremmo così smentire ogni preconcetto sull'effettiva esistenza di un movimento modernista anche in Italia.

Opportuna una ulteriore precisazione sulla scelta della dicitura 'modernismo' alla presenza di opere che spaziano ben oltre la prima metà del Ventesimo secolo. Mi sento di

[4] "In her introduction and her essay in *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, [Jane]Marcus provides a new perspective on Woolf by comparing her with Kafka, Brecht, and Benjamin. This is one of the most liberating functions of feminist criticism, for Woolf has too long been considered in terms of the modernism of Joyce, Eliot, Proust, Lawrence, Forster and Conrad. Woolf herself felt the strain: 'Lord – how tired I am of being caged with Aldous, Joyce and Lawrence!' (*Letters* 4: 402) Yet to see Woolf's importance primarily in terms of female literary experience, as most feminist critics do, is potentially as limiting as to see her primarily in terms of the modernist literary movement, especially when such a view leads to claims like Marcus's that Woolf's writing exclude the male reader." (Caughie, 4)

rispondere a tutti coloro che obiettassero di fronte alla decisione di non anteporre un 'post' alla dicitura in questione indirizzandoli alla definizione di M. H. Abrams che parla di postmodernismo come di continuazione ed estremizzazione degli esperimenti artistico-letterari della corrente modernista.[5] Non a caso sono state scelte quattro opere che, si potrebbe dire, racchiudono cronologicamente il Novecento, dagli anni Venti di Negri al 1975 di Ortese, e portano in sé la progressiva evoluzione dei *topoi* modernisti fino alla loro estremizzazione. La dichiarazione di Jean-François Lyotard rafforza questa tesi: "A work can become modern only if it first postmodern. Thus understood, Postmodernism is not Modernism at its end, but in a nascent state, and this state is recurrent." (13) Invero, come spesso succede nel caso di strutturalismo e poststrutturalismo, il prefisso 'post' viene erroneamente interpretato come 'diversamente da' o 'in opposizione a', come se i due fenomeni fossero ben distinti da una cesura temporale o di appartenenza. Al contrario, il prefisso 'post' è da intendersi come una evoluzione e non come un rinnegamento. È proprio con quest'intento che vorrei avvicinarmi ai romanzi prescelti, al fine di indagarne la costante lealtà nei confronti delle originali istanze moderniste contenutevi e il loro progressivo affinamento in termini di stile, contenuto e rilevanza letteraria.[6]

Se di categoria volessimo parlare, sarebbe una categoria di tipo 'tesauriano' che andrebbe presa in esame. Come vedremo più in dettaglio nel capitolo dedicato all'opera di Ortese, nel celebre trattato *Il cannocchiale aristotelico* (1670), Emanuele Tesauro riconosce ad alcune categorie specifiche di individui la capacità di suscitare nel lettore la

[5] "Postmodernism involves … a continuation, sometimes carried to an extreme, of the countertraditional experiments of modernism" (Abrams, 168).
[6] A questo proposito si veda anche l'argomentazione di Suman Gupta (2005:221-222)sull'esistenza di "many different, and often contradictory, modernisms in a range of different contexts."

meraviglia forgiando mirabili metafore, ovvero quegli artifici retorici che possono avvicinare la mente umana alla magnificenza divina. Secondo il trattatista barocco, l'estro dei perspicaci o ingegnosi, dei pazzi o furiosi, e degli ebbri, genera delle argutezze tali da superare persino la natura nella sua spettacolare varietà immaginifica. Le loro argutezze si traducono in originalissime metafore che vanno ben oltre il concetto di figura retorica classica ed erigono delle architetture retoriche multiformi e poliprospettiche che danno al lettore la sensazione di star ammirando vere e proprie cattedrali barocche fatta di parole usate in modo originale ("le parole che fuor dell'usato modo velocemente più cose ci rappresentano l'una dentro l'altra, necessariamente più ingegnose sono e dilettevoli ad udire." [Tesauro, 88]). Lo spazio virtuale che emerge in questi costrutti sintattici permette al lettore di cogliere della realtà il multiforme che sta sotto lo strato superficiale. Ecco che lo scrittore diventa pittore e il lettore spettatore di un evento artistico. 'La parola che dipinge' in tutta la sua resa ecfrastica è, infatti, uno dei principali *topoi* barocchi.[7]

È evidente che le condizioni di ebbrezza, ira e follia implicano una perdita di lucidità, e razionalità, nel soggetto e che questi debba necessariamente essere 'al di fuori' di sé – in altre parole, decentrato – per concepire una realtà altra (la metafora) attraverso la quale cogliere la polimorfia e polifonia del mondo. Sebbene la dimensione di isolamento, indubbiamente, attenga a molti scrittori moderni e modernisti, sembra quanto mai evidente che riguardi ancor più da vicino le scrittrici del Novecento, imprigionate nella condizione di 'esiliate' dal canone letterario tradizionale e dall'innegabile regime patriarcale dell'epoca.

[7] Per la definizione moderna di ecfrasi come 'descrizione verbale di oggetti figurativi' si rimanda al volume di Leo Spitzer in bibliografia.

Lo scarno sunto del trattato tesauriano, al quale verrà fatta giustizia nel corso del presente lavoro, ci permette di cogliere una palese affinità con uno dei presupposti del modernismo woolfiano, che la critica più recente ha ormai accertato. Gli approfondimenti di Pamela Caughie (1991), Ann Banfield (2000) e Christine Froula (2005), per citare solo i più significativi ai fini del presente lavoro, hanno dimostrato come la peculiare prosa dei principali romanzi di Virginia Woolf sia stata fortemente influenzata dalle conclusioni degli studi pittorici sul Postimpressionismo, nello specifico sulla pittura di Paul Cézanne, condotti da Roger Fry. Amico e collega appartenente all'avanguardista *Bloomsbury Group* nel quale Virginia Woolf militò a lungo, Fry era uno dei più importanti critici d'arte britannici che, per primo, curò e presentò a uno sgomento pubblico inglese la mostra "*Manet and the Post-Impressionists*" alla Grafton Gallery di Londra nel 1910.[8] Lo studioso evidenziò come i dipinti in esposizione, tra i quali campeggiavano le tele di Cézanne, non puntassero più alla rappresentazione della realtà superficiale come registrabile ad occhio nudo bensì alla presentazione di una realtà altra, più complessa e stratificata, che parlasse direttamente alla psiche dello spettatore più che al senso della vista. Egli redasse saggi e volumi che spiegavano la svolta psicologica verificatasi in pittura all'indomani delle scoperte scientifiche e psicanalitiche della modernità del nuovo secolo nonché la conseguente formulazione di una innovativa concezione di spazio, o *espace*, nei dipinti di questi artisti in grande rottura con la tradizione. Per essi, Fry coniò la definizione di 'Post-Impressionismo'.

[8] "[Fry] presented to an appalled British public the landmark 'Manet and the Post-Impressionists' exhibition at London's Grafton Gallery from November 1910 to January 1911: these artists have abandoned 'the merely representative element' for 'expressive form in its barest most abstract elements'; and the spectator who can 'look without preconception' and 'allow his sense to speak' will discover 'a discretion and a harmony of color, a force and completeness of pattern' that 'suggest visions to the imagination, rather than impose them upon the senses'" (Froula 14-15)

Woolf, da sempre alla ricerca del mezzo espressivo che finalmente le permettesse di rendere la materia in costante trasformazione della vita umana ("*what is life*?" sembra domandarsi ogni suo protagonista), traslò il concetto di *espace* pittorico nella originale prosa dei suoi romanzi.

Il termine *espace* è tratto dal volume di Johanna Drucker del 1994 sull'evoluzione delle arti visive nel Novecento, un saggio che muove i passi proprio dalle conclusioni di Roger Fry. Se, esattamente come il critico inglese, la studiosa americana si attiene alla sfera pittorica nella sua indagine sullo scardinamento delle coordinate spaziali dalla pittura di Cézanne in poi, i testi critici su Woolf che ho precedentemente nominato ritracciano le stesse dinamiche compositive nell'*opus* woolfiano, dalla produzione delle prime *short-stories* ai romanzi che hanno reso la scrittrice una capostipite del modernismo in lingua inglese.

Il mio proposito è quello di ritracciare le stesse istanze anche nell'opera delle scrittrici italiane qui in esame e constatare in che termini la loro originalissima prosa lirica possa essere imputabile, in parte, ad una elaborazione del concetto barocco della "parola che dipinge" e, al contempo, all'esempio di traduzione di *espace* pittorico in senso post-impressionista nella scrittura di Woolf. In altre parole, quanto la felice e feconda unione tra eredità barocca e lezione woolfiana abbia innescato il peculiare magma stilistico quanto mai modernista di Negri, Banti, Manzini e Ortese. Se così fosse, come credo fermamente, le scrittrici moderniste in questione, ancora non del tutto acclamate, potrebbero aver intuito la possibilità di indagare la realtà nella sua valenza multiforme e metaforica da una prospettiva letterario-pittorica inesplorata dagli scrittori loro contemporanei. In questo senso esse andrebbero di diritto annoverate tra gli

ingegnosi, i furiosi e gli ebbri tesauriani, ossia tra coloro in grado di trascendere la dimensione del reale come tradizionalmente concepito e intuire l'esistenza di un 'altro-reale', più vero e significativo.[9]

A ben vedere, i due tratti distintivi messi in evidenza, l'eredità barocca e la lezione woolfiana, sono già stati, in un qualche modo, avvertiti in numerosi approfondimenti, articoli o volumi della critica degli ultimi decenni sull'opera delle quattro autrici, ma, ad oggi, sembra non essere ancora stato approntato uno studio organico di tale fenomeno.

Nel volume *Scrivere la pittura. La "funzione Longhi" nella letteratura italiana* (2009), Andrea Mirabile dedica un intero capitolo ad un'originale analisi stilistico-contenutistica di *Artemisia* di Anna Banti. Egli rileva come siano fondamentalmente due le costanti bantiane: il continuo utilizzo di una "lussureggiante e barocca aggettivazione", con frequenti rimandi alla pittura caravaggesca, da un lato; e, dall'altro, l'affine gioco di luci ed ombre, contrasti temporali, e cambiamenti di voce narrante e punto di vista, che sarebbero largamente dovuti anche all'influenza esercitata su Banti dall'opera di Virginia Woolf, alla quale la scrittrice fiorentina dedicò parte della sua saggistica e di cui curò la traduzione di *Jacob's Room* del 1950. (Mirabile, 62)

Nello stesso anno Lucia Boldrini firma l'articolo "Anna Banti and Virginia Woolf: A Grammar of Responsibility", in cui si sofferma sulle similarità stilistiche e contenutistiche tra *Artemisia* e *Orlando*, ribadendo quale ruolo fondamentale abbia giocato il modello woolfiano sulla produzione bantiana. Nello specifico, la studiosa rileva

[9] L'intento di chi scrive non è quello di enfatizzare l'istintualità delle donne a discapito della loro razionalità bensì illustrare come la loro posizione defilata rispetto al canone letterario maschile si traduca in un punto di vista originale ed altrimenti inesplorato che andrebbe riconosciuto come una vera e propria categoria letteraria a sé.

come la narrazione in terza persona nell'opera woolfiana del 1928 e la costante oscillazione tra prima e terza persona nell'opera bantiana del 1947 nascano da una comune necessità di esprimere l'ambiguo rapporto autore-narratore-personaggio che caratterizza lo sperimentalismo delle due scrittrici e lo distingue da una narrazione di stampo tradizionale,

> So Woolf uses the third person throughout her fictional biographies, Banti *returns* to the third person in her fictional auto/biography – and allows her narrator and her character a final exchange in order to reiterate this courageous achievement of the possession of a room […] Yet, neither Banti's nor Woolf's is ever quite a comfortable third person, objective, mastering the subject as the traditional male narrators that Woolf mocks in her 'biographies'. (14)

Questa ambiguità si traduce formalmente in una costruzione in piani prospettici molteplici – che potremmo baroccamente definire prismatica – la quale diviene cifra stilistica della soggettività disorientata della scrittrice del Novecento, estromessa dal canone ufficiale.

Altrettanto significativi appaiono, nell'ordine, il saggio di Giuseppe Nava, pubblicato negli *Atti del convegno di studi di Firenze* del 1992 a cura di Enza Biagini, che coglie la stessa sensibilità pittorica di Woolf nell'opera bantiana; il lavoro di Laura Benedetti sulla funzionalità dell'immagine della donna artista secentesca in un'opera del Novecento; infine, l'articolo di Nicoletta Pireddu sul modernismo di Woolf ,'frainteso' dalle prime traduzioni di *Jacob's Room* ad opera della scrittrice fiorentina.

Ovviamente non vanno dimenticati i saggi della stessa Banti sull'opera di Woolf, "Umanità della Woolf" (1952) e "Il testamento di Virginia Woolf" (1963), che ne attestano l'ammirazione e i continui rimandi all'opera tutta, benché la scrittrice fiorentina sembri, talvolta, disconoscerli.

Anche nel caso di Gianna Manzini, altra importante scrittrice toscana, il tributo alla figura di Woolf avviene per mano della stessa autrice. Nel breve saggio "La lezione della Woolf", Manzini esordisce definendo il proprio lavoro "più che un omaggio [...] un atto di umiltà" (1964:135) e va da sé che, ad un attento scandaglio, la sua opera risulti costellata di continui echi della prosa della scrittrice inglese, suo grande modello. Come giustamente rileva Fava Guzzetta, la prosa di Manzini "riceve nuova linfa dall'esempio woolfiano" (2008:20).

Se nel caso di Banti e Manzini l'accostamento alla figura di Virginia Woolf è automatico, l'operazione può, apparentemente, sembrare più ostica quando a scendere in campo siano due autrici non solo da lei più lontane ma anche molto distanti tra loro per questioni anagrafiche.

La prima è la lodigiana Ada Negri, quasi Premio Nobel per la poesia nel 1926,[10] la cui produzione prosastica è quanto mai esigua.

Nel secondo caso si tratta della 'nomade' Anna Maria Ortese, la cui statura letteraria è stata riconosciuta solo di recente, nonostante una fecondissima produzione e diffusione di scritti già in vita.

Se le date di nascita e morte di Ada Negri e Virginia Woolf si differenziano solo per una manciata di anni (1870 per Negri e 1882 per Woolf; la poetessa lodigina morì per malattia appena quattro anni dopo il suicidio dell'inglese), le loro opere non sono mai state accostate e non sembrano esserci studi in questo senso. Eppure, Negri frequentava il salotto milanese di casa Treves negli anni della stesura di *Stella mattutina* che coincidono

[10] Si veda a questo proposito le dichiarazioni di Pina Vimercati, amica di Negri, trascritte sul sito http://erewhon.ticonuno.it/riv/storia/negri/ada.htm
Si veda, inoltre, la nota 14 in Guida (56), dove viene riprodotta parte della lettera di Negri a Mussolini del 1927 e le accuse di piaggeria nei confronti del regime fascista rivoltele da Montale.

con l'uscita dei primi romanzi di Woolf proprio presso la stessa casa editrice, e la pubblicazione dei primi racconti sulle principali riviste italiane, tanto che la critica dell'epoca l'acclamava già come una voce degna di nota nell'interessante panorama letterario inglese, come vedremo nella conclusione prendendo in esame i testi di Dubino, Bolchi e Perosa. Benché non sia dimostrabile una diretta influenza dell'impronta woolfiana sulla scrittura di Negri – e forse prematura, considerando che *Stella mattutina* viene dato alle stampe nel 1921, cioè all'indomani dell'uscita di *Night and Day* di Woolf (1920), la cui prosa presenta ancora dei tratti più realisti rispetto ai successivi romanzi, e alla vigilia dell'*annus mirabilis* della letteratura mondiale, il 1922, in cui vide la luce *Jacob's Room* – in *Stella mattutina* il legame tra la componente poetica, la modernità dello stile e i temi sociali prendono forma parallelamente e si alimentino tutti all'interno di un peculiare spazio letterario modernista del tutto simile all'*espace* woolfiano finora delineato. Detto ciò, non ci sembrerebbe né funzionale al presente lavoro né molto produttivo speculare su eventuali contatti tra le due autrici, considerando la mancanza di una documentazione attendibile; invece, quel che può essere interessante è la rilevazione di esigenze espressive comuni e la loro affine resa stilistica, come se entrambe avessero percepito il bisogno di 'sfondare' lo spazio tradizionale del romanzo autobiografico ottocentesco o, se vogliamo, *Bildungsroman*, per rendere il reale attraverso il proprio diverso e complementare punto di vista rispetto al canone ufficiale.

Ancora più delicato il caso di Ortese. Pur attestando, in più occasioni, il proprio entusiasmo per la prosa della neozelandese Katherine Mansfield[11] e conoscendo, e bene, i romanzi di Woolf, la scrittrice romana di nascita, ma napoletana per scelta e adozione,

[11] Il volume *Apparizione e visione* (2002) di Luca Clerici e lo studio sulla narrativa breve di Ortese condotto da Andrea Baldi in *La meraviglia e il disincanto* (2010) ci aiuteranno ad approfondire le analogie e dissomiglianze stilistiche e contenutistiche nell'opera di Ortese e Mansfield.

non ne fece mai menzione in nessuno dei suoi tanti scritti. La critica più recente ha, in effetti, rimarcato una certa affinità in termini di ritmo e musicalità nella prosa delle due autrici.[12] La scelta del *Porto* si innesta precisamente su questa presunta vicinanza di ritmo. Il fluire e rifluire delle onde, la cui eco trapunta il romanzo-zibaldone di Ortese dall'*incipit* alla conclusione, sembra in larga parte ricalcare il ritmo delle onde woolfiane di *The Waves*, pubblicato ben quarantaquattro anni prima. Entrambi i romanzi sfruttano l'*espace* pittorico sopramenzionato per racchiudervi i colori e i suoni che accompagnano le vicende delle protagoniste delle rispettive opere e la loro orbita elegiaca.

Le quattro opere qui brevemente presentate sono state fin ad ora catalogate come appartenenti al genere dell'(auto)biografia, dato che le voci narranti ricostruiscono, in modo più o meno romanzato o 'fictionalizzato', il percorso di vita delle rispettive autrici: *Stella mattutina* ritraccia l'infanzia e l'avvio alla carriera letteraria di Ada Negri – parallelamente alla storia di mamma Vittoria e, in parte, di nonna Peppina; *Artemisia* intreccia la presunta riscrittura della biografia di Artemisia Gentileschi – data per persa nei bombardamenti che colpirono Firenze nel 1944 – con le vicende di una narratrice che assomiglia in tutto e per tutto ad Anna Banti; *Ritratto in piedi* riporta la sfortunata avventura politica dell'anarchico Giuseppe Manzini, e il rapporto con la figlia durante la non sempre facile giovinezza dell'autrice; *Il porto di Toledo* camuffa la Napoli di Ortese in uno scenario ispanico in cui la narratrice ricostruisce la storia e i dolorosissimi lutti della famiglia Ortese attraverso gli occhi di Damasa/Anna Maria.

[12] Si fa riferimento alle giuste intuizioni di Monica Farnetti contenute nell'introduzione a *Anna Maria Ortese*, "Ma nel valutare più attentamente il 'caso' Ortese, misurando la distanza che la scrittrice mantiene rispetto alle grandi direttrici di sviluppo del romanzo moderno e insieme cogliendo, laddove possibile, le consonanze della sua opera con tale romanzo, un nome si può fare ed è quello di Virginia Woolf" (xxi); a Clerici che ci ricorda come Ortese stesse leggendo Joyce e Woolf nei duri anni romani di stesura del *Porto* (452); infine, ad un brevissimo passaggio nel volume di Adele Battista, in cui si afferma che Ortese avrebbe commentato l'opera di Woolf, insieme a quella di altri scrittori del Novecento, nelle lettere a Dario Bellezza. (61)

Nell'analizzarne lo stile e il contenuto in senso modernista, ho scelto di fare riferimento alle suddette opere con la dicitura di 'scritture di vita', corrispettivo del '*life writing*' coniato da Sidonie Smith e Julia Watson in *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives* (2010). Di fronte all'*impasse* della non sempre netta distinzione tra autobiografia e *memoir* nel caso di testi contemporanei, le due studiose hanno preferito avvalersi di un termine più eterogeneo ed esauriente che coprisse l'ampio spettro di tipologie di autobiografia che caratterizzano la scrittura dal Novecento in poi, "throughout [this book] we use the terms *life writing* and *life narrative* as more inclusive of the heterogeneity of self-referential practices. We understand *life writing* as a general term for writing that takes a life, one's own or another's, as its subject. Such writing can be biographical, novelistic, historical, or explicitly self-referential and therefore autobiographical." (4)[13]

Le riflessioni di Agazzi e Canavesi ne *Il segno dell'io: romanzo e autobiografia nella tradizione moderna* (1992) e del più recente studio sulle categorie del *Bildungsroman* e *Künstlerroman* ad opera di Gregory Castle in *Reading the Modernist Bildungsroman* (2006), mi aiuteranno a fare chiarezza sul nuovo tipo di rapporto tra autore, voce narrante e lettore che emerge nell'*espace* di tali 'scritture di vita'.

Come vedremo in dettaglio già dal primo capitolo, queste 'scritture di vita' originano da una iniziale scomparsa – di uno dei personaggi o di un fondamentale elemento della narrazione – che altera la personalità dei restanti protagonisti e forgia lo stile delle autrici i cui romanzi diventano dei veri e propri componimenti-lamenti, tanto

[13] Si veda a questo proposito anche l'eccellente introduzione di Max Saunders al volume del 2010, in cui con la dicitura di 'life writing' si includono, per alcuni versi, anche le sottocategorie del *Künstlerroman* e del *Roman à clef*. (pp. 1-25)

da poter in qualche modo parlare di 'elegie di vita': Negri dichiara di comporre *Stella mattutina* per lasciare alla figlia Bianca il ritratto della scomparsa nonna materna; *Artemisia* nasce per rimediare alla sparizione di un precedente manoscritto, 'eliminato' dalla guerra, e all'oblìo in cui la protagonista è caduta; *Ritratto in piedi* è l'omaggio di Manzini alla figura dell'anarchico padre che comincia all'indomani della sua sepoltura; *Il porto di Toledo* inanella una serie di dolorosi lutti, che segnarono Ortese nel profondo, a cominciare da quello dell'amatissimo fratello Manuele.

A ben vedere anche nel caso delle opere di Virginia Woolf, che nel corso del presente lavoro verranno accostate e analizzate parallelamente ai romanzi italiani suddetti – ossia, *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927), *Orlando* (1928) e *The Waves* (1931) – si può a tutti gli effetti parlare di romanzi elegiaci. La giornata che vede Mrs. Dalloway impegnata nella preparazione di una delle più celebri feste della letteratura contemporanea è costellata da simboli funerei fin dalla sua apertura e culmina nel suicidio di Septimus Smith; il corridoio centrale di *To the Lighthouse* è segnato dalla tanto misteriosa quanto clamorosa uscita di scena della protagonista Mrs. Ramsay; *Orlando*, pur non presentando episodi di morte veri e propri, altro non è se non una continua morte e rinascita del/della protagonista, dalla sorprendente metamorfosi sessuale al fantasmagorico *excursus* nelle società inglesi dall'epoca di Elisabetta I al 1928, anno di uscita del romanzo; in *The Waves* le sei voci narranti che si intrecciano nel racconto della propria crescita ed evoluzione ontologica sembrano costantemente osservare e commentare il fugace passaggio in scena e l'altrettanto repentina uscita del silenzioso Percival, settimo personaggio a popolare la narrazione, che trova la morte in India durante gli anni dell'imperialismo britannico.

La scomparsa di una persona cara – o del suo referente, come nel caso del manoscritto perduto nell'opera bantiana – innesca, sia nei romanzi di Woolf che in quelli delle autrici italiane in esame, uno slittamento di prospettiva della voce narrante che si trova costretta, di fatto, a dipingere il ritratto di un'assenza. Delineare i lineamenti di ciò che non sta più di fronte allo sguardo di chi osserva obbliga la narratrice a ricostruire in modo mnemonico, e quindi filtrato attraverso la propria soggettività ed arbitrarietà, l'essenza di qualcuno, o qualcosa, che credeva di conoscere ma che improvvisamente le sfugge. Eppure al dolore per siffatta mancanza e all'iniziale disorientamento dovuto all'impossibilità di rendere in modo univoco e fedele l'individuo o l'oggetto osservato, corrisponde una fase successiva di feconda scoperta: la consapevolezza di poter far ricorso ad un punto di vista prismatico, corale e multiforme che non solo permette alla narratrice di indagare la realtà intorno a tale assenza frantumandosi in una moltitudine di punti di vista degna del miglior pittore cubista, ma consente al lettore di travalicare la bidimensionalità della pagina scritta per calarsi in un *espace* modernista che di tale realtà gli restituisca la polifonia e il polimorfismo. Ecco che la percezione della realtà da parte dell'io – nella duplice veste dell'io della narratrice e di chi ne segue le vicende da spettatore esterno ma direttamente partecipe – varia irreversibilmente. Chi legge, esattamente come chi narra, esperisce l'incapacità dell'occhio umano, nella sua struttura fisica, di contenere e trasferire al cervello una immagine completa e univoca della realtà osservata. Invero, 'modernista' diviene sinonimo di 'post-impressionista' nel tentativo del romanzo pittorico del Novecento, diretto discendente dell'opera barocca, non solo di smontare il reale e rivelarne la sovrapposizione di molteplici strati conoscitivi, ma di riassemblarlo all'interno di un *espace* pittorico tridimensionale in una struttura

intelligibile alla mente umana che ne renda presenze e assenze o, se vogliamo, pieni e vuoti compositivi, anche e soprattutto linguistici.[14] Se gli studi di Banfield hanno interpretato la narrazione a più voci dei romanzi woolfiani come espressione della 'impersonalità' o, ancor meglio, 'universalità' che sottosta all'affastellamento di prospettive in cui la realtà moderna si scompone quando percepita dalla psiche umana, secondo Caughie sarebbe più opportuno parlare di 'interpersonalità', in quanto l'io del lettore è chiamato ad elaborare la miriade di immagini percepite in un disegno che ne ricostruisca la struttura compositiva. Il lettore o spettatore è coinvolto in prima persona in questo procedimento letterario performativo che è al contempo impressionista, nella rilevazione esterna degli 'atomi' – per usare un termine caro a Woolf – che compongono le immagini, e post-impressionista nell'atto di interiorizzazione e rielaborazione di questi frammenti in un 'continuo'[15] costitutivo – per usare un lessema caro a Ortese – non visibile ad occhio nudo. In questo consisteva la novità della pittura di Cézanne, cioè nell'aver fatto un passo avanti rispetto alle innovazioni pittoriche impressioniste e pointilliste che del reale avevano reso solo i pulviscoli atmosferici e non la figura nella sua interezza di pieni e vuoti.

Non è casuale il fatto che tale fenomeno interessi il genere romanzo dall'inizio del Ventesimo secolo in poi, ossia al momento dell'ingresso nel quotidiano delle nuove scoperte ed invenzioni della modernità che, come dichiara Marinetti nel 1913,[16]

---

[14] Si vedano le riflessioni sul *Porto* e *Il mare non bagna Napoli* "le cui storie si danno come figura di un'assenza" (83) contenute nel saggio di Andrea Baldi "Infelicità senza desideri" (2000).
[15] Si rimanda al saggio sul *Porto* di Cosetta Seno Reed del 2007.
[16] Si fa riferimento alle asserzioni di Marinetti sulle 'parole in libertà' del *Manifesto tecnico della Letteratura futurista*: "Il Futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofono, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata del mondo) non

influenzano la psiche dei lettori/spettatori in modo indelebile. Tecnicismi e scientificità popolano i romanzi di Woolf con la stessa incisività delle vicissitudini umane portate in scena: si pensi all'aereo che apre *Mrs. Dalloway*, alle letture filosofico-scientifiche di Mr. Ramsay in *To the Lighthouse*, alle corse in macchina, i viaggi in treno e aereo in *Orlando*, al moderno rapporto con la natura dei protagonisti di *The Waves*. Lo stesso avviene, sebbene in misura più contenuta, nei romanzi italiani qui trattati: mi riferisco sommariamente alle fabbriche di Dinin in *Stella mattutina*, agli echi bellici in *Artemisia*, nonché alla resa fotografica e cinematografica della scrittura di *Ritratto in piedi* e de *Il porto di Toledo*. "Literature cannot", dichiara Banfield, "remain ignorant of the world of science if it aspires to modernity." (55)

La scrittrice del Novecento, forte dell'eredità secentesca – il secolo della prosa scientifica e degli studi ottici, dello scardinamento dei generi letterari, della commistione delle arti, del concetto del 'tutto è poetabile' e della 'parola che dipinge' – e affiliata al modello modernista woolfiano di stampo post-impressionista, coniuga queste due istanze, dando vita ad un originalissimo impasto stilistico guizzante e ingegnoso che narra la modernità all'interno dell'*espace* letterario.

Quest'ultimo concetto sarà ulteriormente ampliato attraverso la teoria delle '*lines of flight*' – relativa al fenomeno del '*rhizome*' – delineata da Gilles Deleuze e Felix Guattari in *A Thousand Plateaus* (1980). Il volume di Todd May del 2005, *Gilles Deleuze: An Introduction*, e il saggio di William Bogard del 1998, "Sense and Segmentarity: Some Markers of a Deleuzian-Guattarian Sociology", ci aiuteranno a comprendere cosa si intenda precisamente con 'linee di fuga' e come queste possano

---

pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza." (Marinetti, 86)

coniugarsi al concetto di *espace* di Drucker. Si vedrà inoltre come l'asserzione della studiosa americana secondo la quale la produzione artistico-letteraria a partire dall'inizio del Ventesimo secolo andrebbe rianalizzata non tanto per mezzo di un approccio esclusivamente storico, quanto attraverso la retorica della rappresentazione, sia dichiaratamente mutuata dalla fondamentale opera di Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences* (1966), in cui il filosofo francese aveva già individuato l'origine della letteratura moderna nel Seicento, cioè in quello che egli riconosce come il momento di scissione tra discorso linguistico codificato e 'contro-discorso' letterario in cui lo 'spazio' intermedio tra significante e referente, per così dire, si dilata.

> In the modern age, literature is that which compensates for (and not that which confirms) the signifying function of language. Through literature, the being of language shines once more on the frontiers of Western culture [...] for it is what has been most foreign to that culture since the sixteenth century; but it has also, since this same century, been at the very centre of what Western culture has overlain. This is why literature is appearing more and more as that which must be thought; but equally, and for the same reason, as that which can never, in any circumstance, be thought in accordance with a theory of signification. (44)

Foucault considera il *Don Quixote* di Cervantes l'archetipo dell'opera letteraria moderna perché "in it language breaks off its old kinship with things and enters into that lonely sovereignty from which it will reappear, in its separated state, only as literature; because it marks the point where resemblance enters an age which is, from the point of resemblance, one of madness and imagination." (49)

Il personaggio cervantino incarnerebbe, con tre secoli di anticipo, la figura del letterato/poeta moderno "who is *alienated* in *analogy*" (49), ossia di colui per il quale il legame tra significante e referente si frantuma e si irradia in una serie ininterrotta di rappresentazioni, sia del soggetto narrante sia dell'oggetto narrato, che sono l'una il

referente dell'altra. Lo scrittore moderno diventa così un inventore di allegorie infinite, un alchimista da laboratorio linguistico squisitamente barocco. Nel 1974, Severo Sarduy si pone sulla stessa linea di pensiero con l'opera *Barroco*, in cui dichiara:

> Baroque language, re-elaborated by the double work of elision, acquires, as does the language of delirium, the quality of a metallic surface, a reflector without an apparent other side, in which the signifiers seem to be reflected in themselves, to refer to themselves, to be degraded into empty signs: metaphors, precisely because they encounter each other in their own space, that of symbolic displacement, lose their metaphorical dimension. Their meaning does not precede their production; it is their *emergent* product, the meaning of the signifier, which connotes the relation of the subject to the signifier. This is how Baroque language, like delirium, functions. (Parkinson Zamora e Kaup, 306)

Questo concetto sarà successivamente ampliato ed affinato dall'opera di Deleuze del 1988, *The Fold. Leibniz and the Baroque*, in cui, come vedremo nel quinto capitolo, il filosofo francese utilizza la metafora della 'piega' per ripensare creativamente la soggettività umana, e non, in ambito moderno.

Inoltre, un importante contributo all'indagine delle analogie sull'influenza di invenzioni e scoperte scientifiche sul concetto di soggettività nel Diciassettesimo e Ventesimo secolo, verrà dato dai lavori di Christine Buci-Glucksmann, incentrati sulla percezione estetica del Barocco come categoria di pensiero nel Novecento.

Come vedremo, Drucker rileva come le nuove tecniche pittoriche di fine Ottocento – da Cézanne in poi – mostrino chiaramente in che misura la modernità, contraddistinta da una brusca accelerazione dei fenomeni e delle forme di vita, abbia fatto emergere la scissione tra realtà esterna e realtà rappresentata. Quest'ultima non avrebbe più la prima quale referente, bensì passerebbe attraverso il filtro della realtà percepita dall'occhio interiore dello spettatore. La frattura tra mondo esterno e sua rappresentazione rivelerebbe la presenza di un *espace* – spazio intermedio o spazio altro – che diventa la sede in cui ogni linguaggio codificato perde di efficacia e i diversi generi

artistici si amalgamano, influenzandosi a vicenda. A conclusione della sua tesi, la studiosa sottolinea come il fenomeno non sia da circoscrivere entro la sfera delle arti pittoriche, ma attenga anche ad altri campi, tra cui quello letterario.

Attraverso le teorie deleuziane e gli approfondimenti di Drucker si osserverà che le scrittrici, in effetti, funzionano come il sotto-gruppo per eccellenza che, inserendosi nelle 'vie di fuga' del 'rizoma culturale' della modernità novecentesca, concorre a creare uno spazio alternativo, appunto un *espace*, che smonta la struttura del genere romanzo autobiografico tradizionale e lo riassembla in maniera del tutto originale. La svolta rivoluzionaria verso la formulazione di nuovi parametri espressivi è denotativa ed esemplificativa della nuova concezione del 'sé'. Rossella Riccobono sostiene che:

> Modernism (or the various forms of 'modernisms') coincides with profound change in the perception of the Self, its relevance and raison d'être as an individual and as part of society. Characteristic of a fast-modernising world are an irreparably torn relationship between civil and political domains, new scientific discoveries, rapid urbanisation, and a loss of connection with the environment. [...] This response to a new, challenging, unfamiliar and incoherent society results in a crisis of identity and a sense of fragmentation of the Self. (1)

L'analisi dei romanzi di Negri, Banti, Manzini e Ortese dimostrerà che il connubio dei due presupposti identificati come stilemi principali della loro scrittura modernista, ovvero l'eredità del Barocco – nelle scelte tematiche e stilistiche – e l'affiliazione con lo sperimentalismo modernista di Virginia Woolf, innesca nelle narratrici e nei personaggi una diversa percezione della dimensione esterna in cui gravitano e si relazionano e di quella subcosciente attraverso la quale si esprimono. In questo senso, il presente lavoro verrà sostanziato con il volume di Pamela L. Caughie, *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction* (2000), e il testo di Angeliki Spiropoulou, *Virginia Woolf, Modernity and History: Constellations with Walter Benjamin* (2010), nei quali si affronta uno studio incrociato tra le teorie moderniste di Benjamin – nell'imprescindibile saggio

"The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" del 1936 – e l'assimilazione della tecnologia d'inizio secolo nelle opere della scrittrice inglese.

La chiosa finale mostrerà che la scrittrice del Novecento, proprio come l'artista barocco, destruttura la realtà stratificata, alla ricerca della forma sotto la forma ("Then beneath the colour there was the shape" ripete Lily Briscoe in *To the Lighthouse* [Woolf, 1992:23]), per poi riassemblarla in una 'scrittura di vita' del tutto originale.

Nel corso di questa veloce panoramica degli argomenti che il presente lavoro intende approfondire, ho più volte fatto riferimento alla scrittura modernista delle scrittrici in questione definendola 'prosa lirica'. Il concetto di 'subject in process' e del linguaggio moderno come sintomo del fenomeno di oscillazione tra sfera simbolica e sfera semeotica, teorizzati dalla linguista Julia Kristeva in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (1980) e *Language the Unknown – an Initiation into Linguistics* (1989), ci guideranno nell'analisi del peculiare impasto lirico-prosastico che sembra dominare gran parte dei romanzi al centro del nostro studio. In aggiunta, la teoria sulla '*abjection*' contenuta in *Powers of Horror* (1982) mostrerà come l'impatto con la modernità assuma un valore diverso nel caso della scrittrice in quanto, come donna, ella viene preclusa alla sfera pubblica e, come figura professionale, estromessa dall'ambiente editoriale al quale ebbe per lungo tempo minor accesso rispetto ai colleghi maschili. Forte di una prospettiva periferica dovuta al forzato isolamento, ecco che il suo punto di vista, capace di cogliere del reale sia l'immagine generale che i dettagli che la compongono, si irradia in una espressività multiforme che, sulla scia degli studi sulla prosa di Woolf, chiamiamo 'post-impressionista'.

Nello specifico la tesi si strutturerà in cinque capitoli: dopo aver approfondito il concetto di *espace* e la sua applicazione in termini letterari nel primo, nei successivi quattro capitoli verrà condotta una analisi comparativa a tre livelli: un romanzo italiano, un romanzo di Woolf e uno o più riferimenti barocchi.

Il primo capitolo, intitolato "L'*espace* letterario", avvierà le riflessioni sul concetto di *espace* a partire dagli studi di Roger Fry intorno alla pittura post-impressionista; in particolare, verranno prese in esame le opere *Vision and Design* (1920) e *Cézanne. A study of his Development* (1927). Il volume di Drucker ci aiuterà a delineare il concetto di *espace* con più precisione e ad intuirne le implicazioni in letteratura. Seguirà una analisi dettagliata dell'applicazione di questo fenomeno in senso letterario da parte di Woolf per la quale mi avvarrò dei testi critici di Caughie, Froula e Banfield. Dopo aver dimostrato come la nuove tecniche pittoriche approntate dai Post-impressionisti stiano alla base delle scelte stilistiche e strutturali del modernismo woolfiano, metterò in luce una significativa affinità tra tali caratteristiche del Novecento modernista e i principali *topoi* barocchi in una rosa di opere selezionate tra tardo Cinquecento e pieno Seicento avvalendomi dei lavori critici di Anceschi, Raimondi, Calabrese e Lambert, pietre miliari intorno all'idea del Barocco come costante che ritorna anche in epoca moderna. Questo procedimento sarà il presupposto all'indagine dei romanzi italiani di Negri, Banti, Manzini e Ortese la cui cifra stilistica, è mia intenzione documentare, è la risultante della compresenza di queste due caratteristiche principali.

Il secondo capitolo, col titolo di "Modernità e suono", partirà dalle conclusioni di Caughie sulle principali opere woolfiane e dall'apparato teorico di Walter Benjamin in merito ai fenomeni della modernità nell'analisi incrociata di *Stella mattutina* di Ada

Negri e *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf. Mettendo a diretto confronto alcune scene tratte dalle due opere, si dimostrerà che l'impasto lirico-prosastico di entrambi i testi dipende sostanzialmente dall'immissione di suoni meccanici dell'ambiente moderno in cui sono inscenate le vicende (la fabbrica di mamma Vittoria e la Londra di inizio Novecento con passaggio di aerei e spostamenti in treno). Si procederà quindi con una comparazione incrociata con la prosa scientifica barocca, soffermandosi in particolare sull'opera di Galileo nello specifico delle tecnicizzazione del linguaggio, dimostrando come le invenzioni del Diciassettesimo secolo avessero già comportato una significativa variazione sintattica e lessicale della letteratura dell'epoca. Le teorie di Kristeva ci permetteranno di osservare più in dettaglio come l'eco lirica della prosa dell'opera di Dinin/Negri sia attivata ed enfatizzata proprio dai suoni esterni ed estranei dell'ambiente operaio in cui vive e lavora mamma Vittoria.

Il terzo capitolo, intitolato "Modernità e immagine", accosterà *Artemisia* di Anna Banti a *Orlando* di Virginia Woolf, muovendo dalle già menzionate conclusioni sulla sintassi ecfrastica bantiana di Andrea Mirabile e coniugandole alle considerazioni estetiche di Roberta White nel volume *A Studio of One's Own: Fictional Women Painters and the Art of Fiction* (2005). Ci si soffermerà quindi sui concetti di 'autobiografia' e 'vero storico' – ai quali sia Banti che Woolf fanno esplicitamente riferimento nelle rispettive opere – riallacciandosi anche ai saggi *Mr. Bennet and Mrs. Brown* (1929) di Woolf, *Sul Romanzo* (1965) di Elsa Morante e "Umanità della Woolf" (1961) e "Il testamento di Virginia Woolf" (1963) della stessa Banti. Lo studio incrociato tra caratteristiche barocche e moderniste, coadiuvato dalle teorie di Deleuze e Guattari in riferimento al fenomeno del *rhîzome*, mi permetterà di mettere in luce alcune similarità

tra le protagoniste dei due romanzi in questione e le eroine del teatro manierista tardo-cinquecentesco di Federico Della Valle, nella fattispecie delle figure di Maria Stuarda de *La reina di Scoti*a, ed Ester e Iudit delle eponime *pièces*.

Ritratto in piedi di Gianna Manzini e *To the Lighthouse* di Virginia Woolf saranno le opere analizzate nel quarto capitolo, dal titolo "Modernità e luce". Si indagherà dei due romanzi l'aspetto elegiaco: l'opera di Manzini quale tributo alla figura paterna e l'opera di Woolf come omaggio alla madre Julia Stephen, prematuramente scomparsa. Le riflessioni sull'impiego della luce e del chiaroscuro muoveranno dagli studi ottici in ambito barocco e dal reimpiego delle relative scoperte in letteratura, con particolare enfasi sulla centralità dell'occhio e del senso della vista nell'*Adone* di Giambattista Marino e in alcuni componimenti lirici di scuola marinista. Si procederà quindi ad un'analisi più specificamente sintattica di entrambi i testi, in cui l'importante impiego delle parantetiche verrà riletto come funzionale al disegno chiaroscurale nel testo.

Il quinto ed ultimo capitolo, "Modernità e ritmo", sarà incentrato sull'analisi comparativa tra *Il porto di Toledo* di Anna Maria Ortese e *The Waves* di Virginia Woolf. Il ritmo delle onde farà da perno nell'indagine sintattico-strutturale dei due romanzi. Si enfatizzeranno le caratteristiche di polifonia, cromìa e rappresentazione prismatica dei personaggi e *pattern* sintattico all'interno dei rispettivi prosimetri di Ortese e Woolf. A sostegno dell'idea di "romanzo che si fa 'ascoltare' più che 'leggere'" (159) mi rifarò al saggio di Cosetta Seno Reed del 2007. Si intende, in aggiunta, considerare l'utilizzo del colore nel tessuto compositivo dell'opera ortesiana nella sua valenza post-impressionista. A tal fine, ci si avvarrà delle riflessioni di Flora Ghezzo nel saggio "Chiaroscuro

napoletano: Trasfigurazioni fantastiche di una città" (2003). Si rileverà inoltre, nel testo di Ortese, un interessante utilizzo metaforico dell'immagine del 'cannocchiale' che verrà puntualmente messa in relazione con il cannocchiale barocco per antonomasia di Emanuele Tesauro.

La conclusione della tesi si baserà principalmente su tre testi critici: *The Reception of Virginia Woolf in Europe* (2001) di Mary Ann Caws, *Il paese della bellezza: Virginia Woolf nelle riviste italiane tra le due guerre* (2007) di Elisa Bolchi, e *Virginia Woolf and the Literary Marketplace* (2010) a cura di Jeanne Dubino. Ritengo sia importante sostanziare i supposti rapporti di conoscenza e frequentazione dei testi woolfiani da parte delle scrittrici prese in esame, rendendo note le tempistiche e modalità di circolazione dei lavori della britannica entro i circuiti letterari ed editoriali italiani. Sebbene, come ho già enfatizzato, non sempre si possano attestare collegamenti diretti fra le diverse controparti, mi pare quanto meno probabile che tutte e quattro le autrici interessate abbiano fruito della prosa breve e/o dei romanzi di Woolf, la cui risonanza era conclamata in tutta Europa già negli anni Venti del Novecento. Intendo inoltre dimostrare che, non solo a livello autoriale ma anche in veste di critico letterario ed editrice della Hogarth Press, Woolf sia stata assunta a modello dalle scrittrici sue contemporanee, anche italiane.

Al termine di questo complesso lavoro, vorrei aver documentato come la posizione marginale della scrittrice del Novecento, estromessa dall'*establishment* maschile e dai canali principali del mercato editoriale, si riveli punto di vista privilegiato di osservazione dei fenomeni della modernità del Ventesimo secolo di cui ella coglie e rende la duplice valenza visiva: quella impressionista, data dai frammenti che in cui si

scompone il reale, portando alla luce un 'altro reale', e quella post-impressionista in cui, passando anche attraverso la prospettiva del lettore, queste due realtà si interfacciano e compenetrano in un *espace* pittorico modernista. L'isolamento sociale e professionale in cui la scrittrice si trova relegata, si traduce, in seno alla sua 'scrittura di vita', nel decentramento del soggetto narrante che, sgombrato il campo dall'onnipresente ed egocentrico io dell'autobiografia tradizionale, finalmente percepisce la propria individualità come l'insieme dei rapporti con le persone e gli oggetti coi quali interagisce. Rimettere insieme in un'immagine più o meno esaustiva la compagine degli 'uno, nessuno e centomila' io che ogni individuo proietta al di fuori di sé e gli altrettanti io registrati dalle menti di chi ci guarda, comporta necessariamente un lavoro di fantasia che nessun patto autobiografico può delegittimare. Lo stesso avviene quando ci si trova a dover ricostruire l'immagine dei propri io passati, forse ancora esistenti in qualche dimensione metafisica, ma con i quali non si è più in contatto diretto. *Ergo*, il biografo si trova alle prese con il ritratto di un soggetto assente che deve ri-immaginare. Come asserisce Shari Benstock in "Authorizing the Autobiographical",

> If the autobiographical moment prepares for a meeting of "writing" and "selfhood," a coming together of method and subject matter, this destiny – like the retrospective glance that presumably initiates autobiography – is always deferred. Autobiography reveals gaps, and not only gaps in time and space or between the individual and the social, but also a widening divergence between the manner and matter of its discourse. That is, autobiography reveals the impossibility of its own dream: what begins on the presumption of self-knowledge ends in the creation of a fiction that covers over the premises of its construction. (Benstock in Smith e Watson, 1998:146)

In breve, il fine ultimo della presente tesi è quello di contestualizzare presenze e assenze, pieni e vuoti, dettagli periferici e struttura portante nell'*espace* letterario delle 'scritture di vita' di quattro autrici italiane mai abbastanza celebrate.

Primo capitolo

"L'*espace* letterario"

"All human relations have shifted – those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature.

Let us agree to place one of these changes about the year 1910."

(Virginia Woolf, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, 1923)[1]

La definizione di '*espace*' che utilizzerò nell'analisi incrociata tra i romanzi di Woolf e le opere di Negri, Banti, Manzini e Ortese dei successivi capitoli, è mutuata da *Theorizing Modernism: Visual Art and the Critical Tradition* (1984) di Johanna Drucker. Prendendo in esame la rivoluzione che investe le arti figurative nel passaggio dalla corrente impressionista a quella post-impressionista e che culmina nel Cubismo, la studiosa americana evidenzia come, per la prima volta, in pittura, si assista non tanto alla rappresentazione della realtà, quanto alla presentazione di una realtà altra rispetto a quella percepita dall'occhio umano. Se l'intento della scuola impressionista di Monet era stato quello di trasporre su tela la rarefazione del soggetto rappresentato attraverso il filtro degli agenti atmosferici, e se, di pari passo, la corrente pointillista di Seurat aveva puntato alla scomposizione delle immagini in atomi di colore, a partire dalla pittura post-impressionista di Cézanne si registra un fenomeno del tutto nuovo. La riproduzione di soggetti naturalmente visibili all'occhio o comunque registrabili in modo scientifico e quindi attinenti alla realtà esterna lascia il posto alla produzione di immagini che attengono alla realtà interiore dell'individuo. In altre parole, a venir ritratto è ciò che sfugge all'*eye* perché pertinente all'*I*, e che non è fisicamente presente nella dimensione

[1] Tutte le citazioni sono tratte dal volume III degli *Essays* in bibliografia, pp.384-389.

dello spazio esterno al dipinto bensì nell'*espace* subcosciente dello spettatore: "[t]he focus on the space represented was gradually reformulated to emphasize the increasing conceptual autonomy of representational space, or *espace*. […] (A) painter whose work offers clear evidence of this transition, and its characterization toward the insistent autonomy of the work of the Cubists, (is) Paul Cézanne." (37-38)

Questa nuova figura di artista non guarderebbe più al soggetto da riprodurre con intento imitativo bensì al fine di ritrarne il non-visibile, l'interiorità, il subconscio; di conseguenza, anche il rapporto dello spettatore con il soggetto varierebbe irreversibilmente, in quanto verrebbe a mancare una immediata identificazione tra le due parti:

> For [this] artist, the "truth in seeing" which [he] struggles to define through [his] paintings is always evaluated according to what occurs within the limited parameters of the canvas in *its* capacity to produce a visual truth. For Cézanne that truth is grounded in nature as an ideal model […] For [him], painting became a space, *espace*, a laboratory of productive investigation and experiment, which had less and less relation to the literal space of modern life. (Drucker, 38)

Di fatto, a partire dalle innovative tecniche formulate dall'artista provenzale, il processo spazio-retina-cervello viene surclassato dalla sequenza *espace*-retina-subconscio. Il soggetto stesso del dipinto funzionerebbe, quindi, quale mero *escamotage* perché l'*espace* dell'artista e l'*espace* dello spettatore possano entrare in contatto:

> for Cézanne painting is a form of knowing, the image is knowledge: one in which the *espace* of the canvas can construct and reveal through visual means something which is not ever apparent merely to the eye […] The concept of *espace* thus serves to expand the notion of the space of modernity beyond the literal, into the conceptual domain in which knowledge and experience of modern life may be presented and understood through visual means. (Drucker, 44-46)

In campo più strettamente letterario, Drucker applica le stesse speculazioni alla nota figura del *flâneur* baudelairiano il cui ruolo oscilla da spettatore ad artista nel pre-moderno contesto urbano di fine Ottocento.

Anticipando numerosi studi che avrebbero indagato la parzialità di una prospettiva esclusivamente maschile come quella baudelairiana, la teorica americana riconosce che il punto di vista della donna è puntualmente escluso dalle riflessioni dell'autore francese; ella è eventualmente presa in considerazione sempre e solo come 'osservata' e mai come 'osservatrice'[2].

> The roles of *flâneur* as spectator and spectator as artist proposed by Baudelaire were decidedly biased toward a male and bourgeois characterization. […] Baudelaire's description of the *flâneur*'s movement was immediate, present, and vivid […] By contrast, the roles (Baudelaire) presented for women were all objectified, distanced, observed through and across a space, physical/literal and social/metaphoric. (Drucker, 14)

In questo capitolo spiegherò come le origini del concetto di '*espace*' formulato da Drucker vadano rintracciate negli importanti studi critici di Clive Bell e Roger Fry, membri del *Bloomsbury Group* nonché rispettivamente marito e amante di Vanessa Stephen, e come Virginia Woolf abbia metabolizzato le loro riflessioni traslando tale concetto dalle arti visive all'ambito letterario. Ella percepisce la svolta post-impressionista come la reazione artistica all'effetto della modernità sui comportamenti sociali e psicologici dell'essere umano del primo Novecento e ne delinea le fattezze nelle sue opere letterarie, di fatto avviando una rivoluzionaria evoluzione del genere romanzo. Passerò quindi a prendere in esame le conclusioni di tre importanti studi critici dell'opera di Woolf che, a mio avviso, isolano le tre caratteristiche più evidenti della sua svolta modernista. In seconda analisi, avvalendomi delle riflessioni di Raimondi, Calabrese e Lambert sull'idea del Barocco come costante della letteratura che riaffiora anche nel Novecento, tenterò di dimostrare come le radici della svolta modernista siano

[2] Si fa riferimento in particolare a Hetherington, Kevin. *Capitalism's Eye: Cultural Spaces of the Commodity*. New York: Routledge, 2007 e a D'Souza, Aruna e Tom McDonough. *The Invisible Flâneuse?: Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*. New York: Palgrave, 2006.

innegabilmente rintracciabili nelle sperimentazioni letterarie del Diciassettesimo secolo. Le conclusioni del capitolo mi serviranno come premesse all'indagine intorno all'opera delle scrittrici italiane sopra menzionate onde rintracciarvi gli stessi presupposti e dimostrare come, anche nel loro caso, si possa parlare di evoluzione modernista.

Nel celebre passaggio tratto da *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1929) con il quale si apre il capitolo, Woolf elegge il 1910 come l'anno del *Wendepunkt* letterario, a partire dal quale la *fiction* moderna non si basa più sulla tradizionale costruzione uniprospettica di personaggi reali ma tratteggia personalità multiformi che cambiano aspetto a seconda del punto di vista dal quale le si osserva. La scrittrice inglese sovverte il principio bennettiano di verosimiglianza dei protagonisti del genere romanzo a favore della creazione di immaginarie ed effimere 'Mrs. Browns' che ritiene altrettanto "vere, reale e convincenti".

Benché l'opera sia generalmente catalogata come afferente alla saggistica, ad un lettore attento non sfuggirà il fatto che quello che si apre come uno scritto argomentativo ben presto si trasforma in un vero e proprio racconto popolato da personaggi fittizi. Se inizialmente si è tentati di identificare la voce narrante con quella dell'autrice – in quanto ella si relaziona con le categorie degli "Edwardians" e "Georgians", scrittori a lei contemporanei – a poco poco appare evidente che il saggio scivola nella ricostruzione di una storia dai contorni spazio-temporali alquanto vaghi. Si osservi come, pur attestando di aver veramente assistito all'episodio che sta per raccontare durante un viaggio in treno da Richmond a Waterloo, la voce narrante descrive l'accaduto attraverso le proprie soggettivissime percezioni ("I had the strange and uncomfortable feeling"; "I felt"; "the

old lady seemed"; "the impression she made"; "I imagined", ecc.) alle quali il lettore sarebbe tenuto a credere. In breve, per dimostrare quanto siano labili i contorni di ogni sedicente personaggio reale, Woolf frantuma la se stessa saggista in tre diverse identità: scrittrice di *fiction*, protagonista della sua stessa creazione, nonché osservatrice dei personaggi dell'opera che sta scrivendo e in cui recita. Ella ricopre quindi un ruolo che oscilla tra l'extra e l'intra-diegetico. Venuta meno la rassicurante fiducia in un autore 'edwardiano' che si atterrebbe a descrivere dei personaggi reali in maniera quanto più possibile oggettiva, il lettore di autori 'georgiani' si trova spiazzato di fronte al multiprospettivismo soggettivo della *fiction* moderna in cui "every one [...] is a judge of character" e deve adeguarsi a questa triplice prospettiva per cogliere appieno il senso dell'opera. A confermare il triplice livello interpretativo di quanto narrato concorre la polisemia del lessema inglese 'character', che equivale all'italiano 'carattere', nel senso di indole caratteriale, al 'personaggio' di un'opera letteraria, e infine, al 'segno grafico' utilizzato dallo scrittore. Questo evidente *escamotage* linguistico permette a Woolf di intraprendere un'indagine sui rivoluzionari parametri del romanzo moderno in cui la diretta partecipazione del lettore è parte integrante nel processo di significazione dell'opera.

Ci troviamo quindi ad aver a che fare con due dati inconfutabili: l'anno 1910 e il triangolo autore-narratore-lettore come cardini della prosa moderna.

Se Woolf dichiara di scegliere il 1910 in modo del tutto arbitrario ("But a change there was, nevertheless; and, since one must be arbitrary, let us date it about the year 1910") la critica degli ultimi decenni sembra unanime nell'individuare nell'anno in

questione un preciso riferimento alle riflessioni pittoriche dell'amico e autorevole critico d'arte Roger Fry.

A Fry si deve la scoperta e definizione di pittura post-impressionista. Fu lui, infatti, ad accorgersi per primo dell'importanza delle tele di Cézanne e a ravvisarne la portata rivoluzionaria in seno alle arti pittoriche. Sia nel trattato *Vision and Design* (1920) che nel lavoro monografico *Cézanne. A Study of his Development* (1927), Fry identifica nell'opera del pittore provenzale una importante evoluzione rispetto alle precedenti tecniche impressioniste. Nell'introduzione all'edizione del 1960 del secondo lavoro menzionato, Alfred Werner ricorda come il colore, per Cézanne, fosse finalizzato a rendere la struttura segreta celata sotto la superficie della realtà, contrariamente a Monet, al quale premeva meramente rappresentare il dissolversi della natura in pulviscoli cromatici:

> the old Paul Cézanne appreciated the greatness of his colleague Monet, yet neither Monet's aesthetic creed nor his pictures satisfied Cézanne's vision – Cézanne sought to grasp the secret organization of things, the structure beneath the appearance, the "bones of nature". […] Cézanne gradually abandoned conventional light and shade, as well as atmospheric perspective, in order to suggest the third dimension by means of color movements, by a rhythmic succession of different color planes. (iii)[3]

L'originale rapporto tra segno cromatico, macchie di colore e volumi è la caratteristica dei dipinti di Cézanne che attrae Fry . In essi il critico coglie quello che Clive Bell aveva già identificato come "significant form" nel trattato *Art* del 1914.[4] L'artista post-

[3] Cézanne non risparmia la sua ironia al collega impressionista, come si deduce dalla conversazione con Jules Borély del 1902: "'Monet limits himself to a single vision of things. It's easy for him to stay true to the style he has developed. Yes, a man like Monet is fortunate; he reaches his aesthetic goals. It's an unfortunate painter who struggles with his talent too much, who perhaps wrote poetry in his youth…' And saying this, he sighed, then began to laugh looking out over the valley and completed my confusion by adding, 'Painting is a funny thing'" (Cézanne, 21)

[4] Nell'opera menzionata Bell dichiara: "Cézanne carried me off my feet before ever I noticed that his strongest characteristic was an insistence on the supremacy of significant form." (40-41) E, ancora, "Cézanne [is] the Christopher Columbus of a new continent of form." (207) A questo proposito suonano

impressionista fa appello alle facoltà intellettive dello spettatore, mettendolo di fronte ad un'opera in cui le forme e le loro relazioni, di fatto, predominano sul contenuto. In esse risiede il messaggio che quest'ultimo deve interpretare, dopo aver sgombrato il campo dai parametri tradizionali attraverso i quali era solito leggere e comprendere l'arte visiva fino a quel momento.

> A work by Cézanne, [Fry's] book implies, does not disclose itself to a quick glance. To comprehend a Cézanne one must stand before it a long while after the spell of its ostensible subject has been assimilated. In time, the intensity and directness of the work seize the beholder until at one point he completely forgets that he is in an exhibition room and, through the magic of contemplation, suddenly submerges in the picture before him. (xi)

L'artista si allontana dagli schemi della natura come normalmente percepita e fino ad allora ricreata su tela, in quanto il suo interesse non risiede più nella riproduzione fedele del reale come colto dall'occhio umano, ma nella riproduzione dell'immagine rielaborata attraverso la psiche. Cézanne ci fa capire che l'immagine del reale che passa per la nostra retina non corrisponde affatto al reale registrato dal nostro cervello. Nel passaggio occhio-psiche, l'immagine originale subisce una elaborazione che ne smonta le componenti e le riassembla in modo arbitrario. I sensi ingannano l'uomo facendogli credere che vi sia una corrispondenza fedele tra queste due immagini, ma l'artista percepisce e palesa questa sfasatura:

> [The artist] must forget, forget, be quiet, be a perfect echo. Then the full landscape will inscribe itself on his photographic plate. In order to fix it on his

---

interessanti anche le considerazioni di Van Gunsteren: "Cézanne cherished 'the innocence of the idea' in the perception of reality. He wished to achieve greater purity [than the Impressionists] and a more scientific accuracy of colour. His final aim was not a more sensitive reproduction of surfaces but a 'realisation' of inner meanings or essences. In other words, art should not imitate nature but should express the sensations aroused by nature. […] He freely distorted appearances not only by blurring, but also by breaking up contours, in order to clarify or emphasise the underlying reality." (31) Mi sembra importante tener conto anche delle considerazioni di James Beechey nel saggio "Defining Modernism: Roger Fry and Clive Bell in the 1920s", contenuto in Shone: "Fry never accepted Bell's notion that significant form was the sole property of aesthetic experience, and he became increasingly distrustful of Bell's insistence on the dissociation of form and content." (41) Sembrerebbe quindi che Fry avesse sviluppato una teoria che superasse i precetti impressionisti e si muovesse lungo la direzione post-impressionista.

> canvas, to exteriorize it, his craft comes into action. But it must be a respectful craft which, itself also, is ready only to obey, to translate unconsciously so long as it knows its language well, the text it deciphers, these two parallel texts: nature seen and nature felt, the nature which is out there…(he indicates the blue and green plain) and the nature which is in here…(he taps himself on the forehead) both of which must unite in order to endure, to live a life half human, half divine, the life of art. (Cézanne, iii)[5]

Ecco che il pittore indossa le vesti dell'artista barocco in un esame del reale dai contorni quasi alchemici. Così come l'ingegnoso tesauriano doveva suscitare la meraviglia nel lettore, ora il pittore post-impressionista deve risvegliare in chi ne osserva le creazioni un'emozione estetica che passi attraverso i sensi. Come spiega Bell: "Postimpressionism is nothing but the reassertion of the first commandment of art – Thou shalt create form. [...] The important thing about a picture, however, is not how it is painted but whether it provokes aesthetic emotion." (44-45) Il concetto di bellezza estetica cambia radicalmente a partire dalle tecniche post-impressioniste in quanto al pittore non interessa più ritrarre il bello come classicamente inteso ma scomporlo per mostrarcene la struttura compositiva. I soggetti di questa nuova scuola pittorica sono resi attraverso chiazze di colore che ne deformano i contorni al punto tale da sconvolgere gli spettatori d'inizio Novecento tanto quanto il grottesco delle arti barocche aveva scandalizzato quelli del Seicento.

Per comprendere meglio il decisivo passo in avanti compiuto dalla pittura post-impressionista può essere opportuno soffermarsi sul trattato *Vision and Design*. In quest'opera, considerata una pietra miliare della critica d'arte novecentesca, Fry distingue l'esperienza che abbiamo del reale in due categorie: la '*actual life*' e la '*imaginative life*'. La '*actual life*' attiene al mondo e alle sue componenti così come le abbiamo precedentemente esperite attraverso i sensi e quindi registrate nella nostra mente; ogni qual volta ci troviamo di fronte ad un referente che il nostro cervello riconosce,

[5] Conversation with Joachim Gasquet, 1912-13.

automaticamente gli attribuisce un significante convenzionale. Al contrario, la '*imaginative life*'descrive ciò che avviene ai nostri sensi e alla nostra mente al cospetto di un referente nuovo – come nel caso di un'opera d'arte dal valore puramente estetico – che siamo costretti ad elaborare per la prima volta. Secondo Fry, Cézanne non è interessato a rappresentare la '*actual life*' che la mente dello spettatore registra e cataloga in modo meccanico, bensì egli punta a presentare su tela la '*imaginative life*' che parla direttamente alle facoltà di elaborazione della psiche dello spettatore.

È importante enfatizzare come a Fry prema non solo la tecnica innovativa delle opere post-impressioniste ma anche e soprattutto il loro aspetto didattico: Cézanne sembra suggerire a chi ammira i suoi lavori che per comprenderne appieno il messaggio, lo spettatore deve imparare a guardare i soggetti rappresentativi in modo nuovo.

> With an admirable economy we learn to see only so much as is needful for our purposes; but this is in fact very little, just enough to recognize and identify each object or person; that done, they go into an entry in our mental catalogue and are no more really seen. In actual life the normal person really only reads the labels as it were on the objects around him and troubles no further. […] Now this specialization of vision goes so far that ordinary people have almost no idea of what things really look like, so that oddly enough the one standard that popular criticism applies to painting, namely, whether it is like nature or not, is one which most people are, by the whole tenour of their lives, prevented from applying properly. The only things they have ever really *looked* at being other pictures; the moment an artist who has looked at nature brings to them a clear report of something definitely seen by him, they are wildly indignant at its untruth to nature. (16-17)

L'opera post-impressionista assume una valenza meta-artistica perché, nel farsi ammirare, di fatto insegna all'occhio dell'astante *come* essere ammirata, creando un triangolo interattivo tra pittore, dipinto e spettatore che trascende i limiti della tela.

Facendo tesoro di quanto appena illustrato, diventa chiaro perché Woolf ritenga che il 1910 segni una irreversibile svolta nella definizione di conoscenza umana nella

cultura occidentale. È facile supporre che le scoperte di Cézanne, i cui dipinti ella ebbe modo di apprezzare proprio sotto la guida critica di Fry,[6] rispondessero alle sue istanze sperimentaliste, essendo ella già da tempo impegnata nella formulazione di storie e personaggi che intrecciassero l'osservazione di spaccati di vita reale alla loro rielaborazione psichica; ossia, scene di '*actual life*' and '*imaginative life*' nella loro simultaneità.[7] I '*moments of non-being*'con i quali Woolf identifica le esperienze che l'essere umano fa consciamente, si succedono ad altrettanti '*moments of being*' – titolo di una sua celebre raccolta di saggi – in cui ad emergere è il nostro subconscio. Applicando in letteratura i principi pittorici sviluppati da Cézanne, Woolf ritrae del reale non tanto la frammentazione di tipo impressionista, quanto il continuo alternarsi di queste due dimensioni nella loro complementarietà tutta post-impressionista.[8] Il romanzo moderno, al pari dell'opera d'arte, diventa meta-letterario nella volontà di indagare le sue stesse trame compositive ed interloquire direttamente con il subconscio del lettore. Anche in

[6] Nell'introduzione all'edizione italiana della biografia *Roger Fry* redatta da Woolf nel 1940, Nadia Fusini ci ricorda la reazione della scrittrice inglese in occasione della mostra post-impressionista alla Grafton Gallery: "Virginia Woolf andò, e mentre la folla inferocita sbraitava scossa da quadri troppo inquietanti, stupefatta si fermò ore davanti al miracolo creativo delle mele di Cézanne. 'Che cosa non possono fare sei mele!' commentò." (23) Sempre Fusini, nel lavoro monografico del 2009, sostiene che "se [Virginia] scriveva come scriveva, era perché 'vedeva' un altro mondo da quello che vedevano tutti, e a vedere così gliel'aveva insegnato Roger." (182)

[7] Briggs ricorda che in una recensione apparsa sulla New York *Saturday Review of Literature* nel 1925, Robert Hughes esaltò la resa pittorica della realtà in *Mrs. Dalloway*: "he admired Woolf's re-creation of the visible world, and compared her to Cézanne on the basis of her sense of form in writing [...] noticing that she 'touches all the time the verge of the problem of reality'". (157) Di diversa opinione Bonnie Kime Scott, la quale appoggia la tesi di Jane Goldman secondo cui i dipinti della sorella Vanessa avessero influenzato Woolf molto piú delle teorie post-impressioniste elaborate da Bell e Fry. (116)

[8] A questo proposito anticipiamo l'interessante osservazione di Kaplan, che provvedermo a commentare più esaustivamente nel capitolo su Ortese, in merito alla scrittura di Katherine Mansfield: "She had a very early experience of *multiplicity* (and I want to stress the use of this term rather than *fragmentation*, which suggests the end of a process, the breaking apart of something that was once whole; multiplicity, implying an original complexity that continues to cohere, has an ontological status quite different from the linearity connoted by "fragmentation".) (169)

questo caso si instaura un rapporto a tre (scrittrice-testo-lettore) che travalica i limiti della pagina scritta e, di conseguenza, ne dilata lo spazio tramutandolo in *espace*.[9]

Ritengo che l'opera di Woolf – così come quella delle quattro scrittrici italiane prese in esame in questo lavoro – concorra ad ampliare il panorama letterario del primo Novecento. Accostare gli esiti della sperimentazione dell'autrice inglese a quelli di autori maschili suoi contemporanei – le cui voci hanno, per molti decenni, avuto uno strascico più autorevole per l'*establishment* editoriale – può gettare una nuova luce sul fenomeno del Modernismo nelle lettere.

A conferma di questa ipotesi mi accingo ad intraprendere un breve *excursus* dei più recenti studi critici approntati sulle maggiori opere di Woolf che mi permetterà di isolare le principali caratteristiche della lezione modernista woolfiana onde rilevarne il corrispettivo nelle opere italiane che analizzerò nei successivi capitoli.

Nello specifico saranno prese in esame le considerazioni di Pamela Caughie (1991), Ann Banfield (2000) e Christine Froula (2005).

In *Virginia Woolf and Postmodernism*, Caughie considera l'interpersonalità come il tratto distintivo della prosa woolfiana. La materia letteraria e la materia pittorica sono affini nella ricerca di rappresentazione dei rapporti interpersonali che condizionano la maniera in cui percepiamo il mondo, "painting is a matter of *relations*, and it is these relations we must consider." (33) Ciò che preme a Woolf non è arrivare ad una sintesi ordinata di diverse prospettive ma contemplare all'interno della struttura romanzo uno

[9] Nell'introduzione a *Conversations with Cézanne*, Richard Shiff descrive puntualmente la tecnica adottata dall'artista provenzale: "Cézanne's somewhat oversized brushstroke was the key to his representational irregularities. Each stroke tended to remain visibly distinct from its neighbors, causing viewers to become conscious of the painting as a constructive process […] Such assertive marking had an advantage: it facilitated the artist's response to a succession of momentary sensations (as opposed to advancing a descriptive plan); these sensations constituted the painter's 'vision,' which always incorporated emotion. 'I see by marks [of color],' Gasquet reported Cézanne to say." (xxvi-xxvii)

spettro di prospettive il più ampio e multiforme possibile. Come nel caso del quadro post-impressionista, l'autrice guida l'attenzione del lettore verso punti di fuga molteplici e disparati che egli è chiamato ad elaborare entro il proprio campo scopico. Caughie sostiene che l'abbondante uso del modo condizionale impiegato dalla sintassi di Woolf induce chi legge ad interrogarsi sulla veridicità di quanto asserito dalla voce narrante. Il fatto che quest'ultima sembri costantemente esitare nelle proprie asserzioni non è sintomo di una mancanza di credibilità quanto della volontà di trasmettere al lettore la mutevole percezione del reale da parte dell'individuo: non esiste una impressione completa e duratura di ciò che ci circonda; infatti, essa cambia in rapporto al nostro punto di osservazione. Se Cézanne rende i diversi strati del reale con pennellate di colore brevi e spezzate, Woolf tratteggia una prosa sperimentale che mette a nudo le sue componenti: le frasi si spezzettano, il lessico si fa ambiguo, abbondano le iterazioni, gli enunciati terminano in puntini di sospensione, ecc. Insomma, tutto concorre a ricreare il ritmo multiforme e prismatico che sta alla base della percezione che abbiamo del mondo:

> The aesthetic object consists not just of the marks on a canvas, or the words on a page, but of the pauses and spaces between them, the ongoing rhythmic process in which they take on meaning. Without such pauses, we could not see the strokes; without spaces, the words would run together; without looking out to sea now and then, the vision would overwhelm. […] This movement is what keeps our fictions from hardening into some permanent form. […] The reality is itself a construct, a plurality of stories others have created. […] the vision must be perpetually remade, the relations must be forever reestablished. This line is not the union of two kinds of experience but the affirmation of one possible form of activity, a gesture that implies not so much the completion of the act as its exhaustion, the crossing out of the current enterprise and the crossing over to a new one. (38-39)[10]

[10] A questo proposito, nel testo da lei tradotto, Fusini dichiara: "Quelli di Bloomsbury" [...] sanno bene che si scrive, o si dipinge, come si vive, se si è un vero scrittore, un vero artista. Si rendono ben conto che nel secolo in cui nascono in quanto artisti, e cioè nel Novecento, le unità di luogo, di tempo, di azione, che strutturano l'esistenza, subiscono una velocità di cambiamento di cui l'artista non può non dare conto. [...] E non a caso, Virginia scrive "a ritmo". E Fry quando dipinge un quadro, oltre all'occhio, usa l'orecchio." (44)

Non solo. Woolf sembra dirci che la percezione di ognuno di noi è condizionata, talvolta falsata, dalla presenza di campi prospettici altrui che si sovrappongono al nostro. Se guardiamo ad un oggetto esterno l'immagine che avremo di esso sarà sì condizionata dalla distanza alla quale ci troviamo e dall'angolatura del nostro punto di osservazione, ma, con altrettanta incidenza, dal possibile sconfinamento nella percezione dello stesso oggetto da parte di altri osservatori. Nella conclusione di *To the Lighthouse*, Lily Briscoe viene colta nell'atto di visualizzare la barca sulla quale Mr. Ramsay sta navigando verso il faro, mentre dispone delle macchie di colore sul ritratto della scomparsa Mrs. Ramsay. Questa doppia visione obbliga il lettore a concentrarsi su due diverse scene contemporaneamente e, quindi, a sdoppiare il proprio punto di vista. Il procedimento si complica ulteriormente quando il lettore avverte che le immagini non sono descritte ma narrate: la prima è solo immaginata da Lily che, trovandosi a riva, non può essere testimone fedele di quanto sta avvenendo in mare; la seconda è ricreata attraverso la memoria che ella ha del soggetto dipinto. In breve, il lettore crede di osservare due immagini che sono in realtà le proiezioni soggettive della psiche di Lily, a loro volta filtrate dalla voce narrante del romanzo. Invero abbiamo a che fare con tre diversi punti di vista: il nostro, lo sguardo della voce narrante e quello del personaggio di Lily. Attraverso queste cornici metaletterarie Woolf sembra volerci mettere in guardia rispetto a qualsivoglia rivendicazione di affidabilità autoriale: rivelando i meccanismi narrativi che sottostanno all'opera, l'autrice chiama in causa il pubblico e il suo rapporto con l'arte. "For Woolf's concern is not the relation of art to life but the relation of art to audience. […] The emphasis on artifice, arrangements, and audience undermines the belief that art is autonomous and sustains the belief that it is interactive." (50-51) La narrazione si

rivela per quel che è veramente, ossia una messinscena. Sul suo palcoscenico, i cui allestimenti constano delle parole vergate su foglio, autore-narratore, personaggi e lettore/spettatore portano in scena il romanzo moderno. Le storie narrate entro i limiti della pagina scritta non sono altro che la rappresentazione di una '*imaginative life*' che è già essa stessa rappresentazione non fedele della '*actual life*'. Se è vero che da questa *mise en abîme* non c'è via d'uscita, d'altro canto, lo scrittore può rivelare al lettore di essere parte integrante della sua finzione letteraria e linguistica: "The artwork changes, not just because the world is unstable or the self is unstable, but because the world, the self, and the artwork are *dramatic*, formed in relationship to others and staged in the theater of language." (51) Cambia la maniera di relazionarsi al materiale compositivo dell'opera (la storia, i personaggi, le coordinate spazio-temporali) ma anche e soprattutto a quello linguistico: il lettore si sente estraniato dallo sperimentalismo linguistico in cui il trinomio referente-significato-significante è in continua ridefinizione. Woolf, sostiene Caughie, scrive con l'intento educativo di formare questo tipo di coscienze nei suoi lettori. Essi devono rendersi conto di non poter più rimanere passivi di fronte alla letteratura moderna, come poteva accadere rispetto ai romanzi d'appendice ottocenteschi, i cui personaggi si stagliavano netti su uno sfondo definito e il cui senso linguistico era inequivocabile, ma di avere una diretta responsabilità nei confronti della riuscita dell'opera. "[Woolf's] works on the artist figure concentrate on creating that audience, on teaching us how to create the literature of the future, which will be a collaborative act." (56) In sintesi, perché l'opera assuma un senso, il testo va messo in scena (*dramatized*). L'interpersonalità concorre alla drammatizzazione del romanzo moderno.

In *The Phantom Table*, Banfield considera gli insegnamenti sul Post-impressionismo di Fry il *trait d'union* tra l'apporto filosofico della *Cambridge School*, alla quale Woolf aveva accesso grazie alle discussioni dei famosi 'giovedì sera' di Bloomsbury, e le sue personalissime teorie sulla '*modern fiction*'. Secondo la studiosa americana, l'incontro tra queste due posizioni risulterebbe nella formulazione del concetto di impersonalità che sta alla base dell'opera di Woolf. La scrittrice inglese legge la geometria impiegata da Cézanne in pittura come il simbolo del pensiero che trascende la significazione soggettiva. La mancanza di una struttura scientifica che tenga insieme le diverse componenti della realtà comporterebbe un rovinoso scivolamento verso il caos. Cézanne coglie questo rischio negli esiti della scuola impressionista ed esce da quello che Bell definisce un "*cul de sac*" ricorrendo allo studio delle forme geometriche.[11] Banfield interpreta le forme di Cézanne come il correlativo oggettivo di una sorta di idea altra di realtà che sfugge alla nostra immediata percezione. Esattamente come il pittore provenzale, Woolf punta alla formulazione di una scrittura che faccia emergere l'altra-realtà che sta dietro l'ingannevole immagine catturata dall'occhio umano. Se è vero che il romanzo è interpersonale nella rappresentazione di diverse prospettive sul mondo, come rivendicato da Caughie, esso è al contempo impersonale perché di quel mondo visto ad occhio nudo vuole trasmetterci anche la controparte rielaborata mentalmente, svelandoci metaletterariamente il meccanismo che sottosta alla creazione dell'opera d'arte. Il modo in cui i personaggi woolfiani raccontano al lettore l'ambiente in cui gravitano ed interagiscono ci consegna la loro immagine della realtà, ma al fianco di questa prospettiva soggettivamente falsata coesiste un'immagine iper-soggettiva e inosservata

[11] "Cézanne saw what the great Impressionist could not see, that though they were still painting exquisite pictures their theories had let art into a *cul de sac*." (Bell, 208)

della forma mondo, nel senso di non filtrata da nessun occhio umano in particolare ma multiprospettica, che emerge liricamente attraverso le maglie allentate della rete prosastica del romanzo:

> The impressionism or poetry of the novel's style dissipated into mistiness unless sustained by rigorous thought or principles, such as, for Fry, Cézanne's use of geometrical forms. […] Woolf's fiction is an implicit theory of modern knowledge, divided, just as painting for Fry, into dual realities and dual ways of knowing. Her theory of modern fiction has a visual dimension, taking the visual arts as its model of a modern art. But it has no less "something unvisual beneath". The strange notion of unobserved *sensibilia* […] motivates Woolf's equally strange "world seen without a self", an unseen vision which reflects the abolition of the subject but not of its object. It presents a reality unaffected by human agency whose literary correlate is the disappearance of the author, even the shadowy, featureless feminine *persona non grata* in the quad in *Jacob's Room*, a disappearance not simply a theme of the novels but a stylistic principle. (Banfield, 52-53)

Le stimolanti discussioni del *Bloomsbury Group*, alle quali Virginia e sua sorella Vanessa, uniche due presenze femminili del circolo, poterono assistere durante gli assidui incontri nell'omonimo quartiere londinese, avevano fatto conoscere a Woolf i principi della filosofia analitica di George E. Moore e Bertrand Russell.[12] Nel saggio "The Nature of Judgment" (1899) Moore aveva sostenuto l'esistenza di un mondo fisico indipendente dalle visioni soggettive dell'uomo postulate dagli idealisti. Le sue supposizioni segnarono un ritorno della filosofia inglese verso il concetto di 'senso comune' (*common sense*). Da questo precetto mosse i passi Russell nella formulazione del concetto di conoscenza umana come suddivisibile in 'conoscenza diretta', attinente a quelle componenti del mondo delle quali siamo consapevoli direttamente e che non implicano ragionamenti

[12] Fusini ricorda che a Woolf "piaceva anche l'umanità di Moore, il suo impegno per rendere alla coscienza il posto che le competeva: un ruolo centrale nell'esistenza di ogni creatura. A Virginia la coscienza interessava in quanto scrittrice, della coscienza intendeva fare il centro percettivo della narrazione [...] intuiva cosa significasse il 'dualismo epistemologico' di cui parlava Moore, con la sua distinzione tra fatti e conoscenza, e intendeva bene come questa duplicità fosse la condizione propria del soggetto moderno. [...] Moore l'aiutò a mettere a fuoco il sentimento innato della distanza tra il mondo materiale, che è un ordine della realtà, e la coscienza, che ne rappresenta un altro." (2009:54-55)

deduttivi, ossia i concetti universali, e 'conoscenza per descrizione' relativa agli oggetti fisici che ci sono noti solo tramite le nostre percezioni. Secondo Russell ciò che l'essere umano percepisce come 'reale' di un dato oggetto altro non è se non la sua soggettiva percezione di esso; la vera entità dell'oggetto è data non dalla singola percezione ma dall'insieme di tutte le percezioni possibili da parte di chi lo osserva. Il filosofo definisce il primo elemento come 'dato sensibile'; il secondo come '*sensibilia*'.

Qaundo Woolf si trova al cospetto dei tanto sbeffeggiati dipinti di Cézanne nell'esposizione dei primi del Novecento, diventa consapevole del fatto che il pittore è riuscito nell'intento di riprodurre entrambi i tipi di conoscenza grazie ad un sapiente uso di forme geometriche, brevi pennellate e masse di colore. Le macchie cromatiche inintelligibili a buona parte del pubblico inglese di inizio secolo toccano la psiche della scrittrice che ne coglie la significativa discontinuità di tratto entro una logica costruzione geometrica. Lo spettatore deve distinguere ogni pennellata perché essa è il corrispettivo di ogni singola percezione che si ha del reale (dato sensibile). Al contempo, egli ha modo di cogliere la struttura unitaria che comprende l'insieme delle singole pennellate (*sensibilia*).

Le tele di Cézanne diventano il modello di rappresentazione di questi due tipi di conoscenze del mondo che Woolf vorrebbe tradurre letterariamente. Il romanzo è la forma ideale per la raffigurazione della '*imaginative life*' in cui si alternino '*moments of being*' (le nostre percezioni/le pennellate) e '*moments of non-being*' (i *sensibilia*/la forma). Banfield ritiene che la genialità di Woolf stia non solo nell'aver tradotto su foglio le scoperte filosofiche di Russell applicandole attraverso le tecniche pittoriche di Cézanne, ma nell'aver compreso come il giusto ritmo del romanzo novecentesco – figlio

dall'incursione della modernità nelle arti – risieda proprio nel passaggio continuo tra queste due dimensioni. L'arte è il solo dominio che possa narrare la fluidità della vita cristallizzando il passaggio tra '*being*' e '*non-being*' come in un'istantanea fotografica. È in questo senso che l'opera diventa universale, in quanto fuoriesce dalla prigionia del filtro prospettico di un singolo personaggio nei confronti di un dato oggetto e porta alla luce sia l'oggetto in sé sia tutti i punti di vista ad esso potenzialmente attribuibili. "The perspectives are particulars; the zone in between is the reign of the universals" sostiene Banfield e, continua, "this form-giving surrounding space not only maps the geography of Woolf's universe but also of an aesthetic where art holds together an otherwise fluid experience." (128) Lo spazio come tradizionalmente concepito non può contemplare i concetti antitetici di continuità e discontinuità, fluidità e cristallizzazione, soggettività e universalità. Ecco che Woolf ne dilata il perimetro trasformandolo in *espace* attraverso un originale amalgama di prosa e poesia, pieni e vuoti, presenze e assenze.

Mi pare quanto mai pertinente concludere quest'indagine critica con le riflessioni di Christine Froula in *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde. War, Civilization, Modernity*.

Froula ci ricorda come Bell considerasse le formulazioni teoriche di Fry la cosa più innovativa mai elaborata dai tempi della filosofia kantiana. Ne *La critica del giudizio* (1790) il filosofo tedesco aveva concepito il gesto artistico non come imitazione della natura ma come atto puramente creativo, scevro da ogni interesse personale, che coniugasse piacere e conoscenza. Come abbiamo visto, quando Fry presenta Manet e la scuola post-impressionista al pubblico inglese nel 1910-12 ne esalta il linguaggio

pittorico che dialoga non solo con i sensi dello spettatore ma anche con la sua immaginazione:

> these artists … do not seek to give what can, after all, be but a pale reflex of actual appearance, but to arouse the conviction of a new and definite reality. They do not seek to imitate form, not to imitate life, but to find an equivalent for life [;] … to make images which … shall appeal to our disinterested and contemplative imagination with something of the same vividness as the things of actual life appeal to our practical activities. In fact they aim not at illusion but at reality. [RF 177-78] (Froula, 14-15)

Partendo da questo presupposto, Froula si sofferma su alcuni romanzi di Woolf , tra i quali *Jacob's Room*, *Mrs. Dalloway* e *The Waves*, e, pur concordando sostanzialmente con quanto già rilevato da Caughie e Banfield, espande i concetti di interpersonalità e universalità nell'idea di *pattern* lirico che lega storia, personaggi e struttura delle opere in un'originale compagine espressiva.

Quello che sembra interessante ai fini del mio lavoro è l'enfasi che la studiosa pone sull'aspetto elegiaco di tali romanzi: la scomparsa di uno dei protagonisti, spesso connessa al primo conflitto bellico, innesca nei restanti personaggi una profonda disillusione nel mondo circostante che in qualche modo ne paralizza le esistenze. Le loro storie si frantumano in un groviglio di fugaci incursioni nella loro sfera pubblica e privata da parte del lettore che toglie ogni tipo di autorevolezza alla voce narrante. Si veda il caso di *Jacob's Room*:

> In deconstructing Jacob's story […] *Jacob's Room* unwrites the novel […] to pose the question of how to live, what to do, when "illusions" fail […] by inventing a form to bring to the light of day the illusions a "botched" civilization imprints on the collective unconscious. [The] essayist-narrator at times […] seems simply a human presence, on a level with the people she observes and with her implied readers; […] The essayist-narrator exists not as a socially constructed "woman" but as a supple, open, analytic sensibility who explores postwar public and private worlds with unimpeded curiosity and desire. (69-76)

Se nella prima parte del libro Jacob funziona come collante tra il resto dei personaggi e le loro storie, dal momento della sua morte essi si trovano improvvisamente privati dell'unica forza centripeta che li tenesse uniti e reagiscono come pirandelliani attori in cerca di un rassicurante fulcro narrativo che non trovano. Lo 'strappo nel cielo di carta' della letteratura moderna fa emergere la mancanza di una voce narrante autorevole che dia loro ordine: i personaggi, abbandonati a se stessi, vengono investiti del ruolo di narratori della loro stessa disillusione e il lettore diventa il destinatario di un patto narrativo da rinegoziare.

> Writing to the aspiring novelist Gerald Brenan on Christmas 1922, two months after *Jacob's Room* appeared, Woolf described her generation's experiments with literary form in terms that anticipate the modernist manifest "Mr. Bennett and Mrs. Brown": "The human soul it seems to me orientates itself afresh every now & then. It is doing so now. No one can see it whole therefore … life has to be faced: to be rejected; then accepted on new terms with rapture". In the same spirit, *Jacob's Room*'s disconnected rhapsody seeks not only to re-form the novel but to orient the reader afresh. "[Having] lost the art of putting ourselves in the picture, of recognizing ourselves as participants and protagonists in the art and thought of our time," *Jacob's Room* recalls its readers to that art." (84)

Woolf si rende conto che il romanzo come concepito prima dell'invasione della modernità nella quotidianità delle nostre vite – inclusa la violenza del primo conflitto mondiale – non funziona più. Nessuna struttura tradizionale né voce narrativa affidabile potrebbero rendere l'essenza di quella che Froula definisce una '*disconnected rhapsody*'.

In "*Mrs. Dalloway*'s Postwar Elegy", come recita il titolo del secondo capitolo del lavoro di Froula, Woolf esce dall'*impasse* strutturale di *Jacob's Room* attraverso la formulazione di un impasto lirico-prosastico in cui i continui rimandi alla poesia di Shelley funzionano come il *fil rouge* che lega le vicende esistenziali e psichiche dei personaggi. "[H]er 'discovery' of how to light up her characters' psyches from within by arraying their interior monologues as a system of 'beautiful caves' linked by passageways

of common memories and experiences, in which each character's past meets 'daylight at the present moment'" (92) segna il passo verso la sperimentazione modernista. I personaggi orfani del narratore di *Jacob's Room* si evolvono in personalità "dispersed through a space/time continuum that extends beyond the organism's apparent life and death." (100) La memoria collettiva e i ricordi condivisi disegnano un *pattern* sintattico che rende organica la polifonia dell'opera, dà voce ad un nuovo tipo di narrazione e dona una forma originale alla struttura del romanzo moderno. Più che un lamento l'elegia si rivela un canto attraverso il quale il lettore riassembla le tessere delle vite e delle morti che aleggiano nell'*espace* lirico della prosa modernista.

Mi si conceda un'ultima interessante osservazione su *The Waves* di cui Froula accentua il *pattern* lirico del soliloquio dei sei protagonisti, ch'ella definisce un "playpoem's mixed chorus" (201). L'intrecciarsi continuo dei loro pensieri più segreti sembra anticipare ed espandere le parti liriche degli *Interludes* del prosimetro woolfiano. Il lettore non può non notare come la regolare disposizione delle parti liriche rispetto ai monologhi interiori delle sezioni in prosa disegni un motivo geometrico che risponde ai dettami post-impressionisti. Per tutto il romanzo Bernand si interroga costantemente sulla veridicità delle proprie percezioni, quasi volesse sollecitare il lettore a non fermarsi alla superficie della narrazione ma a scavare verso l'altra-realtà del non-detto o del detto in modo linguisticamente non convezionale, "If *The Waves* seems distant from 'life as we know it,' it seeks to capture something of life, or (in *Room*'s words) 'reality,' as it is, beyond what our 'definite and commonsensical' thinking can know of it. […] the universe perpetually 'split[s] into a stupendous number of branches,' only one of which we perceive. So Bernard doubts the truth of story." (204-205)

Froula rileva come il dubbio di Bernard contagi anche gli altri cinque protagonisti dopo la morte di Percival e come Rhoda, in particolare, reagisca buttandosi in una spasmodica ricerca di concretezza del mondo alla quale aggrapparsi,

> For Rhoda, bound so precariously to existence, Percival's death brings a stark "gift" – a hunger for "publicity and violence," a desire to "fling [her]self fearlessly into trams, into omnibuses" in quest of the real […] Not stories but structures console, Rhoda says: oblongs on squares, angular shapes, a fin in a waste of waters, the perpetual "fight" that is life against the vanquisher death, abstracted from particular forms and set, in *The Waves*, against the infinite void. (206-207)

Rhoda realizza che solo la dimensione noumenica può dar senso all'esistenza dell'essere umano alienato dai fenomeni della realtà superficiale. L'espressione lirica assolutizza la singola vicenda umana e la riallaccia a quello che potremmo pitagoricamente considerare un universo armonico. Di fatto salvandola.

Gli studi critici finora esaminati hanno messo in evidenza tre principali caratteristiche dell'opera woolfiana che stanno alla base della svolta modernista della scrittrice inglese: interpersonalità, impersonalità e *pattern* lirico.

L'interpersonalità ha valore strutturale: il rapporto a triangolo tra autore/narratore, testo e lettore trascende lo spazio fisico del libro e si espande in un *espace* che permette alla psiche dell'autore di entrare in contatto con quella del lettore. I due diventano parti attive nella rappresentazione dell'opera.

L'impersonalità ha valore tematico: al di là del primo livello di lettura della realtà inscenata nel romanzo come 'dato sensibile', emerge una 'altra-realtà' o Ur-realtà noumenica extra-soggettiva che solo la psiche può filtrare e che solo l'*espace* può rappresentare.

Il *pattern* lirico ha valore stilistico: la costante oscillazione tra prosa e poesia che contraddistingue la penna di Woolf ha una duplice resa sinestetica; il lettore deve performare il testo ammirandone i tratti linguistici come fossero dipinti post-impressionisti e, al contempo, cantarne la melodia in una metaforica lettura ad alta voce.

Se scegliessimo di sostituire le tre caratteristiche appena esposte con i concetti di polifonia o multiprospettivismo (racconto a più voci), polimorfia ("la forma sotto la forma") e 'poliespressività' ("la parola che dipinge"), ci troveremmo ad aver a che fare con tre principi barocchi. Questa conclusione andrebbe a sostanziare l'ipotesi che l'impasto modernista dell'opera woolfiana sia stato concepito come *espace* capace di contemplare la convivenza di principi antitetici quali continuità e discontinuità, fluidità e cristallizzazione, soggettività e universalità. In altre parole, quello che Luciano Anceschi definisce un "orizzonte di comprensione " capace di contemplare "la ricchezza e la molteplicità delle definizioni nel loro uso pragmatico e funzionale, il contrapporsi di tesi positive e negative nei diversi contesti semantici, la constatazione delle relazioni che collegano fra loro i diversi discorsi e l'ipotesi di un insieme organizzato delle relazioni che significa le diverse proposte e le coordina." (1984:ix)

Apparentemente, gli stessi concetti di interpersonalità e impersonalità sembrerebbero cozzare tra loro se leggessimo il primo come sinonimo di espressione a più voci del reale e quest'ultimo come sua manifestazione primigenia che trascende l'osservazione umana. Ritengo invece che questa illusoria dicotomia contribuisca a delineare ancor meglio il fenomeno modernista rintracciando un illustre precedente nel periodo barocco, momento di massima celebrazione dell'unione degli opposti. Secondo

questa lettura Barocco e Modernismo sarebbero legati da una linea di discendenza sincronica.

Mi accingo pertanto a fruire delle considerazioni critiche di Ezio Raimondi, Omar Calabrese e Gregg Lambert per sostanziare questa mia ipotesi.

Nel volume *Barocco moderno*, Raimondi propone una rilettura del fenomeno del Barocco accostando l'opera letteraria di Gadda agli studi critici di Roberto Longhi. Ciò che mi interessa estrapolare da questo compendio di lezioni universitarie dello studioso bolognese è esattamente il rapporto di parentela tra la concezione artistica secentesca e quella moderna che egli rileva, "L'arte nuova è quella che si manifesta col Seicento e che poi arriva [...] all'Impressionismo e a tutto il resto dopo." (54) Muovendo dalle speculazioni sulle differenze tra Classicismo e Barocco di Wölfflin, Raimondi formula una teoria sull'effetto pittorico barocco che, a mio avviso, presenta delle evidenti similarità con i principi post-impressionisti dell'opera di Cézanne e, quindi, con il romanzo modernista woolfiano.

> [In Caravaggio, Velásquez, in tutti i caravaggeschi, persino anche in Rembrandt] le forme e i profili non sono ciò che conta in un corpo, conta nel corpo il suo immergersi nello spazio fra le tenebre e la luce, è una immersione nello spazio, è l'esistere ma nello stesso tempo quasi lo scomparire. Un pittore di colore non può ricorrere alla linea più di tanto. [...] Se egli usa il colore invece della linea, per marcare la differenza fra il corpo e lo spazio li fa immergere l'uno nell'altro. Allora [...] i corpi sono masse di luce, di colore, di ombra piuttosto che delle lingue marcate. [...] È una trasformazione dei nostri rapporti con il mondo, con l'esistente, con lo spazio. [...] È quello che [...] Heidegger nel suo grande libro ESSERE E TEMPO ha chiamato "Befindlichkeit".[13] (160-161)

[13] Si noti come, sempre nell'introduzione alla traduzione italiana della biografia di Fry, anche Fusini citi Heidegger nel riportare l'esclamazione di Woolf di fronte ad un dipinto di Cézanne, "[Woolf] si fermò ore davanti al miracolo creativo delle mele di Cézanne. 'Che cosa non possono fare sei mele!' commentò. Esatto, sei mele su una tela possono 'fare mondo', direbbe Heidegger." (23)

Spostando l'attenzione all'ambito letterario, Raimondi tratteggia una concezione di spazio che al nostro orecchio riecheggia quella di *espace* come sopra formulata:

> Nella scrittura [degli] scrittori barocchi la parola ha lo stesso effetto del gioco di luce e di tenebre che avviene nella pittura e che la luce rivela e nasconde [...] E si rendono conto che a questo punto lo spazio non è più semplice contenitore, ma diventa soggetto attivo nel quadro, diventa una specie di forza, reagisce sui corpi. Pensino a certi gesti di Caravaggio: il gesto è dentro lo spazio e lo spazio esiste e dialoga col gesto, quindi c'è una sorta di dinamicità che è la dinamicità del rapporto spaziale. (161-162)

I due densi passaggi mettono in risalto la relazione dinamica tra l'autore e il fruitore di un testo o di un dipinto barocco, scatenata dalla progettazione di uno spazio non circoscritto all'opera stessa ma reagente alle forze interne (del soggetto ritratto) ed esterne (dello spettatore), quasi fosse un organismo vivo e pulsante. Lo stato d'animo dell'autore e quello dello spettatore dialogano attraverso questo *espace* dilatato che è sede dell'espressione artistica combinata tra le due parti agenti: "[s]tato d'animo vuol dire disposizione emozionale, rapporto con le cose, modo di porsi nei confronti della realtà e delle sue rappresentazioni [...] È stato d'animo come emozione generativa d'espressione." (162) Questa definizione coincide in tutto e per tutto con il concetto di interpersonalità applicato nella costruzione romanzesca di Woolf.

Nella prefazione a *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, Omar Calabrese attribuisce la genesi del suo studio non tanto alla volontà di segnalare un ritorno del Barocco in epoca moderna quanto piuttosto all'utilizzo del termine barocco come corrispettivo del moderno "spirit of the age" che registra la presenza di un motivo comune, o forma universale, dietro i principali fenomeni culturali del Ventesimo secolo.

> If we are able to notice "similarities" and "differences" between phenomena that appear to be extremely distant from each other, this means that there is "something behind them." That, beneath the surface, an underlying form permits

> comparison and connection. A *form*. An abstract organization of phenomena, which governs their internal system of relationships. (xiii)

Come si nota in questa breve dichiarazione di intenti, le intuizioni di Calabrese – una costante espressiva nelle arti e nelle scienze che accomuna i fenomeni della modernità e, parallelamente, un continuo rimando ad una entità noumenica che ne assolutizza la singola forma – si allineano ai concetti woolfiani di *pattern* e universalità presi in esame. Lo studioso ritiene che in ogni fase storica si possa individuare una specularità tra scienza e arte come già postulato da Sarduy in *Barrocco* (1975):

> In his study of the baroque Sarduy has linked aspects of science and art, concluding, for example, that the form of Kepler's discovery of the elliptical orbit of planets is similar to that underlying the poetry of Góngora, Caravaggio's paintings, and the architecture of Borromini. In my opinion, analogous phenomena can be found in every epoch, including our own, and their repetition might be considered and "epochal trait". (11)

La tesi di Calabrese è che i più importanti fenomeni culturali del Ventesimo secolo, a cominciare dall'effetto della modernità sull'espressione estetica dell'interiorità umana, si distinguano per la presenza di una specifica forma interna che richiama quella barocca, nell'accezione di commistione di generi e campi dello scibile umano.[14] (15) In antitesi alle categorie estetiche del classicismo basate su corrispondenze semiotiche rigide, il barocco contempla una perenne fluttuazione del giudizio di valore del segno linguistico e della sua applicazione da parte del destinatario e del ricevente.

> By "classical" I basically mean the categories of judgments that are strongly oriented toward stably ordered correspondences. By "baroque", on the other hand, I mean those categories that powerfully "excite" the ordering of the system, that destabilize part of the system by creating turbulence and fluctuations within it and thus suspending its ability to decide on values. (26)

[14] Anche la tesi di Buci-Glucksmann sembra concorde: "[t]he materialistic aesthetic of modernity can coincide only with a turning-point where the imaginary – the unconscious modes of seeing – is thrown into confusion by technological developments and the 'mass' dimension of all reality. Hence the return in force of [baroque] allegory and its great female myths: Angel, prostitute, lesbian." (1994:74)

Partendo da questo assioma, Calabrese elenca tutte una serie di categorie di opposti che convivono e si alimentano vicendevolmente entro lo spazio psichico e culturale moderno 'in eccesso' rispetto allo spazio classico: "[d]epicting an excess in terms of content ... transforms the actual structure of its container because it requires an excess in spatial terms as well. One of the formal constants in neo-baroque containers is excess, especially in popular culture." (62)

L'*espace* in eccesso concede allo scrittore del Novecento di superare le coordinate spazio-temporali tradizionali per testimoniare i fenomeni della modernità come percepiti dall'occhio e come elaborati dalla mente. Con ancor maggiore enfasi, l'*espace* in eccesso concede alla scrittrice del Novecento di contravvenire ai dettami patriarcali della vulgata dell'epoca per restituire spazio anche alle sue impressioni e riflessioni sugli stessi fenomeni della modernità. L'espressione femminile si staglia sullo sfondo moderno come la voce fuori dal coro o, se vogliamo, il substrato letterario cresciuto ai margini dell'*establishment* ufficiale. Ecco che il quadro letterario moderno baroccamente si amplia accogliendo entro il proprio spazio prospettiva maschile e prospettiva femminile, distinte ma complementari, il cui ruolo sociale va ridefinito, come giustamente rileva Christine Buci-Glucksmann.

> The violent insertion of women into commodity production collapses both material (division of labor) and symbolic differences of sex. Women become mass-produced, widely available commodities with the "massification" of industrial labor and society, simultaneously losing their "natural qualities" (a feminine essence, a nature determined by child-bearing) and their poetic aura (beauty as the sublimating idealization that surrounds Dante's Beatrice). This social dynamic urgently requires that the symbolic distinctions separating feminine and masculine be redefined. (1986:222)

La contemplazione dell'esistenza di un controcanto letterario in epoca moderna è l'assunto base delle riflessioni di Gregg Lambert nel volume *The Return of the Baroque in Modern Culture*. Lo scrittore si rifà all'idea di barocco come costante universale in opposizione alle forme classiche, secondo la formulazione di Eugenio d'Ors. Con il concetto di '*baroque eon*' lo scrittore spagnolo contrappone alla erronea concezione positivistica della storia occidentale secondo cui l'evoluzione umana è finalizzata ad un crescente progresso economico e ad una graduale *Bildung* culturale, una '*Morphology of culture*' che rileva l'esistenza di sottocategorie cognitive ('*states of exception'*) entro le tassonomie della cultura ufficiale. Le eccezioni sarebbero il dominio entro il quale viene contemplata anche l'espressione artistica non corrispondente a nessun canone ufficiale, quindi non etichettabile.

> These states of exception are also exceptional states that cannot be accounted for by the traditional images of reason or history (thus, they would also include forms of madness, ecstasies, mysticism and … figures of evil). Consequently, d'Ors' "baroque eon" finds its logic echoed by other modern writers and critics such as German aesthetic critic Walter Benjamin […] for whom these states of exception represent the re-telling or the excavation of a completely *Other* history – unofficial, censored, repressed or colonized. (9)

Come si vede, questo paragrafo collima perfettamente con la mia ipotesi esposta nell'introduzione al presente lavoro, che vuole le scrittrici italiane del Novecento estromesse dal canone ufficiale quali fenomeni culturali d'eccezione, ovviamente in senso dispregiativo. Come anticipato, esse andrebbero di diritto annoverate in una categoria tesauriana che costituisca una 'contro-tradizione' rispetto alla manifestazione artistica maschile. Trovandosi di fatto a vivere e scrivere come esiliate in patria, le donne occupano una prospettiva dislocata, ma paradossalmente privilegiata, nei confronti dello spazio superficiale della realtà che consente loro di cogliere un'altra realtà che traducono in *espace* letterario o fictionalizzato. Invero la posizione decentrata entro il contesto

pubblico e professionale, permette alla scrittrice di cogliere la sfasatura tra realtà e altra-realtà (o dato sensibile e *sensibilia*; fenomeno e noumeno; '*moment of being*' e '*moment of non-being*') che, come fin qui articolato, emerge prepotentemente nel Seicento e arriva all'acme con la svolta modernista. La mancata aderenza tra le fattezze del reale colto dall'occhio e l'immagine registrata dal cervello e il parallelo scollamento linguistico tra referente, significato e significante prevede un vuoto, un'assenza. Ecco allora che il romanzo femminile novecentesco si fa elegia, ossia commemorazione di un'assenza che disorienta i personaggi interni all'opera tanto quanto chi ne segue le vicende da spettatore esterno. Sia i primi che quest'ultimo si muovono in relazione al testo come schegge impazzite alla ricerca di qualcosa di perso o mai posseduto che, concordo con Lambert, scaturisce in un'esperienza estetica dinamica extra-testuale,[15] "[t]he emotional body of the baroque spectator, animated by anxieties and the creative violence of the producer, becomes a central topic and even a primary ground, one which prepares for a dinstinctly modern conception of aesthetic experience." (13) Si vedano inoltre le dichiarazioni di Lambert sul concetto di assenza come fulcro necessario all'esperienza estetica,

> the High Baroque artist (as in the … example of Caravaggio) arranges the spectacle of ornamentation around a central absence, in which the 'something new' embodies the movement of a physical presence that either spreads itself out in an impenetrable height or swells up in the emotions of the spectator. Both senses of this latter affect might be figured in the Lacanian construction of *béance* and *oblivion*, both of which are defined by a gaping presence of a central lack in the order of desire and by the installation of the subject within an indefinite time of suspense. (2005:23)

Como noto, in termini psicanalitici lacaniani la *béance* equivale al bisogno dell'altro che il soggetto avverte istintivamente a partire dal momento dell'espulsione dal ventre

[15] Con 'extratestuale' non si intende il rapporto del testo in questione con altri testi ma il rapporto che permette al narratore e ai personaggi interni al testo di dialogare dinamicamente tra loro superando virtualmente i confini del libro, come precedentemente spiegato. Lambert descrive "the body of the spectator" in questa circostanza come capace di "comprise the extended materiality of the art-work itself." (2005:33)

materno. Lacan identifica le pulsioni sessuali dell'individuo come la ricerca di compensazione di questa lacerazione iniziale che non può più identificare come tale perché scivolata in uno stato di oblìo (*oblivion*). La sensazione di mancanza alla quale non riesce a dare un nome genera nel soggetto una ansia di attesa, come fosse in *stand-by*, che egli proietta nell'ambiente esterno o incanala verso un destinatario specifico. Di conseguenza, l'ambiente o il destinatario vengono implicati in uno scambio di aspettative che li rende agenti partecipi dell'evento. Concordo ancora con Lambert nel rilevare una dinamica simile nell'espressione artistica barocco-modernista entro il triangolo autore-opera-spettatore. L'autore costruisce una finzione letteraria che si sviluppa su due livelli: al disordine narrativo dato dall'uscita di scena di un personaggio o elemento testuale (la morte di un protagonista o la scomparsa di un elemento significativo) corrisponde uno scompaginamento linguistico che rende il messaggio ambiguo per il ricevente; quest'ultimo deve rivedere i tradizionali parametri di decodificazione letteraria e linguistica per recuperare lo scarto iniziale. L'elegia è quindi sia lamento per l'assenza che genera l'*impasse* iniziale (la *béance*) sia canto che tenta il recupero dell'elemento perso nel subconscio (*oblivion*) attraverso la memoria emotiva congiunta dell'autore e del lettore. Barocco e Modernismo si configurano come le due epoche storiche che, in seguito a rivoluzionari progressi scientifici e filosofico-psicanalitici, registrano il collasso di principi apparentemente consolidati e sfociano in uno schizofrenico processo creativo di nuovi ordini di significazione sempre in divenire di cui le scrittrici si fanno portavoci per eccellenza.

Un ruolo fondamentale in questa lunga panoramica di strumenti teorico-critici che intendo impiegare nella mia complessa analisi è ricoperto dai lavori di Christine Buci-

Glucksmann, già menzionata, da quali attingerò a piene mani: oltre ai saggi "Catastrophic Utopia: the Feminine as Allegory of the Modern" (1986) e "Les cristaux de l'art: une esthétique du virtuel" (1998), i volumi *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity* (1994) e, soprattutto, *The Madness of Vision. On Baroque Aesthetics* (2013), recentemente tradotto in inglese, in cui la filosofa francese indaga il concetto del 'nulla' barocco come feconda unione di opposti, rifacendosi in parte al volume *Le antiche memorie del nulla* (1997) a cura di Carlo Ossola, e ne accosta l'effetto anamorfico ed alienante sul rapporto narratore-lettore alle performative cromìe cézanniane.

A sugello di questo mio complesso ragionamento che accosta il fenomeno modernista all'orbita barocca, mi rifaccio al celeberrimo studio di Michel Foucault, *The Order of Things* (1966) e all'altrettanto imprescindibile testo filosofico di Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque* (1988).

Nel primo, Foucault identifica il Seicento e il Novecento come le due epoche per antonomasia in cui si manifesta l'insanabile scissione tra realtà e rappresentazione. Il filosofo attesta che le considerazioni estetiche contenute nella sua opera nascono in reazione alla lettura della celebre "*Chinese Encyclopedia*" di Borges in cui lo scrittore argentino elenca tutta una serie di bizzarre creature animali, alcune reali, altre inventate, entro delle catalogazioni che non rispondono a nessuna logica cognitiva. Dopo una prima reazione divertita, egli si domanda perché la sua mente abbia registrato come strana, o quanto meno inusuale, la tassonomia borgesiana. La sua personale esperienza lo fa riflettere sul fatto che l'intelletto umano è portato a convalidare qualsiasi principio linguistico, artistico, sociale, ecc. già codificato, mentre esclude *a priori* tutto ciò che non

riconosce attraverso i propri parametri. Eppure non esiste un criterio assoluto che preceda la soggettività umana. In altre parole, l'ordine su cui si regge ogni catalogazione psichica non è un principio inconfutabile ma precedentemente stabilito da altri.

> On what 'table', according to what grid of identities, similitudes, analogies, have we become accustomed to sort out so many different and similar things? What is this coherence – which, as is immediately apparent, is neither determined by an *a priori* and necessary concatenation, nor imposed on us by immediately perceptible contents? […] there is nothing more tentative, nothing more empirical (superficially, at least) than the process of establishing an order among things […] in fact, there is no similitude and no distinction, even for the wholly untrained perception, that is not the result of a precise operation and of the application of a preliminary criterion. (xix-xx).

Se la tassonomia consiste nella disposizione di alcuni elementi all'interno di uno spazio le cui relazioni sono regolate da un ordine interno, lo spazio intermedio tra un elemento e l'altro è caratterizzato dalla presenza di un ordine in potenza o, come dice Foucault, un "*unspoken order*" di fatto rinegoziabile secondo parametri non necessariamente conformi all'ordine prestabilito.

Di fatto, questa zona invalida ogni codificazione:

> Thus, between the already 'encoded' eye and reflexive knowledge there is a middle region which liberates order itself […] This middle region, then, in so far as it makes manifest the modes of being of order, can be posited as the most fundamental of all: anterior to words, perceptions, and gestures, which are then taken to be more or less exact, more or less happy, expressions of it. […] Thus, in every culture, between the use of what one might call the ordering codes and reflections upon order itself, there is the pure experience of order and of its modes of being. (xxi)

Tenendo conto di queste conclusioni, torniamo per un attimo a *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. Come abbiamo visto, la voce narrante all'inizio dell'opera sembra facilmente identificabile con quella dell'autrice in quanto ella si confronta con alcuni romanzieri inglesi suoi contemporanei ai quali si sente più o meno affine da un punto di vista letterario. La narratrice si rivolge direttamente al lettore al quale sembra sottoporre una

analisi della categoria degli "Edwardians", i cui strumenti letterari non sarebbero funzionali al romanzo moderno, in opposizione a quella degli innovatori "Georgians". Il ragionamento che ella presenta al lettore sembra seguire un ordine dialettico di tesi, antitesi ed eventuale sintesi conclusiva. Nonostante ciò, ad appena cinque pagine dall'ipotesi iniziale, la narratrice dichiara di voler raccontare una semplice storia invece di analizzare o fare astrazioni. La storia, ella sostiene, ha il merito di essere 'vera'. Un lettore che avesse seguito pedissequamente il suo ragionamento dialettico, e che ormai si fidasse dell'autorevolezza dell'autrice, sarebbe portato a credere nella veridicità di tale storia e quindi a prendere per buono il suo ordine. Erroneamente. Infatti, pur continuando a usare lo stesso registro linguistico e lo stesso tono narrativo, la narratrice si trasforma in personaggio della sua stessa storia e trasgredisce l'ordine delle categorie appena presentate al lettore inserendovi dei personaggi fittizi: Mrs. Brown, Mr. Smith[16] e la fictionalizzazione di se stessa. Non solo. Non paga del tranello teso, al termine della breve storia ch'ella definisce "*pointless*", la narratrice – ora forse di nuovo nei panni dell'autrice – fredda il lettore facendolo riflettere sulla soggettività delle proprie reazioni al cospetto di Mrs. Brown che egli/ella è automaticamente portato a giudicare "according to the age and country where [s/he][17] happen[s] to be born." A mio avviso, questo brillante lavoro a metà strada tra la saggistica e la narrativa presenta una tassonomia analoga a quella borgesiana e anticipa le speculazioni filosofiche sui concetti di realtà e rappresentazione di Foucault. Woolf non si limita a contestare l'ordine dei parametri bennettiani di veridicità del personaggio da romanzo d'appendice, ma lascia che sia il lettore a tastare il terreno cedevole dell'*a priori* di tale ordine, implicandolo

[16] Si noti come Woolf scelga due cognomi inglesi tra i più comuni che, al contempo, spersonalizzano e universalizzano i due personaggi. Un po' come lo "*Here Comes Everybody*" di Joyce.
[17] Il "s/he" si riferisce al lettore.

intradiegeticamente. Egli deve non solo confrontarsi con una categoria di personaggi che mette sullo stesso piano nomi reali e nomi fittizi, ma anche con Virginia Woolf nella triplice veste di autrice, narratrice esterna e personaggio interno all'opera. Ogni ordine prestabilito implode facendo emergere la 'middle region', lo spazio intermedio che delegittima gli strumenti letterari tradizionali. "[The Edwardians] have made tools and established conventions which do their business" asserisce Woolf, "the Georgian writer had to begin by throwing away [their] method. […] He was left alone. But that is inaccurate. A writer is never alone. There is always the public with him."

Lo spazio intermedio è il terreno comune sul quale il lettore e lo scrittore moderno si incontrano per sovvertire ogni convenzione. L'ordine, di qualsiasi natura esso sia, è sempre un ordine arbitrario che qualcuno impone e che qualcun altro subisce passivamente, non mettendolo più in discussione. La scrittrice del Novecento, storicamente e socialmente soggiogata dall'ordine impostole dalla sfera pubblica patriarcale e dall'ambiente letterario maschile, percepisce l'arbitrarietà di un ordine sociale e linguistico mai concordato e perennemente subito. Ella intravede la zona liminale al di là della significazione superficiale della realtà e sceglie di abitare la zona intermedia, lo spazio della discontinuità in cui la teoria della rappresentazione come fondamento indiscutibile si sfalda e lascia spazio, *espace*, ad una concezione nuova del reale, alla '*imaginative life*' di cézanniana memoria.[18]

[18] A suffragare questa ipotesi concorre anche il seguente passo tratto da *Walter Sickert. A Conversation*, in cui Woolf ribadisce l'incapacità dei romanzieri/biografi edwardiani di raccontare la '*imaginative life*' dei propri personaggi, impegnati come sono ad inanellare meri dati anagrafici: "Sickert is among the best of biographers. When he sits a man or woman down in front of him he sees the whole of the life that has been lived to make that face. There it is—stated. None of our biographers makes such complete and flawless statements. They are tripped up by those miserable impediments called facts […]Words are an impure medium; better far to have been born into the silent kingdom of paint" (13-14). Le parole sono mezzi impuri a meno che non le si concepisca come 'pennellate' post-impressionste che rendano il romanzo una vera opera d'arte, così come ella si dimostra in grado di fare.

Woolf sottolinea come la divisione tra scrittore e lettore, tratto distintivo del romanzo ottocentesco, abbia corrotto e menomato i libri che dovrebbero costituire la progenie di uno scambio bidirezionale tra autore e lettore. "Corrupt and emasculate" sono le sue originali parole. Come giustamente ricorda Gillian Beer nell'introduzione alla raccolta dei propri saggi dedicati a Woolf, la scrittrice rivendica uno spazio esterno alla torre d'avorio in cui sembrano arroccati i "middle-class male writers" degli anni Trenta (1) che le permetta non solo di manifestare le proprie esigenze letterarie ma la solidarietà con i lettori comuni, che si incontrano per strada:

> what is remarkable is how her access to quite new territory goes alongside her solidarity with all those alive beside her in the streets, and over time. [...] Instead of concentrating only on the chosen relationships of love and friendship, which fiction usually privileges, her work declares the fundamental kinship that goes beyond even family romance: living in the same time, sometimes in the same place – whether or not you ever meet. She valued the ordinary. (2)

Perché autore e lettore si incontrino a metà strada entro i confini dell'opera il primo deve umilmente cedere spazio al secondo. La scrittrice, paradossalmente, è privilegiata rispetto ai colleghi uomini in quanto da sempre abituata ad occupare una posizione liminale nella società e nelle sue rappresentazioni. La sua individualità culturale e sociale è maggiormente flessibile perché già senza fissa dimora, come spiega Meskimmon: "[t]he features of women's encounter with autobiography and self-portraiture over the course of the last century have been determined by their lack of fixed subject positions and subversions of traditional modes which did not 'speak' to them or for them, they negotiated alternative paths." (73)

L'autrice non esita a decentrare il proprio "io" per accogliere l' "io" del lettore entro l'*espace* post-impressionista della sua opera letteraria. L'accadimento del loro incontro, direbbe Deleuze, generato da una perpetua flessione – ch'egli definisce 'piega',

come elemento dinamico su cui si basano tutte le costruzioni e speculazioni secentesche – trasforma il soggetto narrante e il soggetto 'leggente' in punti di vista oscillanti. La loro realtà diventa esperienza sensoriale e mette in luce sia la scissione della realtà in '*actual life*' e '*imaginative life*' sia l'artificiosità del linguaggio codificato aprioristicamente del quale l'essere umano si avvale per descrivere queste due diverse dimensioni.[19] Ecco che essi si ritrovano a viaggiare insieme sull'immaginario treno da Richmond a Waterloo che trasporta il romanzo ottocentesco verso la svolta modernista del ventesimo secolo.

Su quel treno viaggiano anche le scrittrici italiane, baroccamente geniali, woolfianamente moderniste.

Questi due aspetti sono quanto mi appresto ad indagare nei romanzi di Negri, Banti, Manzini e Ortese, sperando che il mio contributo possa, se ancora necessario, rivendicarne l'importanza entro la parabola modernista europea.

[19] Semetsky definisce quella di Deleuze una "ontology of the virtual, according to which the virtual is not opposed to the real, but itself possesses a full reality: what it apparently opposes is merely the actual." (88) Il "virtuale' deleuzano sembrerebbe quindi il corrispettivo dello 'i*maginative*' cézanniano.

Secondo capitolo

"Modernità e suono"

In questo capitolo analizzerò *Stella mattutina* (1921) di Ada Negri parallelamente a *Mrs. Dalloway* (1925) di Virginia Woolf.[1] L'indagine mi permetterà di mettere in rilievo delle significative affinità stilistiche nell'impasto prosastico delle due opere che definisco 'post-impressionista' nel loro peculiare impiego del concetto di *espace* letterario come finora delineato. Si osserverà come il recupero di uno 'spazio altro' permetta ad entrambe le scrittrici di strutturare il romanzo attraverso le stesse tecniche compositive della scuola pittorica cézanniana. Adottando questo metodo innovativo l'autrice può parlare direttamente alla psiche del lettore, chiamando in causa non solo il suo spazio esterno ma anche e soprattutto l'*espace* subcosciente. Il lettore diventa così soggetto attivo nella costruzione prospettica della vicenda inscenata nell'opera, di fatto sfondandone le coordinate spazio-temporali. Come giustamente puntualizza Carla Locatelli in "Rappresentazione e referenza autobiografica in 'Moments of Being' di Virginia Woolf" l'identificazione dell'io novecentesco non è mai una descrizione definita e unitaria ma una realtà strutturantesi in un contesto moderno alienato ed alienante (148). Invero la performatività dell'io che si ricostruisce è un perpetuo atto in divenire e lo è ancor più sentitamente alle soglie del Ventesimo secolo quando, come abbiamo già avuto modo di osservare, il principio di rappresentazione fedele del reale sembra sfaldarsi a contatto con i fenomeni della modernità. Il supporto teorico a quest'ultima affermazione sarà dato dal saggio di Walter Benjamin "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"

[1] Il capitolo riprende e rielabora alcune parti dell'articolo di chi scrive "L'*espace* letterario in *Stella mattutina* di Ada Negri". *Altrelettere*. Marzo 2014.

del 1936, in cui il filosofo tedesco sostiene che le nuove tecniche di produzione e diffusione dell'opera d'arte nel Novecento abbiano radicalmente cambiato il ruolo dell'artista e il suo rapporto con il pubblico.

La modernità sembra sortire un effetto di scardinamento nelle arti letterarie e, in particolare, del genere dell'autobiografia. La mancata denotazione della parabola di vita del soggetto narrante non è però da intendersi come punto critico entro il canone del *Bildungsroman* bensì quale punto di rinegoziazione del rapporto narratore-lettore. Ecco perché, accanto al concetto di 'performatività scritturiale' suggerito da Locatelli, mi sento di apporre una altrettanto significativa 'performatività lettoriale' che concorre a ristrutturare la forma del romanzo autobiografico moderno. Credo pertanto che le opere in questione andrebbero catalogate come 'scritture di vita' secondo la definizione di '*life writing*' di Sidonie Smith e Julia Watson in *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives* del 2010 piuttosto che come autobiografie *tout court*:

> How do we know whether and when a narrator is telling the truth or lying? And what difference would that difference make? These questions often perplex readers of autobiographical texts. (…) We might respond by asking what we expect life narrators to tell the truth about. Are we expecting fidelity to the facts of their biographies, to lived experience, to self-understanding, to the historical moment, to social community, to prevailing beliefs about diverse identities, to the norms of autobiography as a literary genre itself? And truth for whom and for what? Other readers, a loved one, the narrating I, or for the coherent person we imagine ourselves to be? (15)

Le teorie semeotiche di Julia Kristeva esposte in *Revolution in Poetic Language* (1984) e in *Language--the Unknown: an Initiation into Linguistics* (1989) guideranno la mia analisi stilistica dell'impasto lirico-prosastico delle 'scritture di vita' di Negri e Woolf.

Infine, a riprova di quanto postulato nel precedente capitolo in riferimento al Barocco quale costante che ritorna anche in epoca moderna, attesterò che la riformulazione stilistica dell'opera novecentesca conformemente ai fenomeni della

modernità non è un *unicum* in ambito letterario ma si verifica sull'impronta della tecnicizzazione del linguaggio secentesco operata dalla prosa galileiana.

In breve, questo capitolo ci aiuterà a capire che, benché non siano mai stati attestati dei contatti concreti tra Negri e Woolf e non si possa parlare di una diretta affiliazione tra le due letterate, l'opera delle due autrici sembra sorgere da esigenze simili che ne denunciano la particolare posizione come individuo e figura professionale in un *establishment* fondamentalmente maschile, sia nel nostro paese che in territorio inglese, agli inizi del Ventesimo secolo.[2] Le due scrittrici rifuggono i parametri del romanzo tradizionale sviluppando dei moduli espressivi nuovi e rivoluzionari.

Nell'introduzione all'edizione del 2008 di *Stella mattutina* il nipote di Ada Negri, Gianguido Scalfi, esordisce con le seguenti parole: "[*Stella mattutina*] [n]on è un romanzo autobiografico. La componente poetica prevale. Mia nonna mi disse che molte di queste pagine furono scritte da lei, al mattino, al risvegliarsi, quasi in sogno." (Negri, 5) L'affermazione si situa in controtendenza rispetto al pensiero critico protrattosi per buona parte del Novecento che aveva interpretato il romanzo come esempio di autobiografia canonica. Dell'opera, Scalfi coglie due aspetti cruciali che ritiene siano rimasti a lungo inosservati: da un lato, la sorprendente modernità dello stile "scarno, semplice, scorrevole" che lo distanziava di netto dai romanzi d'appendice tardo-

[2] Significative la parole di Emilio Cecchi: "l'incolto, casalingo femminismo della Negri, in sostanza, se non sempre nello stile, s'accorda anche oggi perfettamente con quello d'una Woolf. Soltanto gli ipocriti, o peggio che ipocriti, potrebbero trovar da ridire sulla passione e la lealtà con cui ella sentì ed affermò sempre certe rivendicazioni sociali. Creatura tutta di slancio e d'emozione, la sua coerenza era nella sua volontà di bene e nell'amore dell'arte." (1958:239) Come si vede, il critico fiorentino riconosce in Negri un talento che, sebbene non sempre costante nell'arco della lunga carriera, coniuga l'acuta riflessione artistica all'attenzione per scelte tematiche di carattere sociale.

ottocenteschi; dall'altro, una presa di coscienza profonda dei temi sociali che portarono l'autrice ad una simbiotica identificazione con l'"altro". (5)

Se indagati parallelamente, componente poetica, modernità di stile e temi sociali in *Stella mattutina* sembrano prendere forma e alimentarsi tutti all'interno dell'*espace* letterario modernista. Come anticipato nel precedente capitolo, le tre caratteristiche che concorrono a rendere l'*espace* modernista di Woolf sono l'interpersonalità, in senso strutturale, l'impersonalità, da un punto di vista contenutistico, e, in termini di stile, l'impiego di un *pattern* lirico in seno all'impasto prosastico. È mia ferma convinzione che anche il romanzo di Negri presenti le stesse peculiarità. Woolf e Negri sembrano concordi nella creazione di uno 'spazio altro' che persegua un fine sostanzialmente estetico ma dalla forte risonanza politica. Si veda quanto sostenuto da Roberta White:

> Since Virginia Woolf, who introduced the self-conscious theorizing woman artist, […] the aesthetic problems are never divorced from, or seen outside the context of, the human problems confronting the artist, particularly the ideological problems implied in the portrayal of marriages and the demands of husbands, lovers, and especially children. These novels debate various issues about art, implicitly or explicitly, but they do not debate this particular issue; women writers take it for granted that art cannot be isolated from the messiness of life. In writers after Virginia Woolf, aesthetic and political considerations – art and life – are also intimately intertwined in that the [artist] usually sees herself as embarked upon a journey toward independence and self-knowledge that can only be carried out by her daring to risk a life of art. (31)

Questa tesi è applicabile anche al caso di Negri, la cui opera assolve a una duplice funzione: in prima istanza, le permette di tipizzare la propria vicenda personale nella rappresentazione metonimica della condizione di precarietà della donna italiana di bassa estrazione sociale all'inizio del Ventesimo secolo; d'altro canto, le consente di rivendicare uno spazio artistico femminile in un'Italia pre-fascista essenzialmente dominata dai *diktat* di una società patriarcale.

Stella mattutina rappresenta l'esempio più fulgido della "multiforme e straordinariamente copios[a]" (Gorini Santoli, 116)[3] produzione prosastica di Negri, principalmente nota per i felici esiti poetici. L'uscita di questo omaggio letterario alle figure femminili della famiglia della poetessa – nonna Peppina e mamma Vittoria come veri e propri personaggi nella storia narrata, e l'amatissima figlia Bianca quale dedicataria dell'opera[4] – venne preceduta da un singolare annuncio dell'autrice: "*Stella mattutina* è la storia interiore della mia vita dai sette ai diciassette anni, in terza persona. Vi ho *scolpito* la figura di mia madre"[5] (Gorini Santoli, 40-41). La dichiarazione, se valutata attentamente, suona come una presa di posizione letteraria con connotazioni niente affatto scontate: la scrittrice intende narrare la storia 'interiore' della sua vita e non tanto i fatti accadutile durante la prima giovinezza; ella viene meno alla logica del patto autobiografico lejeuniano e decide di raccontare non tanto degli avvenimenti concreti quanto la loro risonanza psicologica. L'arbitrarietà della ricostruzione narrativa è ulteriormente palesata dall'*incipit* del romanzo, in cui la narratrice ammette di non poter far fede sulla memoria della 'se stessa d'allora'. In altre parole, ella rivolge lo sguardo verso un'assenza da colmare. Di fronte a questa evidente sfasatura il lettore avverte di apprestarsi a seguire vicende dai contorni dichiaratamente artefatti. Non a caso Negri sceglie il verbo 'scolpire': l'enfasi è posta tanto sul valore contenutistico del romanzo quanto, se non maggiormente, su quello strutturale.

[3] L'espressione rivisita, con esiti opposti, le parole di Cecchi, sempre in merito alla produzione prosastica di Negri: "svolgimento uniforme e straordinariamente copioso." (1958:237)
[4] "A te Biancolina, gioia mia" recita la dedica sul frontespizio del romanzo.
[5] Corsivo mio.

L'endecasillabo che avvìa il romanzo, "Io vedo – nel tempo – una bambina" (*Stella mattutina*, 13),[6] risuona come una confessione di fictionalizzazione del contesto spazio-temporale entro il quale si muove la protagonista Dinin.[7] Lo spazio del libro si tramuta in un vero e proprio palcoscenico teatrale su cui si inscena la drammatizzazione della parabola di vita della protagonista. "Anch'io andrò *sul teatro*" (*SM* 15), dichiara la piccola di fronte ai memorabilia della mezzosoprano Giuditta Grisi. Ma il suo teatro, quello sul quale si esibisce per noi lettori, è fatto di parole vergate su un ipotetico diario di vita. La messinscena letteraria è funzionale al rapporto interpersonale che la narratrice vuole instaurare con chi le sta di fronte. La doppia personalità della protagonista, Dinin-l'Altra, è il *medium* che attiva questo canale di comunicazione tra le due parti. La tradizionale gerarchia scrivente-lettore, rispettivamente mittente e destinatario di un messaggio letterario dai contorni definiti, cede quindi il passo ad un dialogo interattivo in cui il lettore è irretito nelle maglie della narrazione non solo attraverso le parole di Dinin ma con ancor maggiore enfasi dalla psiche del suo *alter-ego*, l'Altra.[8] D'altronde, se la bambina si rifiuta di gettare lo sguardo sull'unico specchio presente nella sua abitazione è proprio perché sa che nell'immagine riflessa non potrebbe cogliere l'essenza dell'altra, la vera sé, le cui riflessioni si dipanano parallelamente alle sue vicende pubbliche:[9]

---

[6] Da qui in poi *SM*.

[7] È probabile che il verso si ispiri anche alla lirica pascoliana "Il giorno dei morti", contenuta in *Myricae* (Pascoli, 150).

[8] Gambaro definisce l'*escamotage* dello specchio come metafora che "sancisce fin dal principio la finzione dissociativa che governa l'intero meccanismo romanzesco" (205) La studiosa individua una pienamente condivisibile duplice soggettività che corrisponde ad una altrettanto duplice fonte enunciativa che, tuttavia, non influisce sulla distinzione dei ruoli narrativi: "tutte le luci di scena convergono sull'io narrato, mentre all'io narrante spetta una funzione di regia." (205) Mi permetto di dissentire da quest'ultima considerazione in quanto, come intendo dimostrare, l'io-regista dell'opera non può prescindere dalla compartecipazione dell'io del lettore al quale spetta il compito di ridefinire il rapporto tra voce narrante e personaggio narrato.

[9] Sarebbe interessante speculare sulla similarità d'intenti tra l'*incipit* di *Stella mattutina* e de *Lo scialle andaluso* di Elsa Morante, in cui la narratrice dichiara di non aver ancora vissuto abbastanza per poter credere d'essere la ragazzina protagonista del romanzo. In entrambi i casi, le voci narranti sembrano candidamente ammettere di non essere in grado di rintracciare e ritracciare le se stesse del racconto prima

> L'Altra: la Vera: che nessuno vedrà nel viso, nemmeno la mamma: inviolabile, inviolata: senza principio, senza fine: ricca d'inestinguibile calore al pari delle correnti sotterranee. Disgrazie, umiliazioni d'ogni sorta possono accadere alla pallida, povera Dinin; ma l'Altra, la Vera, è al di sopra di tutto e di tutti, è la Regina in incognito, che nulla può ledere. La sente, a volte, rivelarsi e sovrapporsi alla persona circoscritta respirante camminante, con la potenza d'un getto di lava; e ciò accade generalmente quand'ella, vagabondando sola, segue, lungo oscure straducole urbane, il suono degli organetti. (*SM* 88-89)[10]

Ella è consapevole che in questa specularità, più che ritrovarsi, si ricrea – letterariamente e storicamente – come il soggetto del dipinto *Girl Before a Mirror* di Picasso, in cui il maestro cubista, sostiene Johanna Drucker,

> doubles the image, living the woman first the depiction as "real" and secondly the depiction as "image". The transformative process of his own practice is thus doubly coded through this split imagery. In the first level of illusion she has a graphic and pictorial character which includes the distinguishing marks of her identity […]. In the second level of illusion, coded to be read as the symbolic within the frame of the symbolic (the image within the image), as the marked mediation of a reflection within the unmarked mediation of depiction, she exists as the drawn portrait within the image. […] No attempt is made to duplicate one image with the other, instead they function as transformations of visual material within the image. (116-117)[11]

Anche in *Stella mattutina*, il soggetto bifronte funziona come la rappresentazione di due diverse dimensioni: la reale, attinente alla '*actual life*', e l'altra-reale, simbolo della sua '*imaginative life*'. Inoltre, lo sdoppiamento Dinin-l'Altra è speculare alla continua oscillazione del testo tra espressione prosastica ed eco lirica. Si veda nel seguente

---

di averne ricostruito post-impressionisticamente, quindi attivando la memoria immaginifica propria e del lettore, le loro vicende di vita.

[10] Si noti l'utlizzo dei participi presenti "respirante camminante" che rafforzano il senso di metamorfosi interiorizzante del personaggio Dinin verso l'Altra e del romanzo come perenne opera *in fieri* nelle mani del lettore.

[11] Anne Umland ricorda le parole dello storico dell'arte Robert Rosenblum in riferimento al doppio soggetto del dipinto: "[he] described the girl's face, at left, a smoothly painted, delicately blushing pink lavander profile combined with a heavily built-up, garishly colored yellow-and-red frontal view, as "a marvel of compression" containing within itself allusions to youth and old age, sun and moon, light and shadow, and "merging … one of the most pervasive cultural myths about women inherited from the nineteenth century […] Her reflection, on the right, further complicates this picture, introducing a shadowy, introspective *doppelgänger* into the painting's compressed and chromatically overheated space. The intensely mysterious relationship between the two figures is the primary subject of the painting, which reinvents the time-honored artistic theme of a woman before her mirror in radically modern terms, tinged by the mortal associations of traditional Vanity images and by powerful psychic overtones." (2)

passaggio un esempio del continuo slittamento tra spazio della rappresentazione del vero autobiografico ed *espace* della presentazione del verosimile autobiografico:

> Fra l'invetriata a smeriglio verso la strada e le vaste intelaiature a cristalli verso il porticato, la portineria giace in un chiarore pallidissimo d'alba. In quella spettrale bianchezza, la nonna, immobile sulla poltrona, pare una figura di pietra. Neve sopra neve cade in giardino, incappuccia alberi e cespugli, copre la panche di soffici cuscini quasi azzurri a fissarli, ricama cornicioni e balaustri, vuol dire alla fanciulletta tante cose, che questa cerca di comprendere e ancora non può. È una specie di lungo discorso in una lingua ignota, pieno di pause misteriose, dolcissimo. […] ella pensa di essere rimasta sola nel mondo. Non più padroni, non più scuola, più nulla: nemmeno la madre. Le si dilata l'anima: le diviene leggera leggera: aderisce alla neve, si fa un fiocco di neve, scompare nel bianco. (*SM* 22)

Quella che si apre come una descrizione dell'ambiente familiare in cui orbita Dinin, a poco a poco, si dilata fino ad accogliere il lettore nell'*espace* lirico in cui regna l'"altra" realtà narrativa, quella interiorizzata. L'intero romanzo è trapuntato di numerosi passaggi in cui l'impasto prosastico si carica di risonanze liriche, come il seguente, in cui Dinin cattura l'immagine sofferta del fratello con brevissimi versi: "Canto fermo su accompagnamento d'organo, in una chiesa nuda, piena di poveri che ascoltano la messa: tali le loro vite. Ma una stonatura vi stride ogni tanto; e non si sa se sghignazzi o se pianga, spezzando la grave armonia dell'insieme: Nani." (*SM* 35-36)[12] II frammento è isolato dal resto del testo attraverso due cesure che ne enfatizzano il tono intimista. Inoltre, il prevalere della sintassi nominale e la postposizione del soggetto alla fine della frase creano un ritmo discendente che fa scivolare il lettore in uno spazio segreto, psichico, subcosciente.[13] Come giustamente rileva Scalfi, la giuntura fra prosa e poesia

[12] Gambaro cita ad esempio del lirismo del romanzo il seguente passaggio: "Neve sopra neve cade in giardino,/incappuccia alberi e cespugli,/copre le panche di piccoli cuscini/quasi azzurri a fissarli,/ricama cornicioni e balaustri." La studiosa rileva come il brano sia "costruito su studiate armonie [e] allinei un endecasillabo, un novenario, un endecasillabo, settenario e di nuovo un endecasillabo." (2010:224)

[13] Guida coglie una maturazione stilistica in Negri a partire dalla narrativa de *Le strade* (1926) in cui "la pagina negriana mostra un affinamento tecnico, la vena poetica perde l'irruenza dei primi anni acquistando limpidezza e trasparenza progressiva, e appare sfrondata dalle zeppe retoriche che caratterizzavano lo stile

cristallizza la precarietà sociale del coro di personaggi che si staglia sullo sfondo della vicenda principale in *Stella mattutina*. Il modo in cui Dinin descrive gli umili (operai, ciabattini, falegnami, ecc.) che incontra sul suo cammino ricalca quasi fedelmente molte delle liriche che Negri compone precedentemente al romanzo. Le riflessioni di Dinin sulle ingiustizie sociali sofferte dalla propria famiglia sono l'eredità della lirica passata e l'embrione della futura scritta "col sangue dei fratelli caduti e coi singulti dei ribelli"(Gorini Santoli, 24).[14] La volontà di Negri di finalizzare il proprio *opus* letterario ad una denuncia sociale diventa il *trait d'union* fra la prosa della voce narrante di Dinin e l'eco intimista della poesia dell'Altra. Alla crociata a favore delle classi umili e costantemente sfruttate, con le quali Negri scrittrice entra in contatto anche attraverso il suo lavoro di insegnante, corrisponde una profonda amarezza per il suo mancato riconoscimento quale scrittrice nel contesto letterario italiano di inizio Novecento, in cui l'ostilità di Benedetto Croce nei confronti dei poeti donne lasciava loro uno spazio artistico quanto mai esiguo. Come molte altre colleghe, Negri era solita pubblicare racconti brevi sui *feuilleton* di varie riviste dell'epoca. Eppure ella percepiva questa consuetudine come una magra consolazione piuttosto che come una forma di apertura alle scrittrici. Benché la 'terza pagina' fosse il mezzo più celere e sicuro di divulgazione dei propri scritti, come ci ricorda Pickering-Iazzi,[15] non le dava modo di esprimere appieno

---

dei primi racconti. [...] Si nota la volontà della scrittrice di trascurare i legami espliciti abbandonandosi alla sensibilità intuitiva del lettore" (51-52). Credo di aver dimostrato che questo avanzamento stilistico in termini di scioltezza espressiva e performatività lettoriale avvenga già in *Stella mattutina*.

[14] Gorini Santoli parla di "dolore cocente, quasi intriso di rabbia, per la condizione operaia di cui è vittima la sua amatissima mamma [...] cui si aggiunge la constatazione della miseria dei contadini, dei boscaioli e dei battellieri, e gli incontri con certe povere mamme di suoi allievi con il giallore della pellagra in faccia." (31)

[15] "The importance for women of publishing short fiction on the *terza pagina* should not be underestimated. First of all, the economic benefits likely provided some women with the opportunity to become professional writers. It may also have functioned as a sign of independence, and certainly success, in view of the authority conferred on the institution of cultural page, signified also by its prestigious Elzevir type."

l'innovativa carica modernista della sua prosa, in cui '*actual life*' e '*imaginative life*' convergono. Le parole di Gorini Santoli suonano ancora una volta illuminanti: "[Negri] ha unito vita e arte in un nodo assai raro, strettissimo e inscindibile, onde percorrere il suo cammino artistico comporta affiancarne un altro, quello della sua vita, da compiersi con estrema attenzione: l'attenzione con cui ella, ignara di Freud e Lacan, ha guardato entro e fuori se stessa, consapevole di quanto la vita dell'uomo sia debitrice ai suoi primi anni." (Gorini Santoli, 25) Sulla stessa scia Giorgio Rimondi ribadisce che "nella misura in cui [...] il testo narrativo funziona come 'una macchina da far vedere', il passaggio dalle arti visive alla letteratura [si configura] come semplice traslazione di concetti entro il [campo scopico] che nel pensiero di Lacan è fondamentale per la comprensione dello statuto del soggetto." (167)

Nonostante la fondatezza di entrambe le tesi, ritengo che il modo in cui la narratrice di *Stella mattutina* guarda alla bambina che è stata e ne ritrae sia lo spazio fisico in cui si muove che il suo *espace* interiore*,* sembri mettere in luce aspetti della sua psicologia di scrittrice che rimandano sostanzialmente alla semiotica kristeviana. La costante fluttuazione tra la *langue* saussuriana della prosa tradizionale che ci racconta la bambina Dinin e il lirismo delle riflessioni dell'Altra, ossia della poetessa in nuce che la

---

(45) Patrizia Guida parla della collocazione nella 'terza pagina' come "impone[nte] la rinuncia alla centralità della trama nel suo svolgimento logico-cronologico a favore dell'episodio, della singola scena, di una dimensione cioè, corrispondente allo spazio concesso dalle tre colonne del giornale." (51) Di opinione simile sembra Banti nel saggio "Storia e ragioni del 'Romanzo rosa'", in cui, al pari dei racconti della 'terza pagina', la caratteristica principale è di "innestare il quotidiano sullo straordinario, il particolare sull'ovvio". (1961:80) La scrittrice fiorentina incoraggia le scrittrici 'rosa' a non scivolare nella letteratura più dozzinale per non scontentare i gusti trasversali del grande pubblico poiché, precisa, sia nella letteratura rosa che nella 'terza pagina'" seppur con diversi aspetti e significati," [...] [l]a penna è la penna: dietro una ostentata assenza di ambizioni c'è un lavoro in cui, per la pratica stessa dell'uso della parola, della frase, dell'osservazione seppur generica, non si possono operare tagli netti fra letteratura e non letteratura. Questa constatazione è tanto vera che non sarebbe affatto difficile dividere per 'correnti' la quasi infinita serie di romanzi di consumazione." (*Ivi* :78)

figlia di Vittoria sente emergere prepotentemente in sé – e alla quale non riesce a dare un nome/significante – sembrano anticipare l'idea di *chant* di cui Julia Kristeva parla nel capitolo "Language and Languages" in riferimento alla poesia di Mallarmé.

> In certain cases, the search for the autonomy of the signifier, impregnated with a signified that seems superimposed on the signified of the explicit message, is taken so far that the poetic text constitutes a new language. […] Mallarmé wrote in order to create through French such an *other* language. […] The new language, to be constructed, traverses the natural language and its structures, or transposes it. […] It decenters the apparent structure of communication and produces a supplementary meaning, a chant. (1989:290)

Nell'attraversare le strutture simboliche del linguaggio codificato, il nuovo linguaggio, composto di una prosa liricamente evocativa, crea l'*espace* all'interno del quale la protagonista si rifrange in tante protagoniste. L'"io" del sintagma iniziale vede – '*per-see-ves*'– se stesso attraverso questo *espace* e ci racconta la bambina che la narratrice è stata: la nipote di Peppina; la figlia di Vittoria; Dinin; infine l'Altra, che ne contempla tutte le sembianze. Ecco che all'iniziale assenza si sostituisce una presenza dalla continua polimorfia. Il romanzo di formazione si scompone e ricompone in prospettive multiple e piani prospettici intrecciati al punto che diventa arduo stabilire con assolutezza chi racconti e chi ascolti "La storia di donna Augusta" e "La storia di donna Teodosia", che irrompono prepotentemente nella trama principale. A mio avviso, le due storie ribadiscono il fatto che Negri si confronta con la se stessa protagonista del romanzo così come mamma Vittoria si rapporta con i personaggi Augusta e Teodosia: l'autrice/narratrice dipinge un'immagine fictionalizzata di sé proprio come Vittoria fa con le eroine dei suoi racconti.[16] Nell'atto di scolpire la figura della madre, e nel frantumare

[16] Patrizia Zambon, nel saggio "La parola memoriale di Ada Negri in *Stella mattutina*" (Baroni, 95-102), sostiene che l'inserimento di queste due storie metaletterarie ribadisce lo svolgimento composito del romanzo negriano: "due storie autonome [...] la prima particolarmente, storia di totale indipendenza stilistica e assai ambigua suggestione narrativa (qualcosa che richiama il sapore nero e intensamente drammatico delle tragedie romantiche alle quali si rifà, ma riscritte in un linguaggio modernissimo, succoso

e ri-assemblare la sua stessa figura di bambina e poetessa, Negri coinvolge anche il lettore nella volontà di passare in consegna un messaggio al contempo letterario e sociale. Infatti, al termine de "La storia di donna Augusta", la narratrice riprende la parola per trasformare il gemito finale della povera contessina morta per amore, in un grido che coinvolga tutti i sofferenti:

> Gemito che viene dal mistero iniziale degli esseri, e da un altro mistero, la morte, è inghiottito: triplice gemito che non chiede aiuto, ma solo cerca di liberare la carne che soffre: la figlia di Vittoria se lo ritroverà nel cuore, se lo ritroverà sulla bocca, nelle ore di angoscia. Con la vita, la madre le ha dato anche quel gemito: glielo ha messo nelle radici dell'anima. Per se stessa, e per gli altri: per i propri dolori, e per tutti i dolori umani; di supremo spasimo, ma anche di supremo amore: - Ahi, ahi, ahi.- (*SM* 69)

Da questo grido di sofferenza, che è anche un allarme che punta il dito contro le ingiustizie subite dall'operaia Vittoria, scaturisce la lirica "Mani nell'ingranaggio", che la figlia di Vittoria "scrive [...] per bollare a sangue un'ingiustizia: compie un atto di necessità." (*SM* 82) Nel redigere questa appassionata testimonianza scritta, anch'ella si lascia prendere la mano – d'altronde, anche la sua è una mano nell'ingranaggio, quello letterario – facendosi "trascinare ad una deformazione del vero" (*SM* 83).[17] Lo sfogo datato 1929 ("Se si potesse, se si potesse ripudiare il proprio nome, invece di farne mercimonio per vivere, sotto prose caduche, di giornale!"; Folli, 112), di fatto, disvela la

---

e insieme carico di passato, una sorta di riscrittura delle storie da melodramma nelle quali si è perduta l'innocenza, si è svelata la caduta vera dell'eroina, vittima non innocente della distorsione dei suoi significati.)" (97) Gambaro dichiara che "in un'ottica macrostrutturale, è proprio la collocazione sussidiaria ed irrisolta di queste due vicende femminili ad offrire il riscontro paradossalmente più nitido del funzionamento del congegno autobiografico negriano. I due inserti di secondo livello si corrispondono per omologia antitetica." (2010:216) La studiosa legge i due racconti come contrastanti rappresentazioni speculari; alla "funesta vicenda di Donna Augusta" coinciderebbe, ma in negativo, "la luminosa parabola di Donna Teodosia", il che rafforza l'idea di immagine scissa della realtà, soprattutto femminile, che Negri intende trasmettere ai propri lettori.

[17] Mi sembra doveroso ricordare un'altra autrice impegnata, sotto pseudonimo maschile, nella denuncia di mani femminili intrappolate dalle ingiustizie sociali di questo momento storico, Bruno Sperani, al secolo Vincenza Beatrice Speraz, le cui opere principali hanno titoli emblematici: *Nell'ingranaggio* (1885), *La fabbrica* (1894), *Le vinte* (1896), *In balia del vento* (1900). Si rimanda all'interessante saggio di Mariella Columni Camerino in bibliografia.

duplice portata politica dell'appello in seno all'opera. Il cocente risentimento per la condizione di operaia sfruttata dal nascente sistema capitalistico del Nord Italia di cui è vittima la madre, si dispiega simmetricamente alla denuncia della condizione di scrittrice subordinata dalla alte sfere letterarie, palesemente patriarcali, che controllano l'editoria italiana.[18] Non è un caso che "ai canti dell'operaia Vittoria, scanditi sul respiro dei telai giù nella fabbrica, rispondano sinesteticamente dalle stanzette verso il giardino del palazzo di via Roma, i canti di Omero. La fanciulla è finalmente penetrata, sangue ed anima, nella poesia" (*SM* 52). Se, da un lato, sulla piccola Dinin pesa la responsabilità del sacrificio della madre/stella mattutina, dall'altro, ella capisce la preziosa eredità del suo narrare, la sera, a porte aperte "con pause e *chiaroscuri* d'inconscia sapienza, *scolpendo* le figure del suo ricordo con pochi tratti essenziali, illuminando all'improvviso certe scene con vivissime luci istantanee, *frescando* alla brava *quadri* d'insieme: guidata da un istinto d'*arte* che ignora di possedere, e morirà ignorato con lei." (*SM* 69)[19] (enfasi mia) La capacità di scolpire raccontando, di affrescare scene con pochi tratti essenziali, non morirà con Vittoria se Dinin lascerà che l'Altra-la Vera dentro di sé raccolga quell'arte del tessere storie e creare spazi femminili comuni in cui ritrovarsi e narrare anche l'altra

[18] Alpini osserva: "[o]n a social level, Negri used poetry to denounce the fact that her mother was always exhausted and underpaid for her work in a factory; on a personal level, she used prose to disclose the fact that, as a woman, she was exhausted by an identity in crisis." (103) Aggiungerei a queste considerazioni, il fatto che Negri fosse essenzialmente provata per il mancato plauso alla sua opera, sia poetica che prosastica, da parte di certa critica letteraria.

[19] Zambon sottolinea come la figura di questa madre sia nettamente diversa da quella delle madri delle autobiografie d'autrice del primo Novecento, ad esempio *Una donna* di Aleramo, *Cosima (quasi Grazia)* di Deledda, *Una giovinezza del secolo XIX* di Neera. Mamma Vittoria "genera il percorso della figlia per rassicurazione, non per opposizione; per integrazione, anche." (100-101)
Vorrei, inoltre, sottolineare come l'intimità del rapporto madre-figlia si acutizzi la sera, quasi in un momento di dormiveglia. Farnetti considera questo passaggio liminale tra veglia e sonno come "stato elettivo della psiche, atta in tal modo a installarsi in una consentanea incertezza in tutto simile a quella '*incertitudine qui vien des rêves*' o a quella '*incertitude*' *tout court* che i teorici pongono alla base del fantastico." (1997:125) La narrazione di mamma Vittoria, nell'accompagnare lo scivolare di Dinin verso la dimensione onirica sembra trasfondere in lei la propria vena artistica quasi in un processo osmotico.

storia, quella che Gerda Lerner definisce "unrecorded past",[20] sfacciatamente dimenticata dalla storiografia ufficiale. Nel diventare l'Altra, l'erede dei cantori poetici dell'antichità, l'amazzone a cavallo degli endecasillabi foscoliani, la compagna delle "immobili e portentose serenità del Leopardi" (*SM* 52), il gesto letterario di Dinin si carica figurativamente di risonanze politiche, anch'esse effetto sonoro della modernità femminile, come dimostrano le dichiarazioni di Kristeva in *Revolution in Poetic Language*:

> If there exists a "discourse" which is not a mere depository of thin linguistic layers, an archive of structures, or the testimony of a withdrawn body, and is, instead, the essential element of a practice involving the sum of unconscious, subjective, and social relations in gestures of confrontation and appropriation, destruction and construction – productive violence, in short – it is "literature", or, more specifically, the *text*. […] The text is a practice that could be compared to political revolution: the one brings about in the subject what the other introduces into society. (1984:16)

È l'Altra che legittima Dinin a contravvenire ai dettami della società patriarcale e la spinge verso 'Il Giardino del Tempo', l'*espace* alternativo in cui ci si possa esprimere attraverso una prospettiva linguistica che trascende e travalica ogni codificazione simbolica. Il processo di significazione, sostiene Kristeva, è il prodotto della continua oscillazione dialettica tra sfera simbolica e sfera semiotica e il senso che ne emerge rifrange l'io parlante in due entità complementari: soggetto che agisce e oggetto percepito dallo spazio sociale: "for Kristeva meaning is not the unified product of a unified subject; rather, meaning is Other and as such makes the subject other to itself. Meaning is not constituted by a transcendental ego; meaning is constituted within a biosocial situation." (2002:xxviii) La lingua che emerge da questo spazio riecheggia le "parole senza suono,

[20] "What is history? We must distinguish between the unrecorded past – all the events of the past as recollected by human beings – and History – the recorded and interpreted past. Like men, women are and always have been actors and agents in history." (4)

che son preghiere" (*SM* 13) di nonna Peppina; dipana i misteri dei "componimenti pieni d'inquietudini e di squilibrio, tralucenti d'immagini e di riminiscenze torbide e confuse" (*SM* 19) degli anni scolastici; la rimette in contatto con "[l]e cose [che] le sono vicinissime, trasparenti: [che] hanno occhi e respiro, [che] parlano il suo stesso linguaggio" (*SM* 23). Ecco allora Dinin-bambina che anela alla vita al di là dei testi scolastici; che sogna di sottrarsi alla schiavitù della povertà, di rendersi libera, indipendente, una autonoma '*new woman*'; ed ecco Dinin-figlia che legge tutto Zola "senza rimanerne lesa", perché "deve la figlia, tutto ascoltare, tutto vedere, tutto sapere" (*SM* 69). La *agency* dell'Altra trasforma Dinin nella testimone delle scrittrici semi-dimenticate dagli archivi storiografici: le mistiche del Duecento; le Petrarchiste; le letterate del Rinascimento e così via fino al Ventesimo secolo. Il 'Giardino del Tempo' si sovrappone al loro *hortus conclusus* e guadagna spazio, anzi *espace*, permettendo loro di sconfinare dalla sfera privata, che per secoli le ha tenute prigioniere, alla pubblica, dominio prettamente maschile.[21]

Ma non è solo la protagonista dell'opera a sdoppiarsi in una doppia rappresentazione, bensì la stessa narratrice esperisce una dolorosa mancanza di totalità. Anna Folli la riconosce come

> [s]empre in bilico tra vedere e sentire, solo raramente ha coscienza di sé come totalità. Dice Io e tuttavia cerca di eludere la legge dell'autobiografismo che vincola al vero. Si rifugia nel racconto e nella descrizione, nello pseudonimo, nella terza persona, perfino si fa schermo di un personaggio pur di alleggerire lo schiacciamento dei fantasmi della narrazione, che vive poi come proiezioni della propria molteplicità. (117)

[21] Significative le parole di Pickering-Iazzi: "Negri's inventing of the mother-daughter relation as a vertical axis and thematic matrix […] reconfigures the space of autobiography, breaking the patriarchal interdictions of culture and society. […] Negri's articulation of the mother-poet may thus authorize interrelations between motherhood, self-recreation, and artistic creation." (1994:68)

L'assenza di un soggetto narrante unitario risulta nella costruzione di un soggetto narrato a più voci che, come suggerisce Locatelli, "non è denotabile, in quanto non è costituito solo dalla sua visibilità iconica, ma da una serie ben più complessa di determinazioni differenzianti." (144) Nel celebrare la figura materna come fonte del proprio lirismo, l'elegiaca 'scrittura di vita' di Negri segna il passaggio da un protagonista di tipo tradizionale alla multiforme personalità di un "io" sempre *in fieri*.

Credo che queste mie riflessioni abbiano ampliamente dimostrato che l'interpersonalità strutturale, che attiva la performatività del lettore; l'impersonalità tematica di un ritratto ad arte le cui fattezze sfuggono ad ogni rappresentazione fedele; e il *pattern* lirico-prosastico che dilata i contorni dello spazio narrativo verso un *espace* modernista – ossia i tre elementi cardine del romanzo post-impressionista woolfiano – siano denotativi anche della prosa di *Stella mattutina*.

Innegabilmente Negri, sulla stessa lunghezza d'onda di Woolf, intuisce che l'opera d'arte deve mutare aspetto se intende parlare alla psicologia dell'uomo moderno. Le nuove tecniche e mezzi di comunicazione progettati agli inizi del Ventesimo secolo hanno di fatto cambiato il modo in cui l'uomo si relaziona con il proprio ambiente. Non è casuale che il saggio di Benjamin del '36 si apra con la seguente citazione da *Pièces sur l'art* di Paul Valéry:

> [i]n tutte le arti si dà un parte fisica che non può più venir considerata e trattata come un tempo e che non può più venir sottratta agli interventi della conoscenza e della potenza moderne. Né la materia né lo spazio, né il tempo sono più, da vent'anni in qua, ciò che erano da sempre. C'è da aspettarsi che novità di una simile portata trasformino tutta la tecnica artistica, e che così agiscano sulla stessa invenzione, fino magari a modificare meravigliosamente la nozione stessa di Arte. (4)

Secondo il filosofo tedesco la modernità ha messo a repentaglio il concetto di autenticità artistica, che egli definisce 'aura', rifacendosi ad un concetto baudelairiano. Egli vede

nella filosofia dell'*art pour l'art* decadentista, secondo la quale l'oggetto artistico non poteva avere nessun fine didattico né utilitaristico, l'ultima forma di arte pura. Al contrario, la fotografia, il fonografo e le tecniche cinematografiche approntate nel Novecento hanno reso possibile la riproduzione in serie di opere d'arte ed accresciuto il numero dei loro fruitori. La diffusione di copie fedeli di pezzi artistici inestimabili, li ha di fatto depauperati di "creatività, ... genialità, ... valore eterno e di mistero" (Benjamin, 6). Sostanzialmente l'*hic et nunc* del gesto artistico autentico viene reificato e politicizzato: "[m]a nell'istante in cui il criterio dell'autenticità nella produzione dell'arte viene meno, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte. Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la formazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica." (14)[22] Ciò comporterebbe il relegamento del puro senso artistico dell'artefatto umano in secondo piano rispetto alle funzionalità individuate dai nuovi fenomeni della comunicazione di massa e dalle avanguardie d'inizio secolo. Secondo Benjamin, la fotografia e il cinema "forniscono gli spunti più fecondi per il riconoscimento di questo dato di fatto." (16) Infatti, egli ritiene che il cinema restituisca del soggetto ripreso un'immagine "multiformemente frammentata" da ricomporre secondo "una legge nuova", al contrario della pittura la cui immagine sarebbe "totale". (27) Ma i principi pittorici che il filosofo prende in esame non sono affatto quelli su cui si basa la scuola post-impressionista a partire da Cézanne. Come precedentemente chiosato, quest'ultimo non trasferisce su tela una rappresentazione totale e fedele del reale bensì l'insieme delle singole percezioni della psiche umana all'interno di una struttura geometrica che ne presenti un'immagine rielaborata e multiprospettica. La tecnica cézanniana sembra

[22] Per "rituale" si intende legato al rito religioso o, come dice Benjamin, "cultuale".

coincidere con quella cinematografica nella capacità di palesare dettagli del reale non registrabili ad occhio nudo:

> [c]ol primo piano si dilata lo spazio, con la ripresa a rallentatore si dilata il movimento. E come l'ingrandimento non costituisce semplicemente chiarificazione di ciò che si vede *comunque*, benché indistintamente, poiché esso porta in luce formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentatore non fa apparire motivi del movimento già noti: in questi motivi noti ne scopre di completamente ignoti, "che non fanno affatto l'effetto di un rallentatore di movimenti più rapidi, bensí quello di movimenti propriamente scivolanti, plananti, sovrannaturali". Si capisce così come la natura che parla alla cinepresa sia diversa da quella che parla all'occhio. Diversa specialmente per il fatto che al posto di uno spazio elaborato dalla coscienza dell'uomo interviene uno spazio elaborato inconsciamente. [...] Dell'inconscio ottico sappiamo qualcosa solo grazie [alla cinepresa], come dell'inconscio istintivo grazie alla psicanalisi. (Benjamin, 31)

Questo lungo passaggio suona sorprendentemente affine alle considerazioni di Bell e Fry intorno alla pittura post-impressionista. Cézanne e i suoi discepoli, in qualche modo, anticipano il rivoluzionario effetto della fotografia e del cinema sugli studi ottici del Novecento. Il pittore indaga l'impercettibile sensoriale e dà spazio sulla propria tela anche ai dettagli celati all'apprendimento cosciente ma ben presenti nella sfera sub-cosciente.

Lo stesso procedimento segue la scrittrice modernista: le sue storie non sono meri resoconti di vicende accadute a se stessa o a terzi, bensì la cronaca della loro ripercussione interiore. Woolf e Negri sembrano entrambe inclini a sfruttare le tecniche moderne per sollevare il velo della '*actual life*' e mostrare lo strato della '*imaginative life*' nell'intento tutto barocco di "apr[ire] continui spazi di referenze all'azione che descrive e ne moltiplica come l'immagine, [...] la qualità iconica, cioè di rappresentazione." (Raimondi, 86)

In "Sounds of the City: Virginia Woolf and Modern Noise", Kate Flint sottolinea come

> Virginia Woolf was far from impervious to the intrusive and disturbing potential of modern noise […] her sensitivity to the acoustic environment, and to the place of the listening, perceptive body within it, is an important component in her representation of the process of consciousness: one which makes her stand out from contemporary fictional observers of London life. (181)

Al contrario della maggior parte degli scrittori d'inizio Novecento, avversi all'invasività dei frastuoni cittadini, Woolf li utilizza strategicamente nel tessuto prosastico delle sue opere. Basti osservare la scena di apertura di *Mrs. Dalloway*. La narratrice osserva Clarissa Dalloway mentre percorre le strade di Londra. L'*incipit* recita "Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself." Nell'arco di una breve proposizione, Woolf frantuma l'unità della protagonista in tre diverse entità: 'Mrs. Dalloway,' il personaggio osservato dalla voce narrante; 'she,' il soggetto agente; 'herself,' il corrispettivo interiore del soggetto agente. Negli interspazi fra queste tre diverse entità emerge l'*espace* che accoglie il lettore o, come direbbe Foucault, l'ordine in potenza della nuova tassonomia che il lettore è incaricato di colmare. Non solo. Le coordinate temporali vengono di pari passo dilatate nella diacronia del 'she *said*' e 'she *would buy*'. Il lettore si trova sospeso tra quanto già avvenuto in sua assenza e quanto sta per aver luogo. Zoomando sull'interiorità della protagonista e presentandoci una sequenza atemporale delle sue azioni, la narratrice obbliga chi sta di fronte all'opera a rivedere la propria posizione. Esattamente come all'inizio di *Stella mattutina*, anche nel caso di *Mrs. Dalloway*, il romanzo parte da un'ammissione di ricostruzione artificiale di una data vicenda e dal presupposto strutturale di dialogo interpersonale tra la psiche del narratore e quella del lettore. In pratica, quest'ultimo si trova contemporaneamente dietro la cinepresa (fianco a fianco con il narratore), davanti alla cinepresa (come spettatore esterno), e di fronte alla cinepresa (accanto al personaggio); ovvero segue le due protagoniste nelle loro '*actual lives*' come narrate dalla voce fuori campo; le osserva dal punto di vista degli altri

personaggi della storia; infine, si addentra nel loro subconscio per capire come le vite reali si tramutino in immagini altrimenti-reali.

Mentre attraversa le vie londinesi, sulla scia dei rintocchi del Big Ben, Clarissa ritrae la '*imaginative life*' della capitale inglese: "[i]n people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June." (Mrs. Dalloway 4)[23] Il fraseggio spezzato, i cui sintagmi nominali si susseguono vertiginosamente, permette al lettore di percepire la frenesia della vita moderna anche ecfrasticamente. Al ritmo dei rumori esterni, Clarissa sembra perdere la propria individualità: "[s]he felt very young; at the same time unspeakably aged. She sliced like a knife through everything; at the same time was outside, looking on. She had a perpetual sense, as she watched the taxi cabs, of being out, out, far out to sea and alone." (*MD* 8) A mano a mano che la città penetra nel suo subconscio, come in un dipinto futurista,[24] Clarissa si confonde con essa deumanizzandosi: "[s]he knew nothing; no language, no history; she scarcely read a book now, except memoirs in bed; and yet to her it was absolutely absorbing; all this; the cabs passing; and she would not say of Peter, she would not say of herself, I am this, I am that." (*MD* 9) È il lettore che corre in suo aiuto a ristrutturarla in modo organico; leggendo il romanzo, adesso, qui, il lettore restituisce l'*hic et nunc* all'opera d'arte rendendola autentica attraverso la propria personalità:

[23] Da qui in poi *MD*.
[24] Si pensi ai dipinti di Umberto Boccioni "La città che sale" (1910) e "La strada entra nella casa" (1911). Parlando di futurismo, vorrei segnalare un fatto curioso: Ada Negri curò la prefazione ad un volume, purtroppo introvabile, intitolato *Lettere di soldati alle loro infermiere*, che Flavia Matitti sostiene essere stato scritto ed illustrato da Pierina Levi, allieva di Giacomo Balla. (Iamurri e Spinazzè, 93)

> what she loved was this, here, now, in front of her; the fat lady in the cab. Did it matter then, she asked herself, walking towards Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her; did she resent it; or did it not become consoling to believe that death ended absolutely? but that somehow in the streets of London, on the ebb and flow of things, here, there, she survived, Peter survived, lived in each other, she being part, she was positive, of the trees at home; of the house there, ugly, rambling all to bits and pieces as it was; part of people she had never met; being laid out like a mist between the people she knew best, who lifted her on their branches as she had seen the trees lift the mist, but it spread ever so far, her life, herself. (*MD* 9)

Il flusso e riflusso della città ha un duplice effetto sulla psicologia del personaggio: in prima istanza, ci rivela il modo in cui la sua individualità reagisce alle vibrazioni dell'acustica esterna,[25] come si può osservare nel seguente passaggio: "The throb of the motor engines sounded like a pulse irregularly drumming through an entire body. […] Every one looked at the motor car. Septimus looked. Boys on bicycles spread off. Traffic accumulated. [...] And the world wavered and quivered and threatened to burst into flames." (*MD* 15) Il rumore esterno dell'auto in sosta si trasforma stilisticamente in un flusso di coscienza foneticamente vibrante; infatti, la sintassi si fa ancora una volta spezzettata e abbondano le allitterazioni. Inoltre, la prevalenza di suoni occlusivi e fricativi labio-dentali concorre a rendere il testo quanto mai onomatopeico e, eventualmente, sinestetico, nel caso di una lettura ad alta voce.[26]

In secondo luogo, le importanti emissioni acustiche cittadine sono speculari alla penetrazione della psiche del lettore nel flusso di pensieri più reconditi e liberi del

[25] Flint sottolinea che "Individual subjectivity inevitably conditions how we register noise, which, for Woolf, is more internalized effect than an objectively quantifiable property of the external world. This internalization is quite literal, since the ear is the instrument, too, which has the potential to register the reverberations of this outer environment as reverberations within the body's own organs. It is thus ideally poised to reveal the connections that exist between people in the urban environment: connections that, like noise itself, may be welcome or rebuffed, but which are, none the less, an unalterable fact of Woolf's perception of the modern world." (194)

[26] Molto interessanti a questo proposito le considerazioni di Makiko Minow-Pinkney nel saggio "Virginia Woolf and the Age of Motor Cars": "[t]he extent of the impact that the mass production of cars had on the social discourse of the time could be inferred, for example, from the fact that Woolf changed the phrase: 'making bicycles' in the 1919 version of 'Modern Fiction' to 'making motor cars' in 1925 when she compared the making of literature to other kinds of production." (Caughie, 161)

personaggio. La sua individualità ne esce arricchita, perché contiene anche la soggettività del lettore, e, al contempo, essa è resa impersonale dal contatto con l'universo che la circonda. La prima circostanza è dimostrata dalla reazione dei personaggi nel momento in cui la macchina in sosta riparte: "[t]he car had gone, but it had left a slight ripple which flowed through glove shops and hat shops and tailors' shops on both sides of Bond Street. For thirty seconds all heads were inclined the same way – to the window. […] ladies stopped; when the sentence was finished something had happened." (*MD* 17-18) Come si vede, non solo il rumore dell'auto in partenza modifica la fisicità ed interiorità degli astanti, ma addirittura penetra metaletterariamente nel testo includendo come elemento narrativo la conclusione della frase da parte della voce narrante. La seconda circostanza si palesa nella ricerca di Clarissa della propria immagine nella vetrina di un negozio: "[b]ut what was she dreaming as she looked into Hatchards' shop window? What was she trying to recover? What image of white dawn in the country, as she read in the book spread open: *Fear no more the heat o' the sun Nor the furious winter's rages*." (*MD* 9) Sentendo forte la lacerazione tra la propria multiforme interiorità e la rappresentazione illusoria dell'immagine esterna, ella anela alla serenità di un ambiente pastorale invocato attraverso i versi di *Cymbeline* di Shakespeare. L'alba segna un nuovo inizio, una nuova definizione di sé, e la campagna è simbolicamente il luogo del ciclo della vita, della perpetua rinascita, anche dopo il trauma del Grande Guerra. Bonnie Kime Scott sostiene che la foschia londinese, con la quale Mrs. Dalloway si identifica, segni il passaggio tra le due dimensioni, la cittadina e la pastorale, che nel suo caso corrisponde all'ingresso a *St. James Park*: "Clarissa Dalloway turns from the vital rhythms of commerce ... to the alternate rhythms of the park: 'the mist; the hum; the slow-swimming happy ducks; the

pouched birds waddling'. Mist enters into both visions and remains one of Woolf's most connective images." (4) Le considerazioni di Scott sulla specularità tra contesto urbano e dimensione pastorale trovano conferma nel fatto che Clarissa descrive il rombo e il fumo dell'aereo nella famosa scena del volo pirotecnico con metafore vegetali:

> The sound of an aeroplane bored ominously into the ears of the crowd. There it was coming over the trees, letting out white smoke from behind, which curled and twisted, actually writing something! […] "K ... R ..." said the nursemaid, and Septimus heard her say "Kay Arr" close to his ear, deeply, softly, like a mellow organ, but with a roughness in her voice like a grasshopper's, which rasped the spine deliciously and sent running up into his brain waves of sound which, concussing, broke. A marvelous indeed – that the human voice in certain atmospheric conditions (for one must be scientific, above all scientific) can quicken trees into life! […] leaves were alive; trees were alive. And the leaves being connected by millions of fibres with his own body, there on the seat, fanned it up and down; when the branch stretched he, too, made that statement. The sparrows fluttering, rising, and falling in jagged fountains were part of the pattern […] Sounds made harmonies with premeditation; the spaces between them were as significant as the sounds. (*MD* 22)

La corposa citazione sembra altamente significativa, in quanto riassume il concetto di corrispondenza auditiva tra ambiente meccanico moderno e psiche umana, il concetto di dilatazione dell'individualità dei personaggi verso l'impersonalità della natura, nonché della dilatazione dello spazio testuale verso un *espace* in cui le risonanze liriche dei rumori della modernità elaborati dalla psicologia dei personaggi avviano il *pattern* stilistico modernista. Di fatto, il romanzo rinnova costantemente il passaggio tra *Innenwelt* e *Umwelt* e tra prosa e poesia.[27]

Si noti ora come lo stesso avveniva nell'opera di Negri, in cui Dinin registra gli estranianti rumori del sito industriale in cui mamma Vittoria è impiegata, come la porta d'ingresso verso un mondo di relazioni simbiotiche con le sofferenze degli altri:

[27] Si veda anche l'interessante capitolo "Virginia Woolf, Sound Technologies, and the New Aurality" di Melba Cuddy-Keane contenuto nel volume a cura di Pamela Caughie.

> La fabbrica è fuori porta. [...] Un gruppo di fabbricati bassi, bianchi, con tetti di vetro opaco, all'americana: ciminiera altissima, che taglia il cielo in due, e "fa le nuvole col fumo", pensa Dinin. Nuvole nuvole di fumo, a spirali, a cumuli, d'un grigio nerastro [...] Dalle finestre, il ritmico e rauco *tin tan tan*, *tin tan tan* del macchinario in moto. [...] La figlia di Vittoria osserva, ascolta; e accetta e accoglie in sé ogni cosa, con l'apparente indifferenza della terra che riceve le seminagioni. [...] Penetra, la figlia, attraverso le confidenze materne, in un groviglio d'uomini, d'interessi, di passioni.[...] Si parla di certe antiche fate, al tocco delle cui magiche dita o al suono delle cui magiche parole la pietra si trasformava in albero fiorito, le lagrime in perle e diamanti, i singulti in melodiosa dolcezza di canzoni. Nella sempre ridente madre rivive forse una di quelle fate, dispensatrici d'ingenue meraviglie? (*SM* 36-38)[28]

La madre rappresenta il canale d'accesso all'altra-realtà in cui la cacofonia del *tin tan tan* industriale si tramuta in *pattern* lirico.[29] Inoltre, così come la frammentazione onomatopeica dei suoni meccanici si riversa in destrutturazione della sintassi, Dinin procede secondo lo stesso principio mentre osserva le fattezze di sua madre che, di fatto, smonta e ricompone come in un dipinto cubista: "La fronte nuda è un blocco d'energia: gli occhi guardan dritto, sotto i vasti archi cigliari: c'è un potente carattere di vita in quel volto dalle dure ombre, dai solchi nettamente segnati."[30] Alla caratterizzazione fisica ella appone immediatamente una descrizione psicologica: "E in ogni muscolo quel guizzar dell'interno vigore; e quel riso, quel riso d'occhi e di denti! [...] Per la prima volta ella le appare sotto questo aspetto." (*SM* 41) Nella rielaborazione della fisionomia materna, Dinin coglie la trasfigurazione della '*actual life*' in '*imaginative life*' e lascia che sia la sua scrittura post-impressionista a comunicarla direttamente alla psiche del lettore:

---

[28] Secondo Guida "la natura metaforizzata di Ada Negri si pon[e] come segno evidente di non accettazione del mondo che muta, del progresso, della modernità. [...] La vita si configura per la scrittrice come contemplazione della natura, in apparenza immobile, che ha in sé il potere del rinnovamento interiore." (53-54)

[29] Sarebbe interessante, ma impossibile nel presente lavoro per motivi di spazio, costruire un parallelismo tra il "*tin tan tan*" della fabbrica in Stella mattutina e il "tick, tick, tick" del grammofono in *Between the Acts*, uno degli ultimi romanzi di Woolf. In entrambi i casi i suoni meccanici della modernità formano un ritmo che, da estraniante rumore esterno, si fa collante delle diverse prospettive dei personaggi in scena.

[30] Si veda l'interessante saggio di Elisa Gambaro, "L'esperimento versoliberista di *Senza ritmo*" (in Baroni, 65-69) su un uso della sintassi quasi futurista.

> Adesso vede; adesso comprende: tutto è trasfigurato. [...] Possiede il numero e l'armonia, il piede e l'accento; e una folla di visioni. [...] Quando va, al crepuscolo, ad aspettare la mamma dinanzi all'opificio, il cadenzato fragore della trasmissione, che fa quasi tremare l'aria intorno, si traduce per lei in endecasillabi e settenari altisonanti.[...] Quello che il suo spirito non comprende, le è dalla musica fatto chiaro. Ella ne rimane spesso atterrata, nella dolcezza dell'estasi mistica. La poesia, così cantata a piena orchestra, agisce su di lei come un tempo le visioni celesti sulle sante, che ne cadevano in rapimento. (SM 52-53)

Nel momento del crepuscolo, in cui giorno e notte si toccano, il contatto semiotico Dinin-Vittoria si riattiva e, di conseguenza, il romanzo di Negri palesa la sua identità di riscrittura di meditazioni interiori tramite il recupero di un linguaggio perduto. Il romanzo che ne emerge è "blocco di vita vera" (*SM* 77) plasmato dalla lingua appresa dalla madre nella cui persona risaltano l'amore per la poesia e per il canto e la capacità di trasformare la vita in un'opera d'arte. Vittoria si trasfigura come "i santi in estasi sulle vetrate, le Vergini giottesche offrenti il Bambino dalle colonne" (*SM* 58) ed appare alla bambina come una mutazione della sua anima.[31] La silhouette della figura materna funziona come l' "invetriata a smeriglio" e il "chiarore pallidissimo d'alba" (*SM* 22) attraverso i quali Dinin entra nel 'Giardino del Tempo'.[32]

Mollie Hoff sembra essere sulla stessa linea di pensiero quando legge le numerose scene di *Mrs. Dalloway* nelle quali Clarissa si specchia nelle vetrine dei negozi londinesi, come indicative della doppia lettura del romanzo: "Mrs. Dalloway is a literary maze leading all to a conclusion that is duplicitous and uncertain. The novel is double-coded,

[31] Sarebbe interessante, ma non possibile in questa sede per questioni di spazio, approfondire la simbologia cristiana nel romanzo di Negri. Come appare evidente già dal titolo – 'stella mattutina' è uno degli appellativi riservati alla Vergine nelle Litanie Lauretane – Vittoria sembra assumere spesso il ruolo sacrificale della *figura Christi*. Le stesse prerogative sembrano attenere anche al personaggio di Clarissa Dalloway, come esaustivamente spiegato da Kitsi-Mitakou nel saggio in bibliografia, nel quale, prevedibilmente, la studiosa fa largamente uso dei precetti kristeviani contenuti in "Stabat Mater".

[32] Gambaro ribadisce la centralità della figura materna in Stella mattutina: "[a] colpire è l'assoluta coerenza con cui il personaggio materno si dispone al centro dell'ordito testuale, assommando su di sé una serie di funzioni che garantiscono la tenuta unitaria dell'intreccio. La valenza metaforica dell'origine, insita nella figura della madre, trova così un corrispettivo formale assai limpido nei meccanismi che governano l'affabulazione memoriale; ma ne motiva anche la morfologia romanzesca." (2010:213)

designed to be read through more than one lens. Under the influence of epiphany however, windows in the labyrinth offer moments of vision, and doorways lead into new states of being." (8)

Pur riluttanti di fronte ad un vero specchio, sia il personaggio di Negri che quello di Woolf ricercano i propri lineamenti su superfici opache e nebulose che, in qualche modo, ne deformino le fattezze esteriori. Il passaggio attraverso questo stadio liminale le fa accedere all'*espace* della dimensione lirica, capace di restituir loro una rappresentazione di sé in nessun modo oggettiva bensì espressa attraverso un linguaggio non codificato. Ma perché questa alchimia si realizzi, il lettore deve assisterle nel completamento di questo lungo percorso:

> The appetite for cohesion in narrative is not satisfied at once. The "sense of an ending" is contingent upon the skills readers bring to the reading. After all this it seems that the plot is merely a thread on which the real matter of *Mrs. Dalloway* is strung, a Barmecide's Feats, an illusion. Readers must traverse the maze themselves because they also share in the kind of initiatory ordeal that reading a complex novel provides. (Hoff, 9)

In seno all'ambiente naturale, Dinin e Clarissa mostrano al lettore/spettatore la loro vera aura che traducono in espressione poetica non conforme ai dettami stilistici tradizionali. Ma se, da un lato, la città innesca una istintiva reazione di rigetto, dall'altro è proprio l'immissione di suoni violenti e cacofonici nell'atmosfera urbana a far emergere lo scollamento tra l'immagine univoca della '*actual life*' e la multiprospettica '*imaginative life*'. Flint cita un interessantissimo saggio di Melba Cuddy-Keane in cui la studiosa conferma il rapporto costruttivo di Woolf con i rumori della tecnologia:

> [s]he suggests that what she calls a 'new aural sensitivity' was coincident with the emergence of the gramophone and the wireless. […] Cuddy-Keane is highly suggestive about the ways in which and expanded listening audience, actualized with the advent of broadcasting, may have enabled a conceptualization of the city as consisting of many different potential listening points. She usefully reminds us that, whilst 'mainstream developments in broadcast technologies did indeed

> inspire justifiable fears about state control, hegemonic dominance, and a passive public, Woolf herself was by no means uniformly pessimistic about these developments. (189)

Sembrerebbe quindi che, benché sia Negri che Woolf avessero personalmente risentito delle perdite umane del primo conflitto bellico e temessero un disorientamento psicologico del proprio pubblico dovuto all'impiego dei nuovi *mass media* da parte dei nascenti regimi totalitari europei, esse reimpieghino gli stessi strumenti tecnologici con fini diametralmente opposti, ovvero come un appello alla coscienza sociale del pubblico. Non a caso ai rumori delle fabbriche in *Stella mattutina* fanno eco i versi dell'epica omerica;[33] similmente, in *Mrs. Dalloway*, "the singing of [the] aeroplane is reminiscent of the singing that appears frequently in Homer's *Odyssey* which opens with the famous invocation – 'Sing, Muse, the story of the man.' Antiquity, like the *Odyssey*, is studded with women who sing mnemonic chants while they weave the intricate patterns of their textiles." (Hoff, 18) Mnemonicamente, l'eroina del romanzo modernista cerca di ricomporre l'aura del proprio 'io' assente riassemblando i frammenti di immagine in un tutt'uno geometrico di stampo post-impressionista. La sua elegia è canto celebrativo della rinascita dell'io olistico, ossia interpersonale perché mai del tutto scisso dall'altro, e universale in quanto in contatto diretto con l'essenza che trascende l'individualità. Scott si rifà al concetto di 'rhîzome'[34] di Deleuze e Guattari nel delineare le dinamiche del personaggio woolfiano che "overcome[s] hierarchical, filiative thinking and support[s] a more holistic view of the world." (8) Analogamente, Hoff parla di "holistic perspective"

[33] Rilevanti le parole di Elisa Gambaro: "[c]on una scelta tanto coraggiosa quanto clamorosamente estranea alle consuetudini tràdite dell'italico poetare, i primi tre libri [di poesia] della nostra autrice consacrano a dignità d'oggetto poetico 'i nuovi mostri' che sempre più stanno mutando la configurazione del paesaggio urbano: l'istintiva irruenza della parola poetica negriana non teme affatto il confronto con la fabbrica e il lavoro che vi si svolge." (107) La studiosa coglie in alcuni componimenti di *Fatalità* un preannuncio delle istanze futuriste che, a suo dire, spiegherebbero il controverso legame con la figura di Marinetti. (2010 111)

[34] Questo concetto verrà più ampliamente sviluppato nel prossimo capitolo.

nella struttura di *Mrs. Dalloway*, in cui "everything, however small, affects everything else. The total system, therefore, cannot be understood by separate analyses of the parts." (46) Sulla stessa linea anche le riflessioni di Beer che riconosce in *Mrs. Dalloway* il primo romanzo di Woolf che pone al centro lo spazio comunitario dei personaggi, pur nella loro separatezza:

> Mrs. Dalloway is the first of her works which moves about within a community poised in a historical moment, and explores the mass behind the single voice. Virginia Woolf was fascinated by place, that condensing of past and present which subtly controls and changes experience and establishes a common life. In *Mrs. Dalloway* [...] communal spaces are lovingly articulated, particularly all the details of Regent's Park. The accounts of walks and of districts register the characters' social space as well as their separations. (52-53)

La prospettiva olistica è inoltre palesata dalla struttura circolare delle due opere: *Stella mattutina* si apre e si chiude all'alba di un nuovo giorno, ossia nel momento in cui la prima stella del mattino compare in cielo, e se, all'inizio del romanzo, Dinin non vuole o non può cogliere la sua immagine nello specchio casalingo, al termine ella si rispecchia proprio nell'arcata celeste: "[a]ll'orizzonte, sola, la stella mattutina, intenta come uno sguardo. [...] La terra. [...] Eccola lì. La possiede con gli occhi. [...] Il suo respiro sale dalle umili profondità della terra per dilatarsi fino a quella stella ch'è rimasta ultima incontro al giorno. 'Sono io, sono qui' ella pensa, riconoscendosi nello spazio come in uno specchio." (*SM* 104-105)[35]

[35] A questo proposito sembrano interessanti le considerazioni sul ruolo dello specchio nella rappresentazione artistica di Marsha Meskimmon: "the mirror acts as a metaphor for framing images. In the aesthetic realm, as in the philosophical, the frame constructs the image or the knowledge. The frame places certain material into the centre of discourse and marginalises others. That which is within the frame of the mirror is proper; it can be described, seen and understood. That which remains outside the frame of the mirror is out-of-bounds, disturbing and undecipherable. To move the mirror is to change the frame and thus to consider different knowledges and different subjects." (4) L'atto di Dinin di specchiarsi nella natura, quindi nell'ambiente esterno, pubblico, piuttosto che nello specchio all'interno della sua sfera privata simbolizza uno sconfinamento spaziale che ha sia valore artistico che politico. Invero, il soggetto incorniciato nello specchio dell'arcata celeste fuoriesce anche dai limiti della sua individualità in una comunione con l'elemento naturale e sociale che ribadisce il socialismo umanitario di Negri. Si veda a

La compenetrazione con la natura, lo spazio nel quale Dinin fa emergere il lirismo dell'Altra, permette al personaggio di Negri di riconoscersi come parte integrante di una totalità che include anche la terra e i suoi abitanti.[36] Al di là del cancello del 'Giardino del Tempo', ella avverte la circolarità del tempo: "Sensazione d'eternità: abolito il nascere, abolito il morire. Nel tempo." (*SM* 88) Il suo viaggio alla riscoperta di se stessa culmina nell'identificazione compassionevole con l'altra parte di sé e con l'altro di fronte a sé, secondo i principi ideologici del socialismo umanitario che la scrittrice lodigiana dichiarò in più sedi di voler professare, confermato dalla testimonianza di Gorini Santoli:

> il socialismo di Ada Negri non è certamente marxista; lei stessa scrive: "Il mio primo socialismo è stato puramente umanitario"; [...] basato soprattutto sulla elevazione delle classi umili soggette ai soprusi dei potenti che le umiliano, insensibili alle loro sofferenze. E un'ansia di ingiustizia, di fraternità, di amore le cui radici sono riscontrabili negli anni di Lodi, nello sfruttamento cui è sottoposta nel filatoio la mamma Vittoria, che amava i fiori e il canto ma la sera tornava ingrigita e stanca e, come lei, Dinin che le andava incontro, vedeva uscire dall'opificio tutti i suoi compagni, sfiniti da lunghe ore di lavoro sfibrante e mal pagato. (54-55)[37]

Si potrebbe quasi fantasticare su una identificazione tra mamma Vittoria e Clarissa Dalloway, entrambe amanti dei fiori e dell'arte, e, benché separate da estrazione sociale e stili di vita alquanto diversi, parimenti provate nella loro psicologia dai mali della modernità: l'industrializzazione nel primo caso, la Grande Guerra nel secondo.

---

questo proposito anche il saggio di Wanda De Nunzio-Schilardi, "Sulle orme di Foscolo ... vivere soltanto di poesia", contenuto in Baroni (13-18)

[36] Questo collima con quanto asserisce Cézanne in una delle sue conversazioni: "Genius is the ability to renew one's emotion by daily contact with nature." (16)

[37] Nell'introduzione al volume di Rasy, Paolo Mieli ricorda l'aspra critica di Pirandello al socialismo di Negri nel 1896: "la signorina Negri si è assunta la parte che le si volle assegnare caricando macchinalmente il suo ingegno come la sveglia stridula dell'oriuolo, che a suo credere deve segnare l'ora dell'ultimo riscatto...Ma che ne sa lei, che ne intende di socialismo? Evidentemente l'ingegno poetico di questa scrittrice dotata senz'alcun dubbio dell'ignicolo dell'arte, ma senza alcuna cultura, senza alcuna seria preparazione, con dell'audacia soltanto, subisce una violenza...Il socialismo [...] non ci ha a che vedere; si sfati la leggenda che di questo partito, ora così di moda, ne ha fatto la poetessa, e si veda piuttosto in che considerazione la Negri si debba tenere...". (iv) Per amor di verità, mi sembra opportuno rimandare all'interessante saggio di Pietro Frassica, "Picnic in pineta" (nel volume a cura di Baroni, 39-44) in cui lo studioso cita alcuni significativi passaggi dal carteggio tardo tra Pirandello e l'attrice Marta Abba a riprova della ravveduta considerazione dell'autore siciliano nei confronti di Negri.

Esattamente come Dinin chiude il cerchio tornando alla terra "vivente e fermentante" (*SM* 105) delle campagne milanesi che è simbolicamente la Ur-land dalla quale proviene, cioè il grembo materno, così Clarissa ritrova la se stessa frammentata d'inizio romanzo nella figura conchiusiva di Peter, l'altro da sé, capace di restituirle totalità: "What is it that fills me with extraordinary excitement? It is Clarissa, he said. For there she was." (*MD* 194) La morte di Septimus Smith e il sacrificio di mamma Vittoria concedono alle eroine dei due romanzi di scegliere come rapportarsi alla vita.[38]

> [Clarissa's] survival is self-evident – at the still center of an unbroken circle. Thus indemnified by this unknown young man, Clarissa's mystical travail ensues in the little room after which her "rebirth" follows in the form of a passage across the threshold of time in order that her wish to have her life over again […] may be granted. Thus, it seems that those who are able to revolve with the cycle of the seasons may become immortal. Elegy claims to confer immortality. (Hoff, 243)

L'ingresso dell' "io" nel regno dell'altra-realtà impersonale se accompagnato dal gesto fraterno di unione con il "tu" incrociato lungo il proprio percorso, permette a Clarissa e Dinin di rinnovare il ciclo di morte-rinascita e a Woolf e Negri di trasformare l'elegia da lamento per l'*exit* del personaggio univoco di stampo bennettiano, in canto celebrativo per l'ingresso in scena della poliprospettica e universale *Mrs. Brown* modernista.[39] A poche pagine dalle rispettive conclusioni, Dinin e Clarissa possono finalmente guardare al mondo da una prospettiva post-impressionista che Negri e Woolf traducono

[38] Jonathan Quick riporta le osservazioni di John Hawley Roberts sul rapporto 'post-impressionista' tra Clarissa e Septimus Smith: "'what Cézanne and Picasso did in the art of painting, as explained by Roger Fry, Mrs. Woolf attempted to do in the art of the novel.' In the case of *Mrs. Dalloway* he saw that the 'reality' of the two principal characters Clarissa Dalloway and Septimus Warren Smith, between whom no conventional plot relationship exists, "consists not of themselves as persons, but of the relationship to each other as forms." (550)

[39] Woolf era ben consapevole della profonda innovazione di quest'opera, tanto che in una lettera del 1921 indirizzata a Katherine Mansfield – mentre stava ultimando *Jacob's Room* e lavorando al racconto "Mrs. Dalloway in Bond Street", embrione del futuro *Mrs. Dalloway* – ella dichiara: "I think what I'm at is to change the consciousness, and so to break up the awful stodge." (Briggs, 132) Woolf usa la parola 'stodge', che significa "heavy or dull literature", per definire i romanzi ottocenteschi di tradizione bennettiana. Infatti, Briggs sostiene che Woolf intendesse fare di *Mrs. Dalloway* il primo vero esperimento letterario modernista che potesse "bring the reader closer to everyday life, in all its confusion, mystery and uncertainty, rejecting the artificial structures and categories of Victorian fiction." (130)

stilisticamente attraverso un "intentional language of ambiguity in which little is absolute" (Hoff, 246):

> Per essa il mondo consiste in quella pianura senza mutamento, intersegnata da fughe rettilinee di gelsi, da scorrere geometrico di fossi e di canali; e che pure si fonde con la trasparenza dell'aria e con l'arco sublime del cielo in una bellezza nella quale tutto si placa. Se al proprio spirito ella dovesse dare una forma, sarebbe tale e non altra. (*SM* 103)

> Beauty anyhow. Not the crude beauty of the eye. It was not beauty pure and simple […] It was straightness and emptiness of course; the symmetry of a corridor; but it was also windows lit up, a piano, a gramophone sounding; a sense of pleasure-making hidden, but now and again emerging when, through the uncurtained window, the window left open, one saw parties sitting over tables, young people slowly circling, conversations between men and women, maids idly looking out […] stockings drying on top ledges, a parrot, a few plants. Absorbing, mysterious, of infinite richness, this life. And in the large square where the cabs shot and swerved so quick, there were loitering couples, dallying, embracing, shrunk up under the shower of a tree; that was moving; so silent, so absorbed, that one passed, discreetly, timidly, as if in the presence of some sacred ceremony to interrupt which would have been impious. (*MD* 163)

Struttura geometrica e dettaglio convivono sulla superficie dell'*espace* modernista e restituiscono un'aura di autenticità all'opera d'arte attraverso l'impiego delle nuove tecnologie. Nella biografia del 2004, Laura Marcus ci ricorda come i romanzi di Woolf e Joyce "use perambulation and locomotion around the city as narrative routings and play with the new devices of the cinema: flashbacks, montage, tracking shots." (68) La tecnica cinematografica sembra elaborare ulteriormente l'eredità estetica dei precetti pittorici d'inizio secolo nella volontà di dissolvere "una prospettiva tradizionalmente realistica, fotografica, nel nome della prevalenza delle impressioni soggettive, che sfociano in immagini lancinanti, dense macchie di colore, che rinviano ai quadri di Cézanne." (Palusci, 25) Il romanzo di Woolf in ambito inglese e di Negri nella scuola italiana segnano una svolta irreversibile verso una formulazione linguistica innovativa senza precedenti. L'abilità tutta barocca di innestare l'immaginazione poetica entro il sistema

linguistico convenzionale permette loro di fregiarsi di una cifra stilistica in rottura con gli schemi tradizionali in grado di intercettare il non-detto del reale, come afferma Bryan S. Turner nell'introduzione a *Baroque Reason* di Christine Buci-Glucksmann:

> reality exists independently of the languages by which it is made available, but its real nature remains ineffable and hidden. This hidden quality of reality can only be grasped by prophetic insight, by imagination and possession; it can only be expressed by symbol, by allegory or parable. It is the poetic/religious imagination which has insight into inner reality; language as a system of formal differences has paradoxically relatively little capacity for authentic communication. (6)

Eppure, se a Woolf viene da subito riconosciuto il merito di questa geniale intuizione stilistico-strutturale, anche a livello internazionale, il valore letterario dell'unico romanzo di Negri non è stato ancora del tutto riconosciuto. Negri fa spesso riferimento ai propri scritti definendoli metonimicamente "pagine inquiete di donna che in nessun paese ha mai trovato requie, e sta ancora cercando se stessa." (Cecchi, 1958:238) Queste amare parole saranno seguite, a pochi anni dalla morte, dal rammarico: "Io morirò rimproverandomi ciò che in arte *non* ho dato." (Folli, 111) Spero, quindi, che queste mie riflessioni, in qualche modo, concorrano a restituirle il giusto spazio entro il coro di voci moderniste europee.

A conclusione di questo primo capitolo, vorrei soffermarmi sul fatto che l'idea dei suoni della modernità e dello sviluppo delle tecnologie del Novecento come agenti scatenanti della metamorfosi dello spazio del romanzo tradizionale in *espace* lirico modernista, promossa dai lavori di Woolf e Negri,[40] trovi un importante precedente nel

[40] Cuddy-Keane sostanzia questa ipotesi: "Woolf suggests a positive reading of the larger cultural implications of the new sound technologies. Her "Letter to a Young Poet" acknowledges the voices of modern skepticism: 'And there are a thousand voices prophesying despair. Science, they say, has made poetry impossible; there is no poetry in motor cars and wireless.' But Woolf herself does not endorse these hostile views and there are other, stronger indications that she connected technological development with a liberating expansion of space." (Caughie, 76)

caso di tecnicizzazione del linguaggio avvenuta proprio in ambito barocco nella letteratura scientifica di Galileo Galilei. Lo dimostra il fatto che Woolf, come testimoniato da Holly Henry nel saggio "From Edwin Hubble's Telescope to Virginia Woolf's 'Searchlight'", fosse un'attenta lettrice di James Jeans. Negli studi *Problems of Cosmogony and Stellar Dynamics* (1919) e *The Universe Around Us* (1929), l'astronomo e fisico britannico menziona proprio l'opera di Galilei come passaggio cardine verso la revisione del concetto di antropocentrismo e riformulazione delle capacità cognitive umane:

> From the earliest pages of his first popular astronomy text, Jeans had emphasized the themes of a human decentering and re-scaling produced by telescopic images of stars and nebulae. "To the question, 'where does man stand in the universe?'" Jeans wrote, "the first attempt at an answer at any rate in recent times, was provided by the astronomy of Ptolemy: 'at the centre.' Galileo's telescope provided the next, and incomparably better, approximation: 'man's home in space is only one of a number of small bodies revolving round a huge central sun'" (Caughie, 143)

La perdita di centralità del soggetto umano che era stata il perno dell'epistemologia della parabola rinascimentale determina una parallela disillusione negli strumenti cognitivi fino ad allora dati per assodati, compreso il linguaggio. Il saggio di Drake Stillman, "Galileo's Language: Mathematics and Poetry in a New Science", benché risalga ad oltre quarant'anni fa, sembra ancora illuminante in questo senso. L'eminente esperto galileano ha più volte rimarcato la strenua diffidenza dello scienziato pisano nei confronti delle supposte verità di filosofi e poeti dell'antichità: "[t]he guiding idea is vividly illustrated in the *Dialogue*, where Galileo ridicules those who would deduce the nature of things from the writings of ancient philosophers and poets" (14). Il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1624-1630), infatti, non rappresenta solo il trattato scientifico con cui Galileo vuole confutare il sistema tolemaico-aristotelico a favore del copernicano, ma,

soprattutto, un importante trattato filosofico nel quale viene elaborato un nuovo metodo di conoscenza del mondo e dei suoi fenomeni attraverso un idioma matematico in netta opposizione all'*Eidos* platonico.[41] La scelta di esprimersi attraverso il vernacolo volgare rinunciando al dotto latino esplicita l'intenzione didattica dell'opera che, rivolgendosi ad un ampio pubblico, avrebbe potuto metterlo in guardia non solo sulle false verità astronomiche accettate dalla vulgata scientifica dell'epoca – ed avallate dalla Chiesa – ma anche sull'altrettanto ingannevole formulazione linguistica dei testi ufficiali. Ogni lettore, anche il più profano, avrebbe così avuto modo di accedere alla 'lettura' dell'universo e delle sue componenti beneficiando esclusivamente del libro che Galileo, non senza una certa ironia, sostiene, per voce di Sagredo, contenga tutte le scienze, ossia l'alfabeto:

> io ho un libretto assai più breve d'Aristotele e d'Ovidio, nel quale si contengono tutte le scienze, e con pochissimo studio altri se ne può formare una perfettissima idea: e questo è l'alfabeto; e non è dubbio che quello che saprà ben accoppiare e ordinare questa e quella vocale con quelle consonanti e con quell'altre, ne caverà le risposte verissime a tutti i dubbi e ne trarrà gli insegnamenti di tutte le scienze e di tutte le arti, in quella maniera appunto che il pittore da i semplici colori diversi, separatamente posti sopra la tavolozza, va, con l'accozzare un poco di questo con un poco di quello e di quell'altro, figurando uomini, piante, fabbriche, uccelli, pesci, ed in somma imitando tutti gli oggetti visibili, senza che su la tavolozza sieno né occhi né penne né squamme né occhi né sassi: anzi pure è necessario che nessuna delle cose da imitarsi o parte alcuna di quelle, sieno attualmente tra i colori, volendo che con essi si possano rappresentare tutte le cose; ché se vi fussero, verbigrazia, penne, queste non servirebbero per dipignere altro che uccelli o pennacchi. (137-138)

Il messaggio è chiarissimo: diffidare di ogni testo che adduca verità inoppugnabili e rifarsi alla propria capacità di osservazione ed elaborazione mentale, alla stregua di un abile pittore che sfrutta i colori della propria tavolozza in modo creativo.[42] Questo

[41] Palma definisce il linguaggio matematico galileiano come "the linchpin connecting human and divine intelligence" (43) A questo proposito, si rimanda anche all'articolo di Lollini in bibliografia.
[42] Galileo sembra a tutti gli effetti discostarsi da un'idea platonica di realtà e avvicinarsi a quella che Ernesto Grassi, nel capitolo "L'esperienza della parola", definisce "realtà [come] passione [che] apre la realtà, alza il sipario di un teatro al quale assistiamo e partecipiamo." (73)

precetto è del tutto in linea con quanto avrebbe postulato Cézanne sull'utilizzo del colore nell'Ottocento: nell'introduzione al volume di Fry del 1927, Alfred Werner ricorda come Cézanne abbandoni gradualmente l'idea di prospettiva atmosferica di retaggio impressionista, "in order to suggest the third dimension by means of color movements, [and] by a rhythmic succession of of different color planes" (iii) che facessero presa sulla psiche dello spettatore, chiamato a rielaborare il gioco delle cromie in maniera quasi inconscia. Stillman sottolinea come in tutte le opere galileiane ricorrano costanti allusioni alle osservazioni dei fenomeni della natura che si verificano quotidianamente e che tutti, non solo gli addetti ai lavori, registrano quasi inconsapevolmente. Pertanto la lingua dei suoi trattati diventa performativa perché finalizzata a mostrare a chiare lettere al lettore il modo in cui egli esperisce il sistema mondo: "[t]he way to put the sensible world on paper without thereby reducing it to a paper world was to keep the reader's mind on things of experience rather than on verbal technicalities. The poets are great masters of this art. They bring experience to life by a single word or a brief phrase, when the same experience would remain lifeless through a paragraph of objective description." (Stillman 19) Il percorso di tecnicizzazione dell'italiano volgare avviato da Galileo nel Diciassettesimo secolo, che ha lasciato tracce indelebili nell'italiano odierno, non era orientato all'astrazione bensì all'elaborazione di una lingua metaforica che stimolasse il ragionamento immaginifico nel lettore. Lo scienziato sembra dirci che ogni conoscenza è speculazione che fonde verità empirica ed elaborazione mentale. Lo dimostra l'arguto saggio di Eileen Reeves che rintraccia nella *Commedia* dantesca una delle principali fonti galileiane di ispirazione scientifico-letteraria: "[i]t is worth noting … that Galileo's general tendency is to treat the *Commedia* as a kind of prolepsis, a poetic description of

the more pedestrian discoveries and procedures to come, rather than as a simple storehouse of antiquated astronomical knowledge." (16) In altre parole, la prolettica poetica dell'Alighieri ha tanta attendibilità cognitiva quanto il più raffinato e diretto esperimento empirico. Non solo. Secondo Reeves, Galileo trae ispirazione dal capolavoro dantesco in termini di performatività del lettore chiamato in causa anche in modo auditivo:

> of greater significance for Galileo's depiction of sunspots is Dante's association of these jewels with the irreproducible song he heard there, and the bold claim that "He who does not take wings to fly up thither may wait for news thence from the dumb." […] More crucially, this privileging of the poem's aural and performative dimension over its textual status, this canto's insistence on pauses and on new melodies unfolding in time, is a consequence of Dante's gradual move away from the material and graphic *segni bui*. (16)

I 'segni bui' del linguaggio piatto, convenzionale, cadaverico – come direbbe Kristeva – possono essere illuminati solo da parte di un lettore disposto ad ascendere verso una dimensione immaginifica, ossia mettendo in moto quello che Stephen Dedalus chiama "the spiritual-heroic refregerating apparatus, invented and patented in all countries by Dante Alighieri" (Joyce, 292). Lo scienziato è prima di tutto lo scrittore che mette in guardia il proprio pubblico dal "confondere le verità scientifiche, che sono 'cose', con i nomi, che sono strumenti convenzionali per indicare brevemente le cose" come asserisce Altieri Biagi (1). Allora lo scrivere diviene gioco creativo che passa per gli occhi e le orecchie del lettore e penetra fino alla sua psiche in cui le parole convenzionali si rivelano per i falsi simulacri che sono, e gli ingegnosi neologismi innescano una rivoluzionaria riflessione metaletteraria. Come giustamente sostiene Altieri Biagi, "il rifiuto del latino [...] è rifiuto della lingua peripatetica piena di comode formule illusorie e mistificatorie che nessuno si permette di analizzare o di sottoporre a una nuova definizione perché è tutto già definito da secoli" (21); "Galileo è perfettamente cosciente

del pericolo di ipostatizzare i 'nomi' e di lasciarsi poi suggestionare da essi." (32) Già Migliorini aveva enfatizzato dell'*opus* galileano la ferma volontà di debellare i grossolani errori di ragionamento dovuti alla genericità della logora terminologia aristotelica, che non poteva più rispondere alle esigenze di un mondo in profonda evoluzione come quello del Seicento:

> Con il Seicento siamo alla svolta decisiva: nascono le nuove scienze, svincolandosi dallo sterile metodo peripatetico, e questo spirito nuovo ha bisogno di un'espressione adeguata. [...] Galileo non ha solo dei concetti da esprimere: egli ha in sé un'energia, un entusiasmo, un furore di proselitismo che vuol esercitare non sulla corporazione dei dotti, catafratta di citazioni aristoteliche e di sillogismi pseudoscientifici, ma sugli uomini che hanno esperienza di vita e ingegno aperto. A costoro non bisogna parlare in *baos*, ma servirsi di una lingua viva, che sia insieme capace d'arte e di scienza. (Migliorini, 141)
>
> [...] Cosí si realizza in lui, per un momento, quella sintesi fra scienza ed arte che è così rara dacché molti fattori [...] hanno portato a una separazione sempre maggiore fra scienziati e letterati. (Migliorini, 156)[43]

Non a caso il Migliorini usa la parola 'furore', di bruniana reminiscenza, che Buci-Glucksmann identifica come "predisposed to excess through base impulses (bestiality) and lofty impulses (divine inspiration, poetic inspiration)" (2013:74), riassumendo così due caratteristiche che ben definiscono l'effetto della modernità nei romanzi di Negri e Woolf sui quali ci siamo soffermati in questo capitolo. Il furore compositivo delle scrittrici in controtendenza rispetto ai canoni di una tradizione che non le riconosce e nella quale non si riconoscono, al pari del dissacrante furore delle teorie galileiane che cozzano con l'indiscussa scuola aristotelica, sfocia nella rivisitazione degli estranianti suoni della modernità in chiave poetica.[44] L'iniziale effetto alienante dei vari aerei o

[43] Si vedano anche le considerazioni di Timothy J. Reiss nel capitolo "American Baroque Histories and Geographies from Sigüenza y Góngora and Balbuena to Balboa, Carpentier, and Lezama" (398) dal volume a cura di Parkinson Zamora e Kaup.

[44] I termini 'bestialità' e 'furore' vanno intesi come sinonimi di 'estro creativo'. Si veda, a questo proposito, la nota 9 dell'introduzione.

fabbriche con cui le loro protagoniste entrano in contatto sfocia nel debellamento della triade referente, significato e significante che sta alla base del compromesso linguistico al quale esse rifiutano di adeguarsi. La loro prosa poetica risuona come una protesta a chiare lettere contro il dotto *establishment* letterario novecentesco. Il grido di Donna Augusta nel racconto di Negri è un atto di disconoscimento dei limitativi parametri e categorie linguistiche di una *langue* sempre uguale a se stessa. "The hole of the scream, the drive to a liberating death, and all the lyrical and poetic moments of baroque language where signifieds disappear", afferma Buci-Glucksmann, "this entire swarm of language, all this bears witness to the same subject absent from the self, severed by the effects of language, the effects of the signifier." (2013:83) Il soggetto punta a ricrearsi, artisticamente, in un iper-soggetto impersonale ed interpersonale. La spinta verso questo potenziamento, il perseverare – oserei dire, il 'per-se-verare', nella spasmodica ricerca del sé – verso se stessi, assume, di volta in volta, forme espressive diverse: scientifiche, musicali, pittoriche, ma mai separate, come ci insegna la scienza di Galileo, "[which] offered a brief interlude between the all-inclusive system of the Aristotelians and the all-inclusive system of the Cartesians. It was an interlude marked by the invasion of horse-sense and poetic metaphor into the alien territory of sober philosophy and science, bulwarked by eternal verity." (Stillman, 27) Virginia Woolf arriva a questa stessa formulazione in modo coerente per la prima volta con *Mrs. Dalloway*, dove, come sostiene Jean O. Love, "she is able to establish a necessary relationship between mythopoetic thought and empiricism" (145) e dove, sebbene la sua narrativa "appears to stand alone, and it is possible to read it on the empirical level", al contempo, si configura come "plurisignificant and must not be thought to consist solely of empirical-theoretical meanings." (146) Il che significa che

oggetti e suoni meccanici legati alla modernità, se da un lato sembrano affiorare come presenze inquietanti nel contesto del romanzo, dall'altro serbano in sé la capacità di risvegliare il potere mitopoietico in coloro che li percepiscono per la prima volta, un po' come il bestione vichiano che al cospetto del sibilante tuono partorisce foneticamente l'immagine del dio Zeus. Lo stesso avviene in *Stella mattutina* in cui, come si è visto, al brusìo della fabbriche di un'Italia industriale ancora in fasce, Dinin – il cui stesso nome sembra la trasposizione fonetica di un suono meccanico, quello del campanello della padrona di casa che la convoca – reagisce dando sfogo al proprio estro creativo. Se, come spiega Pina Palma, il Barocco è il momento della 'visione delirante', in cui l'opera di Galileo contribuisce in maniera cruciale alla definizione di un movimento del pensiero che non cerca di contenere il soggetto bensì di espanderne l'entità (43), allora si intuisce perché la scienza dei suoni venga reinterpretata dalla scrittrice del Novecento come scintilla innescante un processo linguistico mitopoeitico galileianamente in grado di espandere l'incontestato 'senso comune' classicista verso un rivoluzionario *espace* immaginifico baroccheggiante. Non si può non cogliere ed enfatizzare il grado di modernità della 'scrittura di vita' negriana che, altrettanto incisivamente quanto quella woolfiana, non punta all'evocazione di una storia dimenticata bensì alla rappresentazione di una narrazione immaginifica attualizzantesi nell'interazione post-impressionistica col lettore.[45]

[45] "La scrittura di *Stella mattutina* è sostenuta da una sintassi di forte valenza attualizzante; l'uso continuo del presente – 'storico' probabilmente, ma di tale estensione e vigore da essere mantenuto intero per tutto il racconto, la forza incisive della frase breve, […] la costruzione quasi esclusivamente paratattica, che dà un certo tono di sentenziosità a non pochi passaggi e affermazioni, tutta la costruzione stilistica, insomma, tende a contrastare un senso evocativo, lontano e nostalgico del tempo; o meglio, a cercare un'altra sonorità, molto più moderna, compiutamente novecentesca, nella scrittura d'evocazione, proponendo una scrittura memoriale che risulti in qualche modo in presa diretta." (Zambon in Baroni, 99)

Terzo capitolo

"Modernità e immagine"

"Let us wash the roofs of our eyes in colour; let us dive till the deep seas close above our heads. That these sensations are not aesthetic becomes evident soon enough, for, after a prolonged dumb gaze, the very paint on the canvas begins to distil itself into words – sluggish, slow-dropping words that would, if they could,
stain the page with colour; not writers' words.
("Pictures and Portraits", Virginia Woolf, 1920)

Nella chiosa a "In the Realm of Sound", apparso sul *Macmillan's Magazine* nel 1893, Kate Flint fa un'importante riflessione sul senso della vista nelle opere di Woolf, soffermandosi, in particolare, sul saggio "Street Haunting",

> Sight … is the sense of the modern: a view endorsed by Woolf, one might say, in her 1927 essay "Street Haunting", when she imagines the individual employing 'a central oyster of perceptiveness, an enormous eye': the primary organ, in this piece, for assimilating and entering into the urban environment. […] The imagery she employs of the body's own surface … figuring it as 'the shell-like covering which our souls have excreted to house themselves', suggests the potential for a more complex nacreous structure than that of the bivalve: the shape to which the folding passageways and chambers of the ear have frequently been compared. (193)

Il saggio esce nel 1927. A pochi mesi di distanza, Virginia Woolf avrebbe dato alle stampe della Hogarth Press quello che definisce un *divertissement*: *Orlando*, la biografia *sui generis* liberamente basata sulla vita della collega nonché amante Vita Sackville West.

Nel presente capitolo vorrei analizzare quest'opera parallelamente ad *Artemisia* di Anna Banti. In entrambi i lavori il senso della vista e la costruzione dell'immagine delle due protagoniste occupano un ruolo centrale per la ridefinizione del concetto di biografia. La mia analisi partirà dalle tragedie del teatro tardo-cinquecentesco di Federico Della Valle che considero un archetipo nell'impiego della figura femminile quale artefice

dell'*espace* letterario. La nozione di *rhîzome* da *A Thousand Plateau* di Deleuze e Guattari mi servirà quale supporto teorico per comprendere la rivoluzionaria posizione di rottura delle eroine dellavalliane rispetto alla tradizione del teatro classico.[1]

Che Woolf considerasse il teatro secentesco esemplare nella rappresentazione della psicologia umana, lo si inferisce già nel saggio *The Cinema* (1926), in cui ravvisa nelle nuove tecniche cinematografiche del Novecento una diretta affiliazione con le tragedie shakespeariane, capaci di far vedere il non detto, ovvero quella densità di sfumature che, ella ritiene, nemmeno il poeta o il pittore sono in grado di palesare: "in Shakespeare the most complex ideas form chains of images through which we mount, changing and turning, until we reach the light of day. But obviously the images of a poet are not cast in bronze or traced by pencil. They are compact of a thousand suggestions of which the visual is only the most obvious or the uppermost." (2)[2]

La resa cinematografica delle immagini post-impressioniste dell'*espace* woolfiano sembrerebbe quindi richiamare alla mente le psicologie chiaroscurali dei protagonisti di importanti opere barocche. Non a caso, nell'edizione americana del *Macbeth* del 2004, John Wilders sottolinea come la tragedia fosse difficilmente rappresentabile a teatro perché troppo privata e intimista:

> *Macbeth* is predominantly a private, intimate drama. There are no public orations, no turbulent crowds; the murder of Duncan takes … place off stage and not in a public arena, and Macbeth's prolonged inner disintegration is more significant than his death. The most dramatically tense episodes consist of soliloquies or conversations between two people, especially Macbeth and his wife […] the focus

[1] Il capitolo riprende e rielabora alcune parti dell'articolo di chi scrive "*Le vie di fuga* dell'eroina. Il superamento delle unità aristoteliche nel teatro pittorico di Federico Della Valle." *La Fusta*. *Journal of Italian Literature and Culture.*XXI. Fall 2013.

[2] Interessanti le parole di Buci-Glucksmann, che rileva nelle tragedie di Shakespeare la stessa complicità di sguardi tra vittima ed esecutore che si riscontra nelle tele seicentesche di Caravaggio e Artemisia Gentileschi. (2013:44)

> of attention is consistently on the feelings, the states of mind, of the principal characters, and on the influence of one character on the mind of another. (i)

La complessità dei caratteri shakespeariani spiazzò fin dagli esordi gli spettatori inglesi dell'epoca, abituati alla rassicurante e catartica esperienza del teatro classico, caratterizzato da una rigida divisione in atti e scene, e da una netta distinzione tra personaggi positivi e personaggi negativi. Ellen Spolsky parla di un continua revisione della portata semantica dell'opera da parte del pubblico, "[a]udiences collect information and construct patterns of understanding that are repeatedly revised, complicated or ironized away from earlier impressions of significance." (492)

Sebbene l'opera di Shakespeare venga giustamente acclamata come rivoluzionaria, una simile concezione di teatro sperimentale era già stata portata sulle scene italiane grazie alla penna di Federico Della Valle. Probabilmente lo scrittore astigiano paga un pesante scotto in termini di fama a causa del giudizio radicalmente negativo sul periodo barocco da sempre vigente in Italia. È doveroso sottolineare come, nel suo caso specifico, la riabilitazione quale imprescindibile poeta e tragediografo a cavallo tra due secoli si debba nei primi decenni del Novecento proprio a Croce, altrimenti noto per la veemente avversione al Barocco.[3] Questa tardiva riscoperta dei lavori dellavalliani fa emergere con forza uno studio psicologico del carattere umano sintomatico di un'epoca di grande rottura col passato, degno delle più acute intuizioni shakespeariane. Nella trilogia tragica in cui campeggiano tre protagoniste femminili, *La reina di Scotia* (1591, prima edizione), *Ester* e *Iudit* (1627), la figura femminile viene impiegata come zona liminale in cui confluiscono le psicologie di tutti i personaggi che le gravitano attorno. In altre parole, il valore estetico della donna funziona come una

[3] A questo proposito si veda l'articolo di Sanguineti White in bibliografia, che riassume le principali interpretazioni critiche del teatro di Della Valle.

deleuziana ‘strategia di deterritorializzazione’. Infatti la sua personalità mutevole e mai definita non solo scardina ogni gerarchia di potere interna alle vicende narrate, ma determina anche una variazione del genere letterario al quale la *pièce* è generalmente ascritta. In particolar modo, la qualità ecfrastica della figura di Iudit e la sua immagine multiprospettica, che mi accingo ad analizzare avvalendomi dei lavori critici di Laura Sanguineti White e Monica Bilotta, fanno prevalere l’atto psicologico sull’azione di scena. Come anticipato, quest’indagine letterario-pittorica mi permetterà di rintracciare nella tragedia dellavalliana un importante precedente dell’impiego del concetto di *espace* usato da Woolf e, con altrettanta efficacia, da Anna Banti in *Artemisia*. Quest’ultima sembra riassumere in sé precisamente la lezione linguistico-strutturale barocca e le conquiste moderniste woolfiane.

Nel saggio “Sense and Segmentarity: Some Markers of a Deleuzian-Guattarian Sociology”, William Bogard mette in relazione due opere teoriche del Novecento di capitale importanza, *The Logic of Sense* (1969) di Gilles Deleuze e *A Thousand Plateau* (1980) di Deleuze e Felix Guattari. Seppur, a detta dello stesso Deleuze, l’incontro con Guattari segni una svolta epocale nelle sue speculazioni filosofiche, le introduzioni a entrambi i lavori già si allineano nell’intenzione di insidiare il concetto di ‘senso comune’ vigente nelle società occidentali, attraverso la revisione delle categorie astratte del pensiero umano: “[p]aradox is initially that which destroys good sense as the only direction, but it is also that which destroys common sense as the assignation of fixed identities.” (1990:3) “A book has neither object nor subject. [...] In a book, as in all things, there are lines of articulation, segmentarity, strata and territories, but also lines of flight, movement, deterritorialization and destratification.” (1987:1) Secondo Deleuze e

Guattari siamo portati a concepire lo spazio sociale come l'insieme dei soggetti individuali, ossia il 'noi' della collettività come risultante della somma dei singoli pronomi 'io'. In realtà è lo spazio sociale, manovrato da un potere esterno, a standardizzare le nostre entità plurime, fatte di pulsioni e desideri in costante mutazione, con l'etichetta di 'soggetti' univoci. Nel contesto sociale, l'essere umano (il *socius*) dovrebbe invece funzionare come una perpetua '*coding machine*' che decodifica e ricodifica i propri desideri ogni volta in maniera nuova. In questo modo, il processo di codificazione non rischierebbe di fossilizzarsi in comportamenti convenzionali ma moltiplicherebbe la superficie sulla quale si muove il pensiero umano *ad infinitum*. Infatti, Deleuze e Guattari concepiscono lo scibile umano come un sistema mai definito in cui allo schema ad albero ('*arborescent' structure*), di cui tutte le scienze, in particolare la linguistica, si sono sempre avvalse, contrappongono la figura del 'rhîzome'. Il rizoma è un sistema acentrico, non gerarchico e non significante, in cui qualsiasi punto può collegarsi a qualsiasi altro punto in modo del tutto disparato ed arbitrario. Di conseguenza anche sistemi semiotici molto diversi tra loro possono entrare in contatto. Non solo: chi si inserisse lungo una qualsiasi traiettoria potrebbe egli stesso diventare un vettore interno e determinare nuove formazioni rizomatiche. Le nuove esperienze di significazione che ne emergono, in quella che vorrei definire una sorta di 'serendipità[4] semantica', relegano in secondo piano il soggetto come entità freudianamente concepita e ne portano in primo piano le azioni.[5] In altre parole, il nostro essere prende forma in base alle nostre azioni e con esse coincide nel momento in cui avvengono, secondo schemi imprevedibili e mai ordinati da gerarchie esterne. L'agire, ovviamente, include anche il

[4] Il lemma è da considerarsi come neologismo coniato dall'inglese "*serendipity*", appartenente alla categorie delle 'parole d'autore'.
[5] Non si intendono specificamente le azioni fisiche ma anche le azioni di pensiero e gli atti linguistici.

comunicare. Quest'atto è a sua volta rizomatico perché non avviene entro i parametri della *langue* saussuriana ma si muove su mille piani diversi, appunto '*a thousand plateau*'. Né la denotazione, ossia l'individuazione di un significato principale di un termine rispetto a significati secondari, né la manifestazione, cioè l'emergere della soggettività del mittente di un dato enunciato, né la significazione, ovvero la distinzione tra enunciati veri e falsi, possono descrivere il senso dell'atto comunicativo. Secondo Deleuze e Guattari, il senso è un'entità incorporea e irriducibile che si posa sulla superficie dei fenomeni, compreso quello linguistico, nel momento in cui avvengono, come una sorta di vapore impalpabile (*a mist*) che si interpone tra i corpi e le parole, tra i referenti e i significanti, tra i significanti e i significati, "sense [...] is the most paradoxical dimension, since it appears as both inside and outside the proposition, both in and out of language. It is the *aliquid* – the 'something' – between propositions and things, words and bodies, subjects and objects, signifiers and signifieds, which 'insists' in each yet escapes them all."[6] (Bogard, 56) Il soggetto sociale si inganna nell'attribuire senso solo alle azioni e alle enunciazioni che imbrigliano i suoi desideri entro canali espressivi aprioristici. L'individuo dovrebbe desoggettivizzarsi e tramutarsi in pensiero nomade travalicante il regno della significazione dicotomica. Non è il soggetto a creare il segno linguistico ma viceversa, nel momento in cui si applicano i parametri della codificazione linguistica convenzionale. La *langue* imprigiona i desideri all'interno di categorie fisse, quali pubblico/privato e maschile/femminile. Non appena l'individuo fuoriesce dal

[6] Si può rilevare una similarità tra il concetto di *mist* deleuziana e l'idea della atmosfera luminosa di cui parla Cézanne in merito all'impasto coloristico delle sue tele: "[o]ppositions of color divide all the phenomena of light into separate elements upon the screen that is atmosphere. This atmosphere, then, envelops the painting, contributing to its synthesis and general harmony." (17) Sembra che, al pari del senso deleuziano, l'atmosfera per Cézanne sia un'entità indefinibile e impalpabile, una sorta di pellicola di senso che viene alla luce solo nel momento in cui si posa sugli elementi del dipinto.

perimetro di tali categorie è automaticamente considerato un soggetto *borderline*, al limite della follia e, quindi, emarginato. Ma è esattamente ai margini del reale che risiede il senso:

> In becoming-mad, the Self collapses as a determinate form and content and becomes a shifting composite of events – not a unitary Self housed in a single body, but multiple selves in multiple bodies. […] But for Deleuze it is precisely along the edge of becoming-mad that we find "sense" – not good sense or common sense, to be sure, but precisely the discomforting kind of sense that destroys good and common sense and that resides in events themselves. (Bogard, 60)

In questa circostanza il 'sense' converge con il 'nonsense' e produce una sovrabbondanza di senso che sfonda gli schemi sociali. Ecco perché Deleuze e Guattari sostengono che l'individuo abbia bisogno di un "'nonsensical' language, a playful or rhizomatic, non structural language." (Bogard, 62). Chi può fornirci questo tipo di linguaggio? Nessun altro se non l'artista. Egli o ella si isola dai processi societari passivamente accettati dalle masse e punta a formare un tipo di pubblico cosciente della molecolarizzazione del potere politico-economico. Come esaustivamente spiegato da Todd May in *Gilles Deleuze. An Introduction*, il filosofo francese concepisce la società come strutturata da 'molar lines', 'molecular lines' e 'lines of flight'. Le prime formano i sistemi binari (ad albero) che, in termini sociali, equivalgono alle gerarchie istituzionali rigide; le seconde si riferiscono alle regolamentazioni imposte da tali gerarchie che, nel tempo, possono dimostrare un certo grado di flessibilità nel processo storico di deterritorializzazione e riterritorializzazione; infine, le 'linee di fuga' sono gli spazi in eccesso attraverso i quali gli individui possono intercettare i punti deboli di questo sistema e causarne il collasso. L'artista si inserisce rizomaticamente lungo le 'lines of flight' per minare lo schema molare e molecolare tramite il quale il palazzo controlla il popolo, e sensibilizzarne le coscienze. L'aspetto interessante è che Deleuze non considera l'artista come una sorta di

profetico *vate* alla guida di una potenziale rivolta popolare, bensì come colui che, attraverso la propria arte didattica, mostra al pubblico l'inganno di una cultura basata su limitativi sistemi binari che lo controllano dall'alto. Di fatto, l'arte diventa una denuncia della mendace e ambigua ragion di stato.

La denuncia di machiavelliche macchinazioni che portano gli uomini al tradimento degli ideali umani in nome della ragion di stato è esattamente il perno attorno al quale Della Valle inscena le proprie tragedie. Il tragediografo compone le tre opere suddette nell'ultimo decennio del Cinquecento, quando si trovava presso la corte di Carlo Emanuele I di Savoia. Pur essendosi fomato secondo il modello cortigiano castiglionesco, Della Valle, analogamente al Tasso, sentì sulla propria pelle l'obsolescenza di tale ruolo al termine della parabola tardo-rinascimentale. La frustrazione per il mancato riconoscimento della propria statura di scrittore e uomo di corte da parte delle sfere alte del potere sabaudo lo spronò alla redazione di tragedie in cui il risvolto psicologico dei personaggi mette in ombra le loro azioni di scena. Luigi Fassò così lo descrive: "egli non fu in realtà un vero e proprio cortigiano ma un onesto e apprezzato 'impiegato' che non riuscì mai ad elevarsi in ufficio. La poesia rimase per lui un'attività marginale; egli era un poeta troppo superiore ai suoi tempi e le sue opere rimasero intonse nelle biblioteche." (XXVIII) Attraverso l'artificio barocco della *amplificatio*, Della Valle dilata le unità aristoteliche di tempo, spazio e azione per dipingere dei caratteri dalla fisionomia psicologica instabile e in continua metamorfosi. Invero la rappresentazione quasi interamente relegata al proscenio e il continuo slittamento analettico e prolettico della narrazione sfuggono all'ordine teatrale familiare allo spettatore secentesco. Si capisce che questi due elementi abbiano complicato la *mise-en-scène* delle tragedie a tal punto che il

teatro dellavalliano visse una stagione di successi alquanto tardiva.[7] La conferma del prevalere delle azioni interiori dei personaggi sulle esteriori è data dai prologhi delle tre tragedie in cui le entità metafisiche dell'Ombra, della Nube e dell'Angelo, che rispettivamente aprono la *Reina*, l'*Ester* e la *Iudit*, anticipano le loro conclusioni: attraverso questo *escamotage*, lo spettatore/lettore è portato a concentrarsi sulle interazioni dialogiche e sui soliloqui dal peculiare impasto pittorico intessute dai figuranti piuttosto che sulle vicissitudini della storia. Come giustamente enfatizza Sanguineti White, nel prologo sono già tracciate le due linee narrative fondamentali, cioè i giochi di potere e l'ambizione umana (1992:51), che, in qualche modo, riguardano tutto l'apparato dei personaggi.

In particolare, è l'eroina dellavalliana a muoversi in questo delicato contesto come una scheggia impazzita che intercetta le dinamiche della gerarchia di palazzo. Sia la Reina, che Ester e Iudit trasgrediscono il codice comportamentale di corte e penetrano gli spazi fisici e psicologici degli altri personaggi. Di conseguenza, l'interiorità e i pensieri di questi ultimi si incastrano tra loro in un gioco di slittamento continuo tra mimesi e diegesi, il cui effetto è di imponente polifonia e frammentarietà delle voci che dialogano tra loro o narrano quanto sta avvenendo. Muovendosi lungo schemi rizomatici, la protagonista mostra allo spettatore che è possibile minare la struttura molare e moleculare della società dislocandosi dalla propria condizione marginale. Penetrando e influenzando i pensieri di coprotagonisti ed antagonisti in seno all'opera, la donna ne mette in rilievo la profonda umanità, fatta di luci ed ombre caratteriali, come su una tela caravaggesca e mette a repentaglio le basi del potere dal di dentro. Molto efficace la sintesi di Bilotta.

[7] Fassò ritiene che le tragedie siano più dei poemi da leggere che delle vere e proprie *pièces* da portare in scena. (xxv)

> Sia nella *Judit* che nell'*Ester* la donna è relegata dalle convenzioni sociali ad una posizione secondaria; costituisce un elemento decorativo e un oggetto del desiderio maschile, che la vorrebbe, tutt'al più, specchio della potenza del consorte. Tuttavia le protagoniste dellavalliane rivendicano, sotterraneamente, un proprio margine di azione e sono in grado di incidere con efficacia sul reale grazie alla capacità di decostruire dall'interno i preconcetti degli uomini. (2)

Di questo paragrafo tre sono i termini che vorrei enfatizzare perché funzionali al mio discorso: l'aggettivo 'decorativo', l'avverbio 'sotterraneamente' e il verbo 'decostruire'. Abbiamo visto nel precedente capitolo che per Walter Benjamin l'arte si deteriora, ossia perde la sua 'aura' di autenticità, quando diventa seriale. L'oggetto artistico è tale solo nella sua univocità e irripetibilità. In *The Trouble with Beauty*, Wendy Steiner sostiene che in campo estetico, la donna e l'ornamento, nei secoli, hanno svolto una funzione comune.

> Throughout aesthetic history, women and ornament have functioned as analogues. Women wear ornaments (more consistently than men) and have been considered, for better or for worse, ornaments to society and the home. Ornaments epitomize the aesthetic; their primary function is to be beautiful in themselves and so to add beauty to the larger wholes in which they figure. Thus, the aesthetic symbolism of ornament involves a gesture of 'pleasing', an openness of appeal that is conventionally gendered feminine. (xvii)

Di pari passo, Naomi Schor in *Reading in Detail* dichiara quanto segue:

> to focus on the place and function of the detail since the mid-Eighteenth century is to become aware that the normative aesthetics elaborated and disseminated by the Academy and its members is not sexually neutral; it is an axiology carrying into the field of representation the sexual hierarchies of the phallocentric cultural order. The detail does not occupy a conceptual space beyond the laws of sexual difference: the detail is gendered and doubly gendered as feminine. (xlii)

La donna è stata da sempre relegata ai bordi delle dinamiche sociali così come il dettaglio di un'opera d'arte non è mai apparso in primo piano agli occhi dello spettatore.[8] Eppure,

[8] Appare interessante a questo proposito l'asserzione di Woolf in "The Feminine Note in Fiction" in risposta al giornalista W. L. Courtney: "Women, we gather, are seldom artists, because they have a passion for detail which conflicts with the proper artistic proportion of their work. We would cite Sappho and Jane Austen as examples of two great women who combine exquisite detail with a supreme sense of artistic proportion." (The Essays, v.1: 16)

l'autenticità di un pezzo artistico è determinata dal dettaglio, trascurato nel processo omologatore della serialità industriale. È quindi il riemergere della sua importanza a restituire il giusto valore al processo artistico. Allo stesso modo, la donna si rivela la componente emarginata ma privilegiata, perché l'unica in grado di sovvertire (decostruire) un sistema di potere costrittivo, sia esso sociale o letterario, agendo rizoticamente dal di dentro, dal substrato sociale (sotterraneamente).[9] Facendo della propria figura e della propria vicenda un'opera d'arte didattica, ella entra in comunicazione con il lettore/spettatore e rimette in circolazione desideri ed impulsi autentici non dettati dall'alto. Allineandosi con la tesi di Getto che rileva in Iudit "il personaggio in cui meglio si incarna quel perpetuo mutar di tono, quel drammatico e imprevedibile alternarsi delle vicende e quella enigmatica coesistenza dei contrari che è la visione della vita umana dell'epoca" (S. White, *ivi*:12). Sanguineti White ne chiosa l'aspetto come "delineato con metafore e tecniche mutuate dalle arti figurative" (*ivi*:101). Ciò ribadisce che la decostruzione dell'eroina dellavalliana si verifica più pittoricamente che non letterariamente. Invero Bilotta sottolinea l'uso ecfrastico della prosa del tragediografo astigiano nella famosa scena della toletta in cui "[nel] trasformare la *rhesis* in *ekphrasis*, Della Valle aggiunge un ulteriore livello al proprio intervento metatestuale. La descrizione della toletta di Iudit, infatti, permette di mettere in scena e commentare [...] il modo in cui la parola e l'immagine sono in grado di plasmare le reazioni emotive e di condizionare le abilità raziocinanti dell'uomo." (35)[10]

[9] Si veda quanto asserisce Banti in "Romanzo e romanzo storico": "ogni romanzo tessuto sui dati contraddittori della condizione umana, non ha problemi e tenuta diversi da quelli del rapporto storico in cui, come è giusto, gli anonimi salgano dallo sfondo a protagonisti e i protagonisti agiscano da anonimi. Che, a tutto'oggi, è ancora il miglior modo di fare la storia." (1961:43)

[10] Nell'analizzare le armi dissuasive della figura di Iudit, Bilotta si sofferma sull'artificio della 'dissimulazione' che riprenderò nella conclusione all'intero lavoro. Per un approfondimento sull'accezione

Privilegiando nei suoi scritti lo sperimentalismo linguistico dato dal massiccio uso di figure retoriche e dalla struttura sintattica a serpentine dalla grande carica musicale e pittorica, Della Valle si inserisce nel "dibattito sui rapporti tra poesia e pittura" (Bilotta, 7) e fa della propria opera un imprescindibile anello di congiunzione tra il periodo manierista e la nascente scuola barocca. Di fatto, egli preannuncia quello che sarà uno dei *topoi* barocchi più peculiari, "la parola che dipinge". La donna che campeggia nelle sue tragedie, rivelandosi ancora una volta degna esponente della categoria tesauriana degli ingegnosi, intercetta la 'line of flight' dell'autore e mostra al pubblico il reticolato pittorico di decodificazione e ricodificazione degli assetti gerarchici della corte tardo-rinascimentale e del genere tragico della messinscena teatrale. Si veda la descrizione dello stile pittorico barocco contrapposto al rigore rinascimentale formulata da Wölfflin che Sanguineti White cita nel proprio volume:

> Il vecchio stile concepiva linearmente e tendeva a una bella scioltezza e consonanza di linee; lo stile pittorico non concepisce che in masse, i suoi elementi sono luci e ombre. Ora, già nella natura stessa della luce e dell'ombra sta un forte momento di moto. Mentre la linea delimitante guidava sicura l'occhio, tanto che questo, seguendo il semplice corso di quella, poteva abbracciare senza fatica la figura, qui lo sguardo viene attratto da un movimento sperdentesi in tutti i sensi; non si vede che una massa di luci infinita, senza limiti fissi; un continuo crescendo e diminuendo. Da questo soprattutto deriva il senso di incessante variazione che questo stile sa dare. (157)

Se accostiamo queste riflessioni sullo sperimentalismo barocco da parte di uno dei più importanti storici dell'arte del Novecento alle considerazioni intorno all'opera di Cézanne da parte dell'altrettanto eminente critico d'arte Roger Fry, non potremo non coglierne l'evidente contiguità:

> At first sight the volumes and contours declare themselves boldly to the eye. They are of a surprising simplicity, and are clearly apprehended. But the more one

---

politica dell'arte dissimulatoria, in particolar modo legata alla 'ragion di stato', si rimanda all'eccellente volume di Rosario Villari in bibliografia.

> looks the more they elude any precise definition. The apparent continuity of the contour is illusory, for it changes in quality throughout each particle of its length. There is no uniformity in the tracing of the smallest curve. […] We thus get at once the notion of extreme simplicity in the general result and of infinite variety in every part. It is this infinitely changing quality of the very stuff of the painting which communicates so vivid a sense of life. (51)

La qualità rizomatica dell'impianto barocco adottato dal Della Valle nelle sue *pièces* teatrali è la stessa qualità rizomatica che Woolf riconosce nell'allestimento post-impressionista cézanniano e punta e ricreare all'interno del romanzo modernista. Banti sembra attingere a piene mani a queste due fonti nella formulazione di una singolare biografia qual è *Artemisia*.

Invero, Mirabile coglie una diretta discendenza tra la rivalutazione storica e critica del Seicento barocco ad opera del Wölfflin e la successiva celebrazione da parte della scuola di Roberto Longhi, marito e 'maestro' di Banti.

> Secondo Longhi ... il testo verbale è in grado di avvicinarsi alla riproduzione del testo visuale, e delle reazioni da esso provocate, attraverso l'impiego da un lato di accorgimenti retorici e stilistici che ne imitino mimeticamente le forme e la struttura – da qui il calibratissimo colorismo, la frequente sintassi nominale che tenta di rispecchiare il tempo immobile o eternamente presente della figurazione pittorica, le analogie, l'aggettivazione e le metafore, che cercano di ricreare le sensazioni prodotte dalla visione – dall'altro di un lessico variamente prezioso o umile, solenne o scanzonato, comunque debitore della letteratura, della critica d'arte, della lingua coeva dell'opera prescelta. (19)[11]

Quando Mirabile passa all'analisi della prosa bantiana alla luce dello "sgretola[mento] [della] frontiera tra opere iconiche e opere linguistiche" (20) messo in atto dallo stile di Longhi, focalizza l'attenzione proprio su *Artemisia*:

> è forse l'opera coronata dal maggiore successo editoriale. Una delle ragioni dell'interesse del pubblico risiede nel fascino che, ancora oggi, circonda la drammatica vicenda esistenziale, segnata dalla violenza, di una figura emblematica delle contraddizioni che hanno costellato il secolo del Barocco.

[11] Si veda come anche Getto parli di un "evidente tempo di attesa" nelle opere del Della Valle derivante dai continui rimandi al passato, al presente e al futuro che, di fatto, scardinano l'unità temporale aristotelica e congelano l'azione astraendola in un tempo acronologico. (222)

> Tuttavia, nonostante l'intrigante complessità di questo personaggio, il romanzo bantiano ha anche un altro protagonista: la pittura. Spesso l'interesse focale della scrittrice sembra essere la resa descrittiva dei dipinti di Artemisia, ancor più che il tormento delle sue vicissitudini biografiche. (51-52)

Lo studioso coglie del romanzo di Banti un linguaggio iconologico forgiato secondo gli insegnamenti di Longhi, del quale ella fu studentessa di liceo prima che compagna; linguaggio che, a suo dire, presenta una certa affinità con la "frantumazione spazio-temporale" realizzata visivamente da Boccioni e "l'iconoclastia della nuova poetica futurista" teorizzata da Marinetti (20). Eppure, il veloce rimando al modello woolfiano al quale Mirabile accenna *en passant*, sembrerebbe piuttosto dirottare l'indagine della prosa del romanzo bantiano verso gli esiti pittorici post-impressionisti di scuola cézanniana. Per dimostrare questa mia tesi chiamo in causa la diretta interessata, Anna Banti.

Il saggio del 1952, "Umanità della Woolf", dimostra il debito della fiorentina nei confronti della collega d'Oltremanica. Nel commemorarne l'undicesimo anniversario della morte per suicidio, Banti costruisce un'apologia del romanzo woolfiano che, sostiene, tocca l'apice delle "cristalline altezze di immaginazione e di lingua" (69) proprio in *Orlando*. In quella che porta come sottotitolo *A Biography* ma che l'autrice britannica concepì come *jeu d'esprit* o '*a writer's holiday*' (quindi una biografia dichiaratamente falsata) Banti rintraccia la realizzazione di un romanzo storico il cui modulo "par dissociarsi in elementi puri di contorno, di colore: e, a tratti, rapprendersi in nodi di goduta scoperta" (70). Questa breve glossa racchiude eloquentemente la valenza pittorica della prosa di quest'opera nella cui prefazione, non fortuitamente, Woolf ringrazia Roger Fry "to whom", sottolinea, "I owe whatever understanding of the art of painting I may possess." (*Orlando* 5)[12] Banti legge l'*espace* pittorico che accoglie

[12] Da qui in poi *O*.

l'avventura lunga quattro secoli dell'eponimo personaggio woolfiano come una "spedizione [nel] territorio lunare che, da millenni, il genere femminile abita": perlustrazione in cui Woolf è "sostenuta da una carica di poesia che generosamente si donò a tutte le donne, di tutti i tempi." (1961:70-71) Come non riconoscere in questa chiosa la stessa volontà di ritracciare l'*agency* femminile nei circuiti non ufficiali della storia umana che campeggia anche nei suoi stessi lavori? Basti pensare ai racconti "Le donne muoiono" e "Lavinia fuggita" o a romanzi quali *La camicia bruciata*, *Noi credevamo* e, primo fra tutti, appunto, *Artemisia*.

Nell'introduzione all'edizione di Bompiani, Giuseppe Leonelli riserva al romanzo le seguenti parole:

> *Artemisia* ci porta nel cuore di una storia caravaggesca, che si svolge principalmente in interni scolpiti dalla luce radente [...] Una storia che, al di là degli avvenimenti che vi si svolgono e di tutti i sensi che possiamo spremerne, è prima di tutto un omaggio appassionato alla Pittura, un susseguirsi di "equivalenze verbali" in cui la penna, eletta a pennello, lenisce (ma anche riattiva) lo strazio di una vocazione, quella dell'autrice per gli studi artistici, impedita o abbandonata. (*Artemisia* vi)[13]

La vocazione per gli studi artistici, di fatto, fu ostacolata proprio da Longhi che consigliò caldamente a Banti di dedicarsi alla narrativa. Con il marito, Lucia Lopresti, vero nome della scrittrice fiorentina, fondò la rivista letteraria "Paragone" che curò e alla quale contribuì anche con pezzi propri, principalmente di critica letteraria e cinematografica. Eppure, l'amore per l'arte non passò mai in secondo piano. Tra gli anni Cinquanta e Settanta pubblicò numerosi studi monografici sulla pittura, tra i quali quelli dedicati a Lorenzo Lotto, Fra Angelico, Velázquez, Monet e Giovanni da San Giovanni. Nel 1981 uscì il volume *Quando anche le donne si misero a dipingere*, che immortala l'attività di una serie di pittrici tristemente dimenticate dai cataloghi ufficiali. Non solo. La passione

[13] Da qui in poi *A*.

per le arti figurative confluì soprattutto nell'elaborazione di una prosa altamente iconica ed ecfrastica in cui, suggerisce Mirabile, ella "fonde riflessione sulle arti figurative e narrativa storico-biografica" (9). L'impasto pittorico sembra funzionale nel romanzo bantiano alla ridefinizione del ruolo dell'artista donna – pittrice, scrittrice o musicista che sia – nella sua evoluzione ontologica. Come osserva Cesare Garboli, le sue ricostruzioni storiche oscillano tra verosimiglianza e immaginazione:

> La storia non aggiunge nessuna realtà a ciò che ci viene raccontato, perché il passato non offre resistenza, è reso cedevole. La Banti si getta sui documenti, li studia, delimita un campo d'azione, e di lì in poi l'immaginario devasta, violenta, inferisce, fa esistere e intreccia psicologie, persone, destini [...] la ricostruzione si complica d'interessi che fanno trionfare la psicologia, la fantasia, l'io, ...come in *Artemisia* e in *Noi credevamo*, dove si direbbe che gli scenari siano stati dipinti con tanta cura, con tanta arte, non solo per dare realtà ai fatti immaginari che vi sono ambientati, ma anche, e forse più, per disperderli, e aggiungere alla polvere e alla caducità della Storia un'altra negazione, un'altra perdita, la vanità delle nostre immaginazioni, delle nostre favole. (88)

Enza Biagini sembra essere concorde:

> in questi esempi di romanzo storico contemporaneo, la stessa ricerca del documento reale resta disancorata dalla volontà di ri-creare la testimonianza del passato e quasi sempre coincide con un autentico vissuto, reso per lo più tale per effetto di una specie di confusione di orizzonti senza più differenza di esperienze temporali: il passato e la memoria o il ricordo si appiattiscono al punto di dover lasciar scoperte solo sensazioni, atti, gesti che non sono ripetizioni di gesti, di atti, di sensazioni, ma propriamente gesti, atti, sensazioni. (100)

Assecondando la profonda fiducia nel verosimile come categoria storica dell'opera manzoniana, tuttavia Banti sembra ricorrere ad una concetto di storia fondato più su una rielaborazione corporea e mentale che non sul dato cronachistico. Lo dimostra la scelta di ribaltare il *topos* tutto ottocentesco del manoscritto ritrovato nel manoscritto perduto con cui si apre la sua biografia fictionalizzata di Artemisia Gentileschi.[14] D'altronde, è la stessa autrice ad esplicitare questo intento nella nota al lettore in cui parla di "una nuova

[14] A questo proposito si rimanda al volume di Farnetti del 2005 in bibliografia.

misura di connivenza storico-letteraria" nella prima versione dell'opera. E se la seconda versione non è che "la forma commemorativa" di quel primo scritto distrutto dalla guerra, si può supporre che la creatività letteraria prenda ulteriormente il sopravvento sull'affidabilità storica. Non a caso, i dati biografici sulla Gentileschi sono liquidati in poche righe. L'*incipit* del romanzo vero e proprio avvalora la costruzione per difetto, a ribadire l'assenza del documento originale, nell'anaforica ripetizione della particella negativa 'non'.

> "*Non* piangere." Nel silenzio che divide l'uno dall'altro i miei singhiozzi, questa voce figura una ragazzetta che abbia corso in salita e voglia scaricarsi subito di un'ambasciata pressante. *Non* alzo la testa. "*Non* piangere": la rapidità dello sdrucciolo rimbalza ora come un chicco di grandine, messaggio, nell'ardore estivo, di alti freddi cieli. *Non* alzo la testa, nessuno mi è vicino. (*A* 9) (enfasi mia)

La sensazione di trovarsi 'in difetto' è subita anche da parte del lettore, al quale non è dato capire a chi vadano attribuite le battute del breve dialogo tra la voce narrante e la ragazzetta. È solo all'inizio del terzo paragrafo dall'*incipit* che la narratrice ammette di aver "perduto" Artemisia e di aver "riconosciuto la sua voce" mentre "fiotti di immagini turbinose" escono dal suo spirito (*A* 10). È evidente che il lettore si trova implicato in una storia in cui soggetto narrante e oggetto narrato si rincorrono in traiettorie rizomatiche lungo le quali egli stesso dovrà perdersi, nel tentativo di rimettere insieme i frammenti di immagini dell'assente Artemisia che emergono dalla memoria traballante della narratrice.[15] Se è vero che quest'ultima sembra sovrastare il personaggio, come rileva

[15] Torriglia intende Artemisia come "the privileged interlocutor of a private rapport. The horizon shifts from social to personal – from history to memory – and, within the collective sorrow generated by the war's calamities, Banti isolates herself and Artemisia in an exclusive relationship." (372) Significativa anche la riflessione di Carmela Pierini, dal saggio "*Artemisia*: oltre la biografia, oltre la parola", che parla di "uno stato di intimità tra narratrice e personaggio, che permette a quest'ultimo di aprirsi a chi sembra comprendere il suo dolore proprio perché compartecipe di una storia perduta che deve essere raccontata. [...] In questa dimensione quasi onirica di registri narrativi che si intersecano ed agevolmente passano dalla prima persona di Anna Banti a quella del personaggio, dal discorso indiretto libero alla figura del narratore onnisciente, il ruolo del lettore è quello di partecipare al racconto e alla volontà di recuperare la storia

Laura Benedetti ("in this fight between narrator and character, the former slowly takes over and even suggests that [...] her version of the story is no less trustworthy than what might be provided by Artemisia herself" [53]), è altrettanto vero il fatto che il lettore, di volta in volta, è chiamato a decidere autonomamente con chi allinearsi e come ricucire insieme i brandelli delle vicende narrate. Pertanto, l'iniziale dialogo a due slitta rovinosamente verso una costruzione polifonica alla quale partecipano la narratrice d'allora e la narratrice d'adesso; l'Artemisia originale e la sua nuova versione; infine, il lettore. Le "invenzioni ingenue e crude verità" (*A* 13) del racconto biografico mutano aspetto a seconda del punto di vista dal quale le si osserva.[16]

Una identica sensazione di smarrimento coglie il lettore di fronte alla frase di apertura di *Orlando*: "He – for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it – was in the act of slicing at the head of a Moor which swung from the rafters" (*O* 11) La narratrice woolfiana scinde soggetto e verbo, come se fosse ella stessa impegnata dell'atto di "*slicing*", inserendo un inciso chiarificatore di un dubbio in realtà mai espresso. Perché mai il lettore dovrebbe dubitare del sesso del protagonista? Soprattutto, come potrebbe farlo all'inizio di un'opera, cioè nel momento in cui, senza ombra di dubbio, non si è in possesso di informazioni pregresse? Mettendo in discussione il discrimine di genere del pronome "*he*", la narratrice allerta il lettore non solo sulla validità delle proprie asserzioni ma, in particolar modo, sull'accettazione passiva di categorie identificatorie convenzionali. Ella rifiuta

---

perduta, pur interrogandosi continuamente sul senso di aver dato la parola ad una figura morta nel 1593: il lettore non potrà più distinguere, e neppure lo vorrà forse, tra l'Artemisia della storia e quella del romanzo, tra il dato reale e il personaggio inventato proprio rispondendo ad un'implicita, anche se ormai palese, volontà dell'autrice." (83)

[16] Interessanti le parole di Craig: "[t]he injunction, "don't cry," addressed to both the author-figure and by extension the reader, invites us to consider the possibilities arising out of this incalculable loss; the true 'phoenix,' perhaps, is the opportunity implicit in the crisis of epistemology and of the historiography that the novel offers." (602)

l'applicazione di parametri tradizionali e impone questo suo rifiuto anche al pubblico. Lo confermano le sue stesse parole: "[h]appy the mother who bears, happy still the biographer who records the life of such a one! Never did she vex herself, nor he invoke the help of novelist or poet." (*O* 12) Precisamente in veste di romanziere e poeta ella si accinge a narrare una biografia dai risvolti improbabili e giocosi e a ritrarre del protagonista i tratti fisici e caratteriali che un biografo canonico rifuggirebbe:

> Directly we glance at eyes and forehead, thus do we rhapsodise. Directly we glance at eyes and forehead, we have to admit a thousand disagreeables which it is the aim of every good biographer to ignore. Sights disturbed him [Orlando], like that of his mother, a very beautiful lady in green […] sights exalted him – the birds and the trees; and made him in love with death – the evening sky, the homing rooks; and so on, mounting up the spiral stairway into his brain which was a roomy one – all these sights […] began that riot and confusion of the passions and emotions which every good biographer detests. (*O* 12-13)

Il termine 'rapsodia'[17] indica una musicalità narrativa caratterizzata da una composizione a schema fisso ma con spunti melodici variegati ed improvvisi. Come dire, l'inserimento repentino di linee di fuga poetiche entro la struttura molare della biografia da canone. La morte di cui Orlando 'si innamora' segna il passaggio liberatorio verso moduli espressivi innovatori che spazino nel suo "roomy brain" che è un "welter of opposites" (*O* 17), in cui anche il minimo dettaglio trova ampio respiro nel nuovo ordine di significazione instauratosi tra narratrice, personaggio e lettore. La simbiotica coesistenza di queste tre prospettive mette in moto un incessante processo di decodificazione e ricodificazione della storia che si traduce su pagina in un ritratto chiaroscurale in cui pieni e vuoti sono ugualmente incisivi. Secondo Cristina Degli-Esposti, "[t]he Baroque emphasis on details as well as the intentional framing of void areas […] appear as manifestations of what

[17] Nell'antichità, questo termine indicava anche l'attività del cantare mnemonico di poesie greche, principalmente attribuite a Omero o altri autori. I componimenti erano anche elegiaci. Letteralmente, il 'rapsodo' era il cucitore/tessitore di canti.

Sigmund Freud has defined as *das Unheimliche*, what in English has been translated as the uncanny." (81) Il 'perturbante' freudiano ben esprime la sensazione di smarrimento che attanaglia il lettore alle prese con la descrizione dell'ingresso in scena di Orlando e, parimenti, nel caso di Artemisia. Per meglio descrivere l'inquietudine degli spazi vuoti della pittura barocca, Degli-Esposti si rifà, infatti, alle opere di Caravaggio e Artemisia Gentileschi, "I am thinking of the big, black, obscured areas in Caravaggio's and Artemisia Gentileschi's paintings, for instance." (81) Ogni qual volta il personaggio sembra palesarsi al lettore, immancabilmente l'autrice lo fa riscivolare in ombra: "[n]on le importa che io mi distragga dallo struggimento di averla perduta, si fa vanto di esistere fuori di me e quasi s'impegna a precedermi di un passo senza suono, quando il sentiero assolato che percorro svolta nell'ombra." (*A* 19-20) L'incapacità di ricostruire la storia dell'Artemisia vittima dei bombardamenti tedeschi attraverso questa seconda Artemisia che abita il romanzo di Banti si fa metafora della diacronia insita in qualsiasi biografia, i cui fatti non possono mai ricalcare fedelmente la realtà. Il reale biografico e il reale narrato si scindono post-impressionisticamente in rappresentazione della '*actual life*' e presentazione della '*imaginative life*' teorizzate dalla critica del *Bloomsbury Group*. Woolf dichiara che il primo dovere del biografo è "*to plod*", ossia 'arrancare' tra documenti storici e privati, ma il lemma è evidentemente un trucco paranomastico che allude a "*to plot*", cioè tramare, nel valore polisemico di 'costruire una trama letteraria' e 'cospirare', presumibilmente, ai danni di un lettore bennettiano.[18] Alla 'scrittura di vita'

[18] Come ci ricorda Palusci, Bennett stroncò questo romanzo di Woolf perché inconsistente: "Bennett ribadisce la difficoltà di incasellare *Orlando* in un genere preciso, definendolo 'a play of fantasy, a wild fantasia, a romance, a highbrow lark' e ne denuncia l'inconsistenza, la mancanza di robuste qualità immaginative e conclude con un giudizio fortemente liquidatorio non solo nei confronti di *Orlando*, ma anche della propria autrice: 'Her best novel, *To the Lighthouse*, raised my hopes of her. *Orlando* has dashed them, and they lie in iridescent fragments at my feet.'" (54)

non è dato seguire "the indelible footprints of truth" ma, tutt'al più, di addentrarsi umilmente per episodi "dark, mysterious and undocumented", al cospetto dei quali autore e narratore devono ricavare uno spazio, un *espace*, e "let the reader make of [the episodes] what he may." (*O* 47)[19] In tal guisa, anche la narrattice bantiana ammette di non seguire la memoria pura ma le immagini che in essa si alimentano nel comporre "non una pagina" del precedente manoscritto bensì "un manuale illustrato" (*A* 29). Se lo storico può congetturare con una buona dose di certezza "cosa mangiassero gli elefanti in Italia," ironizza Banti, "si può ben pensare alle serate di Artemisia nel milleseicentoquindici."(*A* 29)[20] "La verità non sta nella data [...] Ma una data occorre" si espone la narratrice bantiana, quasi rispondesse alle analoghe premesse woolfiane in *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. Lo scrittore modernista si fa così filosofo vichiano nel calibrato impiego di razionalità e facoltà immaginifica da cui deriva una memoria che segue linee di pensiero arbitrarie, imprevedibili, rizomatiche:

> Memory is the seamstress, and a capricious one at that. Memory runs her needle in and out, up and down, hither and thither. We know not what comes next, or what follows after. Thus, the most ordinary movement in the world […] may agitate a thousand odd, disconnected fragments, now bright, now dim, hanging and bobbing and dipping and flaunting […]. Instead of being a single, downright, bluff piece of work of which no man need feel ashamed, our commonest deeds are set about with a fluttering and flickering of wings, a rising and falling of lights. (*O* 55)

---

[19] Può essere utile ricordare che una delle fonti di ispirazione per la composizione di *Orlando* fu *Some People* di Harold Nicolson, il marito di Vita Sackville West, in cui lo scrittore raccoglie tutta una serie di aneddoti autobiografici in uno stile che Briggs definisce "comically self-deprecating". Woolf lodò Nicolson per aver "devised a method of writing about people and about himself as though they were at once 'real and imaginary,' and for his success in combining the 'granite' of truth with the 'rainbow' of personality." (192)

[20] A questo proposito, Scarparo e Cannon sembrano concordi nel leggere questa *boutade* bantiana come l'invito a rivisitare la storia occidentale dalla prospettiva dei soggetti marginalizzati. Benché condivisibile, mi sembra che questa tesi non colga il senso di delegittimazione del concetto di storia come scansione cronologica di eventi finalizzata ad una qualche risoluzione. (Scarparo, 368; Cannon, 326) Pertanto convengo con la posizione di Siobhan Craig: "[a]s Banti approaches the 'past' there is no confident 'knowledge,' just an awareness – part elegy, part exhilaration – that old ways of representing history are no longer tenable." (602)

Ecco spiegata la scelta del Seicento come sfondo delle vicende di entrambi i romanzi. Il senso dell'opera che, come abbiamo ricordato sulla scorta di Deleuze-Guattari, trascende la concatenazione referente-significato-significante, viene esaltato dalla resa ecfrastica dello stilema barocco della "parola che dipinge".[21] "L'elaborata commistione tra i generi, vessillo delle forme narrative barocche nel loro virtuosismo retorico" (63) – di cui parla Mirabile in riferimento all'opera bantiana – ben definisce anche il romanzo woolfiano. L'*espace* in eccesso ricreato ad arte, è proprio il caso di dire, inscena una arguta rappresentazione carnevalesca in cui narratrice e personaggio smettono i propri panni e si travestono per far perdere le loro tracce al disarmato lettore irretito in questa *mise en abîme* senza soluzione.[22] Degli-Esposti parla di "fantastic/carnivalesque tale" (81) nel caso di *Orlando*, ed è in fondo la stessa Woolf a suggerirlo nella Londra resa spettrale dalle sagome di alcuni poveri reietti congelati sotto le acque del Tamigi dalla *Great Frost* del 1608: "it was a night that the carnival was at its merriest. For the frost continued unbroken; the nights were of perfect stillness; the moon and stars blazed with the hard

[21] Già nel saggio "Pictures and Portraits", del 1920, Woolf aveva evidenziato la potenza della pittura come codice linguistico alternativo alla scrittura: "Let us wash the roofs of our eyes in colour; let us dive till the deep seas close above our heads. That these sensations are not aesthetic becomes evident soon enough, for, after a prolonged dumb gaze, the very paint on the canvas begins to distil itself into words – sluggish, slow-dropping words that would, if they could, stain the page with colour, not writers' words." (Woolf, 1986 V.III 164) Come vedremo nel capitolo quinto, questo principio verrà ulteriormente elaborato ed applicato nella stesura di *The Waves*.

[22] Sembra molto interessante, a questo proposito, quanto asserito da Angela Capodivacca nel suo saggio su *Artemisia*, "[nel metaromanzo storico di Banti] la perdita del primo manoscritto ... fonde insieme la figura dell'autore e del narratore nel personaggio Anna Banti. La fusione dei due ruoli decostruisce la figura dell'autore in modo parallelo alla decostruzione del fatto storico. Banti sembra dirci che, come la storia in generale, e il personaggio storico in particolare, l'autore non esiste esternamente al progetto narrativo e la sua *auctoritas* risiede proprio e solo nel nararre." (78) La tesi sembra rafforzare l'idea di un *espace* liminale come unica dimensione in cui autrice, narratrice, personaggio e lettore si ricreano ogni qual volta la macchina letteraria è rimessa in moto.

fixity of diamonds, and to the fine music of flute and trumpet the courtiers danced." (*O* 26)[23]

In *The Order of Things*, Foucault afferma che la relazione tra linguaggio e pittura è infinita. Affinché la commistione di questi due *media* espressivi si realizzi in tutta la sua potenzialità dovremmo partire dal presupposto della loro incompatibilità.[24] In altre parole, la rielaborazione verbale e quella pittorica dello stesso dato reale di partenza non saranno mai intercambiabili. Affinché la mente umana possa cogliere l'asimmetria della doppia rappresentazione di una stessa immagine deve dismettere gli schemi linguistici acquisiti e interrogarne il senso con un atteggiamento il più neutro possibile.[25] Nel successivo *The Archeology of Knowledge* (1969), il filosofo francese teorizzerà una concezione della storia generale, in grado di contemplare le fratture e gli scarti insiti nel percorso dell'umanità, in opposizione ad una visione teleologica che ravvisi nel succedersi delle epoche storiche una sorta di *continuum* discorsivo. Perché si esca dall'*impasse* della "soggezione antropologica", la mente umana dovrebbe desoggettivizzarsi. Come si nota, tale linea di pensiero collima con le speculazioni

[23] A questo proposito è importante ricordare che il romanzo di Woolf è disseminato di foto che ritraggono Vita Sackville West nei panni di Orlando nei diversi periodi storici presi in esame. Saunders sostiene che questo elemento concorra a enfatizzare il fatto che "the effect of the composite portrait in *Orlando* is not to fuse many individuals into a single image, but to take a single character and explore its multiplicity." (473) Lo stesso si potrebbe affermare per il romanzo di Banti: l'autoritratto di Artemisia moltiplica non solo la sua stessa immagine di personaggio interno alla narrazione ma anche quella della narratrice che con il suo personaggio si identifica e confonde volutamente agli occhi del lettore, come abbiamo visto, fin dall'*incipit*. Inoltre, si può supporre che il lettore bantiano sia anche un conoscitore dell'immagine di Artemisia Gentileschi tramandata dall'iconografia curata dalla stessa Banti e da Roberto Longhi. Pertanto, l'Artemisia personaggio romanzesco, in qualche modo, si sovrappone ipertestualmente, secondo il senso genettiano, anche alle precedenti raffigurazioni, sia letterarie che più propriamente pittoriche, già patrimonio dell'immaginario comune.

[24] Garboli descrivere il fenomeno come il "convergere un fatto esistenziale verso un fatto estetico, e indirizzando due eventi diversi, uno artistico e uno no, verso uno stesso orizzonte epistemologico." (18)

[25] In "Rhetoric of the Image" Barthes asserisce: "even and especially if the image is somehow the *limit* of meaning, it permits us to return to a veritable ontology of signification. How does meaning come to the image? Where does meaning end? And if it ends, what is there *beyond*?" (22) Barthes sostiene che il *medium* visivo, sebbene, apparentemente, imiti la realtà, è sempre ed inevitabilmente occupato in un processo di costruzione della realtà.

deleuziane poc'anzi delineate. Ora, quale miglior momento della frenesia carnevalesca per desoggettivizzare la nostra individualità? Secondo la lettura di Bakhtin in *Rabelais and his World* (1965), la *masquerade* carnevalesca è il momento di massimo scardinamento delle regole sociali, in cui l'individuo percepisce lo spazio e il tempo in modo deformato e, unendosi alla polifonia della collettività, dismette la propria soggettività. Se consideriamo *Orlando* e *Artemisia* come una messinscena letteraria carnascialesca che mescola diversi periodi storici, diversi piani discorsivi e diversi mezzi espressivi, ben comprendiamo la scelta delle rispettive autrici di far slittare l'impianto narrativo da biografia tradizionale a 'scrittura di vita' post-impressionista. Solo il linguaggio pittorico è in grado di restituire al lettore la sensazione dell'*hic et nunc* non filtrato da nessuna memoria storica, come ben sintetizza Garboli:

> La pittura [...] ci consente di vivere un evento al presente senza toglierci la percezione simultanea della precisa storicità fisica di quello stesso evento nel passato. Vedere un quadro è una percezione fuori dal tempo, che unisce ciò che si è perduto con ciò che esiste qui e ora davanti ai nostri occhi. Vedere un quadro è sforacchiare la Storia, aprire un buco nella Storia e guardarla nella sua nudità. Quest'emozione non ci viene mai concessa dalla letteratura: luogo, o non-luogo, dove gli eventi sono sempre filtrati da una mediazione mentale. (20)[26]

L'operazione letterario-pittorica di Woolf e Banti, nell'atto di giustapporre immagini ecfrastiche alle immagini verbali, frantuma il *continuum* storico globale e ne isola i singoli episodi che l'occhio dello spettatore ammira come veri e propri *tableaux vivants*. La visione rivela una realtà altra rispetto a quella che l'occhio umano registrerebbe normalmente.[27] Lo shock dato da questa inintelligibile sfasatura mette in discussione l'io

[26] Le considerazioni di Garboli seguono la linea di pensiero di Mario Praz in *Mnemosine*, che riprenderò nel quinto capitolo.

[27] Interessante la considerazione di Buci-Glucksmann sul 'femminile' come metafora di rottura del *continuum* storico: "[i]n the labor of writing, the metaphor of the feminine then rises up as an element in the break with a certain discredeted rationality based upon the idea of a historical and symbolic continuum. It does this by designating a new heterogeneity, a new otherness." (1994:49) La riflessione fa eco alle parole della stessa autrice contenute nel saggio del 1986: "[t]he [*untimely*, in Nietzsche's sense] form of

e la sua capacità di significare i fenomeni storici secondo un ordine prestabilito. Questo spiega perché anche la narratrice debba, di volta in volta, rinegoziare il proprio rapporto con la sua stessa protagonista, quasi che il senso in eccesso delle azioni di quest'ultima le fosse estraneo: "[s]copro che Artemisia disse, una sera di luna, a Napoli in vista del mare: 'Anch'io tengo scritti i ricordi del mio primo viaggio'. [...] Aveva trentasei anni e mentiva. Mentiva in una sorta di buona fede, prestando alla memoria l'immagine di un foglio bianco, vergato a caratteri simpatici." (*A* 38) Banti abbina due dati afferenti a due diverse concezioni di Storia: 'aveva trentasei anni', dato storico incontrovertibile, e 'mentiva', dato storico episodico; e due diverse concezioni di storia: 'aveva trentasei anni', dato narrativo della '*actual life*'; e 'mentiva' dato narrativo della '*imaginative life*'. Infatti, la narratrice 'scopre' l'evento (presente indicativo) contemporaneamente al lettore, qui e adesso, ma il personaggio mentiva (imperfetto indicativo) in un 'qui e adesso' traslato nel passato come azione non finita, ancora in svolgimento. È evidente che la *masquerade* narrativa mescoli due piani temporali paralleli ma non contigui. Non è il personaggio a mentire, bensì la voce narrante che ne ricostruisce ogni singola vicenda in maniera duplice: intradiegeticamente ed extradiegeticamente nello stesso *hic et nunc*. Poche righe più tardi, ella confessa: "[m]i par d'esser nel vero, un vero indicibile, formando sulle labbra di Artemisia queste parole. Almeno una volta le avrà dette, con quell'albagia spagnolesca che imparò dopo i trenta, a Napoli." (*A* 43) Il vero che la narratrice vuol dar ad intendere al lettore è un'apparenza, una sua congettura derivante dalla stessa albagia che imputa al personaggio. Il lemma desueto 'albagia' è sinonimo di

---

modernity establishes itself against 'modernist' or 'historicist' versions of modernity. It rests not on the fullness of a meaning, on a unified, perfectly intelligible history, but on a loss, an emptiness, a lack: the power of an absence, in relation to the 'actual' immediate that links signification and death." (223) Il concetto del "vuoto" o "nulla" barocco come bacino di significazione in eccesso verrà ripreso ed ampliato nell'ultimo capitolo.

presunzione, da 'presumere', ossia congetturare, immaginarsi prima. Ecco che torniamo all'immagine che accompagna la parola. Inoltre, l'albagia è 'spagnolesca', che è sinonimo di borioso e pomposo, per estensione, barocco.[28] A questo punto è il lettore a poter congetturare che 'immagine' e 'barocco' in un contesto linguisticamente ambiguo per un'esperta della pittura di Velázquez qual era Banti, possano rimandare alle illusioni di *Las Meninas*, il dipinto che Foucault elegge ad emblema della scissione modernista tra referente-significato-significante. Il linguaggio verbale e il linguaggio pittorico che Banti inscena si specchiano nell'occhio del lettore e non si riconoscono nelle loro rispettive fattezze. Lo sguardo della narratrice, lo sguardo del personaggio e lo sguardo dello lettore/spettatore convergono in un punto esterno allo spazio del romanzo, ovvero nel loro *espace* psichico.

> For in it there occurs an exact superimposition of the model's gaze as it is being painted, of the spectator's as he contemplates the painting, and of the painter's as he is composing his picture (not the one represented, but the one in front of us which we are discussing). These three 'observing' functions come together in a point exterior to the picture: that is, an ideal point in relation to what is represented, but a perfectly real one too, since it is also the starting-point that makes the representation possible. […] For the function of that reflection is to draw into the interior of the picture what is intimately foreign to it: the gaze which has organized it and the gaze for which it is displayed. (Foucault, 1990:14-15)

Foucault concepisce il passaggio tra Cinquecento e Seicento – il periodo del teatro dellavalliano, vorrei ricordare – come il momento del collasso delle 'quattro similitudini' che postulavano la perfetta aderenza tra vita o natura e sua rappresentazione. L'interazione di *convenientia*, *aemulatio*, *analogy* e *sympathy* concorreva a trasmettere all'occhio umano un'immagine del mondo identica a se stessa. La *convenientia* rilevava

[28] La narratrice afferma di ricordare Artemisia "capricciosamente" (*A* 102). L'avverbio ha un valore pittorico squisitamente barocco, confermato dalla presenza, lungo tutto il testo del romanzo, di piccole scene di vita quotidiana dipinte ad arte, come la seguente: "[p]assò un cataletto con le torce. Due donne si picchiavano al canto della Sapienza, più in là un ciarlatano mostrava uccelli ammaestrati. Senza accorgersene, Artemisia rallentò il passo, s'incantò un pochino" (54). A questo proposito si rimanda al lavoro di Veronica M. White, *Serio Ludere: Baroque Invenzione and the Development of the Capriccio*.

una costante simmetria tra gli spazi e le loro componenti in ogni ambito umano; la *aemulatio* comprovava il grado di corrispondenza tra i fenomeni del mondo; l'*analogy* testimoniava la contiguità di tali fenomeni entro gli spazi simmetrici; infine, la *sympathy* li assimilava in categorie. A quest'ordine di significazione venne attribuito un corrispettivo linguistico in grado di tradurne le immagini in parole. Secondo Foucault, se fino al Cinquecento ci si interrogava sulla veridicità del legame tra un dato significante e il suo significato, a partire dal Seicento, si iniziò a chiedersi *in che modo* i due piani espressivi fossero connessi. Il Barocco, durante il quale illusionismo ottico e prospettico primeggiano sul rigore rinascimentale, segna una cesura irreversibile tra occhio e cervello, immagine vista e immagine cerebralmente rielaborata, e tra parole e cose (*mots et choses*). "This is why literature is appearing more and more as that which must be thought; but equally, and for the same reason, as that which can never, in any circumstance, be thought in accordance with a theory of signification." (Foucault, 1990:44)[29] Foucault sembra quindi concordare con Deleuze nel voler sganciare il linguaggio dalla funzione di significazione del mondo; non è il nostro 'io' a significare linguisticamente il mondo, bensì il segno linguistico a limitare la nostra visione del mondo attraverso un singolo 'io' significante. Narrare la storia, con la 's' maiuscola e minuscola, entro un *continuum* caratterizzato da convenienza, emulazione, analogia e accordo, ci costringe a imprigionare le nostre personalità sfaccettate e polimorfe in soggetti unitari. Eppure l'io che osserva il mondo si sbriciola nel momento in cui tenta di

[29] Foucault sembra ricalcare l'asserzione dagli *Essais* di Montaigne che Carlo Ossola riporta nel volume *Le antiche memorie del nulla*: "mentre il nome non garantisce la cosa, aggrava l'arbitrarietà della significazione, come aveva notato già Montaigne, 'Il y a le nome et la chose; le nom, cen'est pas une partie de la chose ny de la substance, c'est une pièce estrangere joincte à la chose, et hors d'elle. [...] Nous sommes tous creux et vuides.'" (xxix-xxx) Tornerò ad occuparmi del volume curato da Ossola con più attenzione negli ultimi due capitoli.

proferire l'immagine percepita dall'occhio tramite il linguaggio. Semplicemente, le parole falliscono e il soggetto pronunciante si vanifica:

> 'All ends in death,' Orlando would say, sitting upright in the ice. […] Sasha stared at him […] he forgot the frozen waters or night coming or the old woman or whatever it was, and would try to tell her – plunging and splashing among a thousand images which had gone as stale as the women who had inspired them – what she was like. Snow, cream, marble, cherries, alabaster, golden wire? None of these. She was like a fox, or an olive tree; like the waves of the sea when you look down upon them from a height; like an emerald; like the sun on a green hill which is yet clouded – like nothing he had seen or known in England. Ransack the language as he might, words failed him. He wanted another landscape, and another tongue. (*O* 32)

Orlando sente la necessità di tradurre in parole quello che percepisce guardando l'amata, ma nessun aggettivo può catturarne l'essenza. Più attributi elenca, meno la lingua sembra assisterlo. Ma alla sua deficienza linguistica, Woolf contrappone una costruzione sintattica tale che, sebbene non consenta ad Orlando di verbalizzare la bellezza di Sasha, d'altro canto concede al lettore di vederne la concitazione ecfrasticamente e sentirne l'affanno sinesteticamente:

> The clearness was only outward; within was a wandering flame. It came; it went; she never shone with the steady beam of an Englishwoman – here, however, remembering the Lady Margaret and her petticoats, Orlando ran wild in his transports and swept her over the ice, faster, faster, vowing that he would chase the flame, dive for the gem, and so on and so on, the words coming on the pants of his breath with the passion of a poet whose poetry is half pressed out of him by pain. (O 32-33)

L'uso non convenzionale della punteggiatura e l'applicazione indiscriminata di ritmo ascendente e discendente donano al periodo un effetto compositivo centrifugo che allontana le immagini espresse pittoricamente dalla loro supposta controparte reale e non permette al lettore una loro immediata comprensione. Di fatto, lo spazio espressivo si dilata in *espace* pittorico, nel quale emerge la dicotomia tra denotazione di un referente ed espressione del suo senso, "[i]t is like the two sides of a mirror, only what is on one

side has no resemblence to what is on the other. [...] To pass to the other side of the mirror [...] is to reach a region where language no longer has any relation to that which it denotes, but only to that which it expresses, that is, to sense." (Deleuze, 1990:25) Come Banti, Woolf intraprende una "operazione squisitamente metanarrativa, eccentrica rispetto ai canoni consueti della narrazione storico-biografica. [...] Si potrebbe dire che [si] tenti di esercitare una mimesi ekphrastica [...] all'interno di una struttura narrativa estremamente antimimetica e antirealistica."[30] (Mirabile, 55) Se per il Maestro si può parlare di "wit longhiano" (Mirabile, 31), mi sembra altrettanto doveroso enfatizzare l'ingegno bantiano e woolfiano nell'aver compreso che "solo l'arte figurativa può uccidere la memoria e farla rinascere nel presente, nella magica totalità di sensazioni eternamente presenti." (Garboli, 22) La biografia elegiaca modernista contempla la morte della memoria a lungo termine attraverso la quale l'io crede di apprendere la Storia e celebra la rinascita di una memoria eternata nell'*hic et nunc* che il lettore decodifica e ricodifica ogni volta che si relaziona con l'opera d'arte. Laddove cambia il concetto di tempo, non più percepito come scansione lineare di eventi, va da sé che anche l'idea di spazio subisca una sensibile mutazione: "[l]a Banti non lo degna di nessuna attenzione: il tempo è un elemento insignificante, non è una categoria che fondi l'esistenza, non è una funzione del racconto, non è generato dai fatti e non li genera; non è niente. C'è anzi uno

[30] Ritengo che l'attributo "antirealistico" andrebbe letto come "anticronachistico" secondo quanto postulato da Banti nel saggio "Romanzo e romanzo storico": "[n]elle testimonianze più nobili si direbbe che la cronaca si allontani di un passo, si risolva in proiezione meno diretta, servita da una scrittura allucinata di semplicità e come di una sabra incertezza. Ne segue, talvolta, un effetto poetico la cui vera causa è da rintracciarsi nell'eterno dettato della memoria: la memoria che ha fatto in tempo a scegliere, che suggerisce e trasferisce il fatto crudo dall'ordine dell'avvenuto a quello del supposto. In questo caso la cronaca è sorpassata, la storia è raggiunta, il romanzo realista è già romanzo storico." (1961:42)

scambio di dimensioni; il tempo non è che lo spazio, la scacchiera dove si muovono i pezzi." (Garboli, 85)[31]

L'*espace* guadagnato non è uno spazio in profondità ma uno spazio intermedio tra opposti coesistenti, cioè tra i 'mille piani' deleuziani. O, se vogliamo, lo spazio intermedio tra i fotogrammi della pellicola cinematografica, il cui tempo, continua Garboli, "è il tempo senza futuro e senza passato delle immagini, un tempo che fugge nel presente e non ritorna indietro." (85) Passato, presente e futuro convivono come opposti conciliati. L'atto di convalida di un fenomeno e del suo opposto, ossia di 'sense' e rispettivo 'nonsense', si traduce come assioma per assurdo, messinscena carnevalesca in cui si contravviene all'ordine e il 'tutto e contrario di tutto' diviene l'unica regola possibile. "'Impossible objects' – square circles, matter without extension, *perpetuum mobile*, mountain without a valley, etc. – are objects 'without a home,' outside of being, but they have a precise and distinct position within this outside: they are of 'extra being' – pure, ideational events, unable to be realized in a state of affairs." (Deleuze, 1990:35) Chi più di Orlando, nella sua metamorfosi sessuale e picarismo diacronico attraverso

[31] Snaith elabora una considerazione simile: "we have become accustomed to the artificial figure/ground distinction between our perceiving selves and the surrounding world, as if space and time were a backdrop of our existence. It is in a moving car (as Orlando's drive out of London demonstrates) that the erroneousness of this distinction is revealed. Rather, space and time are settings in constant interrelation with the perceiving self, a mutuality which movement lays bare." (132-133) Ciò ribadisce il fatto che, a contatto con l'accelerazione dei fenomeni della modernità, la frammentarietà dell'io e la dismissione delle coordinate spazio-temporali si accentua, come ulteriormente confermato dalle parole di Marcus: "Motoring and/as modernity dominates the final section, as it dominated Woolf's diary entries during the summer of 1927, when she was planning *Orlando*: 'All images are now tinged with driving a motor. Here I think of letting my engine work, with my clutch out.' Motoring allowed her 'to see the heart of the world uncovered for a moment'; she liked 'the sense it gives one of lighting accidently, like a voyager who touches another planet with the tip of his toe, upon scenes which have gone on, have always gone on, will go on, unrecorded, save for this chance glimpse.'" (124-125) Inoltre, Briggs rintraccia nella teoria della relatività di Einstein l'idea di far attraversare il tempo ad Orlando senza invecchiare: "Einstein's Special Theory of Relativity had demonstrated that, in the world of physics, time was not a constant, but flowed at different speeds. And there was a further implication: if it were possible to travel fast enough, the body might age more slowly, an idea that may underpin Orlando's speed on the ice, her rattling from lamp-post to lamp-post across London in a coach, or driving fast from London to Sevenoaks." (199)

quattro secoli, e di Artemisia, personaggio risorto nel Seicento dalle ceneri della Seconda Guerra mondiale, che dialoga direttamente con la propria narratrice attraverso due piani temporali disparati, potrebbe sintetizzare meglio l'extra-senso del romanzo modernista? E chi meglio di Woolf e Banti, sperimentatrici letterarie in lotta con l'assetto patriarcale dell'*establishment* culturale europeo, potrebbero incarnare la dimensione di figure 'without a home'?[32]

Benché sia Woolf che Banti abbiano sempre tenuto una condotta ambigua ed altalenante nei confronti del discorso femminista, innegabilmente la loro scrittura presenta delle peculiarità strutturali e contenutistiche che le distanziano dai contemporanei sperimentalismi modernisti ad opera di scrittori uomini. A questo proposito, Pireddu ci ricorda come l'autrice fiorentina, impegnata nella traduzione italiana di *Jacob's Room*, rilevasse una netta distinzione tra ritmo narrativo e temporalità nell'opera woolfiana e nei romanzi di Proust e Joyce.

> Banti refuses to acknowledge the influence of the 'Joycean moods' already circulating in the Bloomsbury circle upon *Jacob's Room*, as well as any connection between Proust's *La Recherce* and the Woolfian world, in which, according to Banti, the air of the French novelist would probably be unbreathable. Likewise, although it reiterates the pioneering literary innovations of Joyce's dangerous experiments, "Umanità della Woolf" insists upon Woolf's independence from Joyce and underlines the radical difference between the Proustian rhythms and the fluidity of Woolf's treatment of time from *Jacob's Room* onward. (57)[33]

Lo sperimentalismo estremo del magma stilistico joyciano, come è noto, infastidì Woolf a tal punto ch'ella, alla lettura di *Ulysses*, commentò dicendosi "puzzled, bored, irritated

[32] Palusci sostiene che "[nell'universo di *Orlando*], che sfida tutte le regole della mimesi narrativa, le leggi della biologia sono altrettanto fasulle degli schemi patriarcali suggeriti dal finto biografo, mentre le epoche storiche visitate da Orlando, scelte con apparente capricciosità degna del *nonsense* di *Alice in Wonderland*, sono tuttavia pressoché sempre contrassegnate dalla presenza di una sovrana, Elisabetta, Anna, Vittoria...le quali contribuiscono a fare di England la terra di Orlando, una *Orlando/Herland* dove l'unica verità è quella dell'artista." (59)

[33] Il passaggio si riferisce alla nota 6 del testo di Pireddu.

and disillusioned by a queasy undergraduate scratching his pimples." (Woolf, 1977 v.2:188-189) Concordo con Pireddu nel rilevare una netta predilezione da parte di Banti per il monologo interiore woolfiano, caratterizzato da una giustapposizione di piani interpersonali entro una calibrata geometria post-impressionista e una concezione plurima dell'io, a discapito del flusso di coscienza joyciano innescato da un io all'ennesima potenza:

> in the … 1981 interview, when asked about the book she is holding on her lap, Banti reveals one of the volumes of Woolf's letters, *The Flight of the Mind*. The title of this collection evokes precisely the kind of destabilizing imaginative reading and writing experience made possible by the stream of consciousness technique, the poietic and poetic voyage that, by giving shape to the forms inhabiting Woolf's private mental world, and to a notion of the self as a plurality of subject positions, rescues the female writer from the tyranny of mimeticism, of patriarchy, and of the male sentence. (73)

Quello che le due scrittrici condividono è la formulazione di una narrativa sfaccettata e multiprospettica in cui emerga la miriade di 'io' dissonanti del reale così come elaborati dalla psiche del lettore e mai da quella autoriale. *L'auctor* cede il proprio campo scopico al personaggio, ma anche, e soprattutto, al *lector in fabula* chiamato a far funzionare il testo. Al contrario, esse rifuggono dall'estrema soggettivazione di un autore goffamente nascosto dietro la facciata di Dedalus e Bloom qual è Joyce. Il manoscritto perduto nel caso di *Artemisia*, esattamente come la metamorfosi sessuale in *Orlando*, spezza ogni ordine gerarchico intra- ed extradiegetico:

> It is precisely because the traditional type of manuscript has been lost that the hierarchized relationship between the author and the character has broken down; both now exist in this polysemic, chaotic, "impossible" textual site, and Artemisia, instead of mourning, "vaunts" her new found situation. Artemisia and the narrator flow in and out of each other, both creators and both creations, exchanging the pronoun "I" back and forth between them. Truth and fiction, past and present, author and character, exist in a fluid, carnivalesque atmosphere, as unstructured as rubble. (Craig, 608)

Il segno grafico dell' "I", come vedremo nel prossimo capitolo trattando *To the Lighthouse*, perde la valenza denotativa del pronome singolare e, ridipinto ad arte, assume il valore del tratto pittorico significabile solo entro l'*espace* post-impressionista. Banti si inserisce sulla linea del pensiero filosofico woolfiano e contribuisce a decostruire l''io' ingombrante tramandato da secoli di letteratura maschile. La sua opera segna un passaggio imprescindibile verso la formulazione dell'identità del nuovo 'io' modernista le cui fattezze sono anche femminili.

> Identity is created in the feminine voice's interrogation of such a skewed perception of reality, in contrast to which the questions carry their own evidence of verisimilitude, their own space of contingency, intention and sense. To state that Banti was anti-feminist or that she did not write consciously from the position of a woman, is inaccurate. In [her] novels it is precisely the notion of a feminine position that guides Banti in her intrinsically moral cultivation of style. The position of her narrators is plastic, discreet, understated, melding its way into the interiority of the female characters. […] It is by force of events and decisions, rendered with Manzonian verisimilitude, that women are cast in Banti's fiction as the principal guides to the sacred place, the place of severance from pathological forms of knowledge and language that inhibit understanding. (Peterson, 139-140)

La metamorfosi sessuale di Orlando, metafora della mente androgina alla quale Woolf aspirava,[34] è parallela al progressivo slittamento semantico dell'identità dell'artista donna

[34] Caughie elegge *Orlando* ad opera woolfiana per eccellenza nell'intento di costruire una 'contro-tradizione' letteraria rispetto a quella maschile: "we soon see that Woolf's argument is not, as … critics would have it, for distinguishing between male and female writing, for establishing a countertradition in literature, or for determining the right relation between women's writing and man's world. Rather, the changeable "I" and flexible approach suggest that the truth we seek is not single but multiple, not subjective but intersubjective. […] Woolf tells the stories of women writers to make a difference, to change literature, to change tradition; but it does not follow that the difference she makes is woman's realm or that she replaces one tradition with another, one literary form with another." (1991:43-44) Questa ipotesi confermerebbe il fatto che il nome 'Orlando' venne scelto da Woolf anche in relazione e reazione all'eroe ariostesco; infatti, Briggs ricorda che nella prima stesura del romanzo, Woolf citava il poema di Ariosto tra le opere della tradizione francese ed italiana presenti nella biblioteca personale di Orlando nella dimora di Blackfriars. (194) Briggs sostiene inoltre che il cambiamento di genere che interessa l'Orlando woolfiano sia l'evento centrale del romanzo e che le implicazioni sociali e di costume siano parallele a quelle di *To the Lighthouse*, in cui si passa da una famiglia di stampo vittoriano impersonata da Mrs. Ramsay nella sezione di "The Window", ad un mondo moderno in cui trionfa la tipologia di '*new woman*' incarnata da Lily Briscoe nella parte finale di "The Lighthouse". (201) Affini anche le osservazioni di Saunders: "This extraordinary fantasy-transformation is susceptible of multiple readings. Culturally, it is an allegory of authorship, occurring at the point when women writers no longer needed to adopt male pseudonyms, especially if they wanted to write frankly about sexual relationships. […] Like multiple times and selves,

per Banti, da scrittrice di vita di stampo manzoniano a pittrice di vita che si libera dei "terribili padroni [che] riescono le parole" (*A* 122) e guadagna "lettere scritte senza penna che le tenevan luogo di pennello e compagnia." (*A* 145) Al cospetto della potenza espressiva di una lingua ecfrastica, la *langue* tradizionale si svuota e lascia dietro di sé dei "nomi [...] anche loro penduli, disanimati, quasi incapaci di farla soffrire" (*A* 182) che ricordano la vecchie scarpe di Jacob al termine del romanzo di Woolf che Banti tradusse in italiano per ben due volte. Quanto di Jacob è ancora impresso nelle sue scarpe abbandonate e quanta verosimiglianza sia ritratta nelle vicende dell'Artemisia bantiana sta al lettore immaginarlo, entro l'*espace* post-impressionista della scrittura modernista femminile. In fondo, come ben sintetizza Elsa Morante nel saggio "Sul romanzo":

> [l]a ricchezza della realtà [...] è inesauribile: essa si rinnova e si moltiplica per ogni nuova creatura vivente che parte a esplorarla. [...] L'avventura della realtà è sempre *un'altra*. Ma al romanziere (come a ogni altro artista) non basta l'esperienza contingente della propria avventura. La sua esplorazione deve tramutarsi in un valore per il mondo: la realtà corruttibile dev'essere tramutata, da lui, in una verità poetica incorruttibile. Questa è l'unica ragione dell'arte: e questo è il suo necessario *realismo*. (49-50)

Il 'realismo pittorico' bantiano è realismo illusorio non perché ingannevole ma perché rivelatore attraverso una conoscenza sensoriale che aggira la finzione linguistica codificata e mette in scena realtà e altra-realtà nell'atmosfera onirica del teatro neobarocco del Novecento. Come enfatizza Buci-Glucksmann:

> [it is the eye of the painter], after that of God, [which looks at us]. It is as if, at the height of modernity […] the Angel's labour still resumes the great angelic utopia of the baroque, which consisted in making something visible, in being a pure apparition that made appearances appear, from a position just on its edges. For in

---

multiple gender offers a challenge to essentialist notions of character and personality and nature. Woolf's method here is to parody the very sexologists who were themselves undermining essentialist assumptions about sex and gender." (475) Sia nell'opera di Woolf che in quella di Banti, non si tratta di una presa di posizione di revanscismo femminista, quanto dell'affermazione della volontà di convalidare una *auctoritas* anche femminile. Non a caso, in entrambi i testi, la rete dei rapporti femminili assume un valore anche culturale.

> the world of the baroque, the Angel opens the play of illusion, the light vertigo of theatre on the theatrical stage, the theatre of a painted visible where the eye would at once be in the wings and on stage. As Richard Alewyn writes: 'The baroque illusion is always conscious and intentional: it refuses to seduce the soul or even to deceive reason; it wishes to seduce the sense.' If life is a dream, the world is truly a theatre, and theatre is that 'intermediate world', the metaphor for an invisible visible and a visible invisible – for an *ingannar gli occhi*, to use the Italian expression. (1994:60)[35]

Credo di aver attestato che l'*ingannar degli occhi* bantiano sia, etimologicamente, un 'giuoco' barocco degno erede del precedente *divertissement* woolfiano.[36]

[35] La citazione è tratta dal capitolo "Angelic Space. *Angelus Novus*, an Overwhelming Picture" in cui la studiosa analizza la figura dell'omonimo dipinto di Paul Klee secondo le premesse di Walter Benjamin.
[36] Saunders ci ricorda che "Hermione Lee notes that Woolf wanted to move narrative away from what she called 'the damned egotistical self.' One way to do this is to recognize that the ego is not itself, but is legion. […] The text of *Orlando* is itself a 'phantasmagoria' (an exhibition of optical illusions, originally associated with magic lantern effects), in that it uses the optical illusion of projecting Sackville-West back through time to show how we are all compounded of (amongst other things) the odds and ends of history, family history, literary history." (474)

Quarto capitolo

"Modernità e luce"

In questo capitolo vorrei approfondire le riflessioni sul senso della vista nel romanzo del Novecento soffermandomi sull'impiego della luce e dell'impasto chiaroscurale in *Ritratto in piedi* di Gianna Manzini e in *To the Lighthouse* di Virginia Woolf. Ritengo che in entrambe le opere il peculiare utilizzo di luci e ombre trasfiguri le coordinate spazio-temporali in una sequenza di frammenti di immagine che il lettore è chiamato a riassemblare entro un flusso narrativo modernista. Invero, l'atmosfera elegiaca attraverso cui Manzini e Woolf commemorano le figure dei genitori scomparsi – l'anarchico Giuseppe Manzini e la modella preraffaellita Julia Stephen, ai quali i romanzi sono dedicati – emerge all'interno dell'*espace* post-impressionista in cui è il lettore a dare il tocco finale.[1]

Inoltre, è mia intenzione dimostrare che il linguaggio metaforico, il virtuosismo musicale e il contrasto chiaroscurale utilizzati in questi scritti per suscitare la meraviglia e il ragionamento ingegnoso nel lettore, recano in sé una evidente eco lirica secentesca, specificamente di scuola marinistica. Una breve analisi di una selezione di passaggi

[1] Merleau-Ponty sostiene che l'opera d'arte moderna possa trovare una qualche forma di conclusione solo attraverso l'atto esterno dello spettatore: "the moderns [...] do not seek the incomplete for its own sake but value more than the moment when the work is *finished* only that moment, precocious or late, when the spectator is reached by the canvas and mysteriously resumes in his own way the meaning of the gestures through which it was made. Skipping the intermediaries, without any other guide than a certain movement discovered in the line or an almost immaterial trace of the brush" (1974 55). Ritengo che sia esattamente nel momento in cui il lettore/spettatore, quasi epifanicamente, percepisce l'opera fuoriuscire dal suo contesto ed accostarsi sensorialmente (visivo ed uditivo) verso il suo spazio che quest'ultimo si trasforma in *espace*. "Perception", continua Merleau-Ponty, "makes what is expressed dwell in signs, not through some previous convention but through the eloquence of the very arrangement and configuration. It implants a meaning in what did not have one and thus, instead of exhausting itself in the moment it *occurs*, perception inaugurates an order and founds an institution or tradition" (*ivi* 78-79). Ecco che si torna alle considerazioni foucaultiane del primo capitolo: lo spettatore 'impara' a percepire l'opera secondo tassonomie non aprioristiche e contrarie a qualsivoglia tradizione.

dall'*Adone* di Giambattista Marino e di alcuni componimenti poetici coevi della sua scuola sostanzierà questa supposizione.

In un'intervista riportata nel volume curato da Fava Guzzetta, Manzini specifica che la sua concezione di letteratura è sempre coincisa con la ricerca del giusto ritmo e che, opera dopo opera, si andò definendo da idea di frammento in idea di architettura, poiché "er[a] venuta scoprendo vita anche nelle cose più cristallizzate" (1974:2). Il 'frammento' rappresenta la tappa iniziale della sua lunga e prolifica carriera che mosse i primi passi dalla collaborazione con "Solaria", nella cui cerchia i giovani Montale e Vittorini espressero grande ammirazione per i pezzi di questa nuova penna che si affacciava sul panorama italiano.[2] All'epoca, Manzini era solita pubblicare articoli di critica letteraria e cronache di moda sotto pseudonimo.[3] La rivista *Prosa*, fondata nel dopoguerra in collaborazione con Enrico Falqui, che pur ebbe vita breve, segnò un passaggio fondamentale nella sua evoluzione stilistica perché le dette modo di avvicinare e diffondere le opere degli scrittori sperimentalisti europei più incisivi, tra i quali anche Virginia Woolf. Giorgio Petrocchi avvalora un accostamento con la prosa woolfiana, che Manzini aveva già acclamato come esempio di scrittura tra i più alti del Novecento. Lo storico della letteratura ricorda l'importanza della voce di Manzini negli anni delle riviste, a cui va il merito di aver "capillarmente investigato [il linguaggio narrativo

[2] Le loro entusiaste reazioni saranno seguite, di lì a poco, dalla recensione positiva di Pirandello al romanzo di Manzini *Tempo innamorato* (1928) la cui scrittura sarà definita "animosa" e "innovativa" dal maestro siciliano (Venturini, 19).

[3] Si veda il volumetto *La moda di Vanessa*, edito da Sellerio nel 2003, in cui vengono riuniti i suoi resoconti di moda scritti in un trentennio per la rivista "La fiera letteraria". Seppur di tono leggero e disinvolto, lo stile dei pezzi porta la sua inconfondibile impronta di scrittrice sperimentalista. Anna Panicali sostiene che la scelta dello pseudonimo Vanessa non sia casuale ma sia un preciso riferimento a Vanessa Bell e, quindi, all'amore di Manzini per la pittura, "tanto che", conclude, "a volte lei stessa, nei suoi racconti, sembra pensare o ricordare attraverso i colori" (Fava Guzzetta, 2008:132).

contemporaneo] in tutte le sue risorse, i moduli espressivi, le scansioni ritmiche, l'interno vibrare d'una coscienza inquieta e umbratile, mossa e complessa" sulla scia del nascente modernismo europeo e, in particolare, proprio sull'impronta del modello woolfiano (Mengaldo,153).[4] L'aggettivo umbratile ben definisce l'architettura dei romanzi di Manzini, costruiti su un sapiente impiego di zone più o meno illuminate che delimitano l'*espace* immaginifico riservato al lettore. D'altra parte, è la stessa scrittrice pistoiese a riconoscere nell'impasto stilistico woolfiano la sua stessa vocazione luministica, come spiega nel saggio "Lezione della Woolf" (1945):

> Ebbene, in me, il coraggio di non rinunciare si chiama precisamente Virginia Woolf. La leggevo e imparavo a raccogliermi l'anima e a tenerla in fronte come la lampada dei minatori. Devo a lei questa specie di monacazione non palese: questa sottomissione ad un impegno che è tanto più rigoroso quanto meno precisato, dal quale deriva una scabrosa libertà. Raccogliermi l'anima e tenerla in fronte come la lampada dei minatori: nient'altro che una particolare attenzione, in virtù della quale le cose escono da un'ombra che le preserva, un'ombra fermentante, faticosa, bruta, l'ombra dell'attimo che precede una nascita, per entrare in un cerchio di chiarità. (1964:136)

La similitudine della lampada da minatore, ripetuta per ben due volte in questo breve passaggio, e l'accenno ad un metaforicamente fecondo spazio in ombra confermano lo sviluppo della dimensione lirico-prosastica manziniana per modulazioni chiaroscurali. La sintassi giocata su zone di luce e di penombra trasforma la 'tessera del mosaico' delle prime prove manziniane in una "ricerca d'assieme", una "indagine sui principali elementi-base di una possibile struttura-romanzo" (Fava Guzzetta, 1974:8) che, alle nostre orecchie, porta il germe della costruzione letteraria post-impressionista. Non a caso, Venturini attribuisce a questo "saggio-racconto" dedicato a Woolf un "ruolo di

[4] Clelia Martignoni sottolinea l'impegno assunto per "necessità di mestiere" presso riviste che costrinsero più volte Manzini a "[sottoporre] i suoi testi a varie operazioni di recuperi, riciclaggi, taglia e cuci testuali" (Fava Guzzetta, 2008:41)

snodo cruciale di poetica" (15) tra la prima produzione e le opere più tarde di Manzini, delle quali *Ritratto in piedi* è esempio tra i più emblematici.

Il romanzo si apre con una breve premessa in cui l'autrice confessa di aver scritto appena qualche pagina in ricordo dell'amatissimo padre, la cui "lapide sulla sua tomba a Cutigliano, con la sola data di nascita e di morte" (*Ritratto in piedi* 6)[5], seppur tanto espressiva, sembra in attesa di una effigie. Nel successivo "Atto di contrizione", che si presenta come una apostrofe al romanzo elegiaco che sta per comporre, la scrittrice racchiude e coltiva la scintilla del suo ricordo della figura paterna nell'allegoria di un cavallo riluttante ad attraversare il ponte di Santa Trìnita a Firenze. La descrizione dell'equino non può non richiamare alla memoria la prosa d'arte dei bestiari *Animali sacri e profani* del 1953 e *Arca di Noè* del 1960 e si può supporre che sia in qualche modo debitrice anche dell'espressionismo letterario del *Bestie* (1918) di Federigo Tozzi, che Manzini aveva apprezzato, in cui, rileva Vitali-Volant, "[l]'arte della miniatura assume la forma di un testo confidenziale, intimo, a valenza familiare, che sostituisce alla grandiloquenza ossessiva della grandi composizioni letterarie la tecnica del cesello applicata all'illuminazione repentina della frase." (118)[6] Eppure, a mio avviso, la trasfigurazione del reale attraverso il ricorso a figure metaforiche del mondo animale, in particolar modo degli insetti, e la sintassi chiaroscurale utilizzata da Manzini hanno radici persino più lontane.

---

[5] Da qui in poi *R*.

[6] Nel saggio dedicato a Negri, Cristina Benussi ricorda che Tozzi fu l'iniziatore di un progetto di ricostruzione letteraria nella forma romanzo dopo la stagione frammentista delle riviste: "Giuseppe Antonio Borgese avvertiva che era giunto il *Tempo di edificare*, ed identificava in Federigo Tozzi il primo ricostruttore del dopoguerra, mentre lui stesso stava per dare alle stampe il suo *Rubè*." (Baroni, 115) Sempre a Tozzi fa riferimento Riccobono nel saggio "'Il merlo' di Gianna Manzini. Ipotesi per un reticolo intertestuale" (92-104) contenuto nel volume *A Window on the Italian Female Modernist Subjectivity*.

Nella raccolta sui lirici marinisti curata da Getto nel 1962, numerosi sono i componimenti popolati da elementi naturali e rappresentanti del mondo animale le cui immagini rimandano metaforicamente o allegoricamente ad una elusione della realtà. Negli effetti della lirica di Tommaso Stigliani, Claudio Achillini, Vincenzo Zito e molti altri, si coglie una rappresentazione della realtà per immagini allusive e illusorie. Getto spiega che l'intento di questa scuola, benché talvolta ancora debitrice degli stilemi petrarcheschi, è una raffigurazione del mondo in cui "la certezza del reale si perde in un gioco di riflessioni sovrapposte" (6), debitrice della nuova sensibilità del Tasso. Non si tratta più di immagine della realtà bensì di immagine di un'immagine della realtà che susciti la meraviglia e l'arguzia creativa nel lettore. La lirica diventa a tutti gli effetti una macchina produttrice di ingegnose metafore che sollevino il velo del reale così come percepito dall'occhio umano e come rappresentato dalla tradizione classica. Nel caso specifico di Achillini, per esempio, il critico piemontese parla di "programma poetico della meraviglia," attraverso il quale "lo scrittore barocco fruga la realtà, dilata il suo campo visivo, ed accoglie nel suo universo poetico motivi e figure, forme e sostanze, prima rimasti ignorati ed estranei all'esperienza lirica." (31) Queste considerazioni, va da sé, rafforzano l'ipotesi di Foucault secondo la quale la crisi epistemologica che scinde reale ed immagine del reale andrebbe rintracciata proprio in questo momento storico. È a partire dal diciassettesimo secolo, secondo il filosofo francese, che si sviluppa un concetto di letteratura moderna che si identifica come 'contro-discorso' rispetto al discorso linguistico tradizionale. L'intuizione tutta barocca che il codice linguistico della *langue* non sia affatto in grado di raccontare il mondo perché si basa su categorie

aprioristiche arbitrarie ed illusorie, sviluppa in letteratura l'ossessiva ricerca di moduli espressivi alternativi che suppliscano a questa deficienza.

> In the seventeenth and eighteenth centuries, the peculiar existence and ancient solidity of language as a thing inscribed in the fabric of the world were dissolved in the functioning of representation: all language had value only as a discourse. […] [T]hroughout the nineteenth century, and right up to our own day – from Hölderin to Mallarmé and on to Antonin Artaud – literature achieved autonomous existence, and separated itself from all other language with a deep scission, only forming a sort of 'counter-discourse' […] In the modern age, literature is that which compensates for […] the signifying function of language. […] This is why literature is appearing more and more as that which must be thought. (Foucault, 1990:43-44)

Un'analoga tesi è impugnata da Kristeva in *Revolution in Poetic Language.* La linguista allarga gli orizzonti della significazione attraverso la frantumazione degli schemi sociali che, sostiene, uccidono le potenzialità immaginifiche della lingua e poi si servono di questa sorta di 'cadaveri' linguistici per omologare le manifestazioni espressive umane.

> Our philosophies of language, embodiments of the Idea, are nothing more than the thoughts of archivists, archeologists, and necrophiliacs. [...] The archivistic, archeological, and necrophilic methods [...] show that the capitalist mode of production has stratified language into idiolects and divided it into self-contained, isolated islands – heteroclite spaces existing in different temporal modes (as relics or projections), and oblivious of one another. (2002:27-28)

La letteratura di Mallarmé, Joyce e Artaud, insieme ad altri nomi contemporanei, ha decretato la rottura di questi schemi e portato alla luce l'arbitrarietà delle categorie di significazione, compresa quella del soggetto narrante. C'è però un risvolto positivo in questa crisi linguistica, ossia il definirsi del ruolo dissacrante dell'arte, nel cui ambito trova finalmente spazio il 'senso in eccesso' deleuziano. "Magic, shamanism, esoterism, the carnival, and 'incomprehensible' poetry all underscore the limits of socially useful discourse and his communicative structures." (Kristeva, 2002:30) Come ampiamente argomentato nel precedente capitolo, lo stravolgimento di schemi prestabiliti, la deformazione delle coordinate spazio-temporali e la desoggettivazione dell'io narrante

finalizzati ad un percorso epistemologico alternativo sono tropi barocchi ripresi e rimodellati dalla letteratura modernista. Getto spiega che il periodo barocco, intuendo "l'instabilità figurativa delle cose, il relativismo prospettico, il metaforismo universale" (1962:41), sviluppa "una potenza conoscitiva di più ampio e penetrante raggio, e una moltiplicata virtù evocatrice, e una lingua nuova, più ricca e articolata [che venga] in soccorso al poeta." (49-50)[7] La scrittrice del Novecento, che abita ed articola la dimensione dell'*espace* in eccesso di senso, reimpiega i suddetti *topoi* coniugandoli alla sperimentazione modernista di stampo woolfiano, e giunge ad esiti originalissimi sia dal punto di vista linguistico che semantico. Ciò che contraddistingue l'impianto delle sue opere è la volontà di suscitare la barocca meraviglia del lettore cosicché quest'ultimo possa supportarla attivamente nella costruzione dell'architettura d'insieme a cui faceva riferimento Fava Guzzetta.

Nel caso di Manzini, mi sembra costruttivo soffermarsi per un momento sul racconto "Larva", dalla raccolta del 1953, in cui la trasfigurazione della realtà nell'*espace* modernista avviene attraverso la presenza metaforica dell'insetto e di fiotti di luce abbacinante:

> Era poco più d'una testa da cui pendesse un velo: stravagante cherubino. E la luce l'aveva chiamato. La vide con tre mesi d'anticipo, prepotentemente, rompendo la tela del soffitto in cui dormiva, larva d'insetto. Che luce: il sole attraversava crune brillanti di neve, e il cielo era un alto palpitio d'azzurra vittoria. Dai vetri della finestra se ne versava tanta nella stanza: il pavimento la specchiava, il tavolino prendeva con nulla senso d'imbandigione; e faceva rilievo il segno, sul bianco ridente della pagina. (91)

[7] La *parole* barocca si fa 'concettino': "'the concept' – il *concetto* – is itself only a knot of words and images, a *figurative expression* similar to painting. That is to say, the accomplished, clever, and witty, intellectual form of the mind, its imaged schema, its *ars inveniendi*. To such an extent that *every mental activity*, whether logical or artistic, begins with *concetti*, with metaphor, with this indirect means of veiling and unveiling thought." (Buci-Glucksmann, 2013:60) Il *topos* del 'concettino' barocco troverà un corrispettivo nel Settecento nella 'favella' vichiana.

L'insetto viene letteralmente e figuratamente alla luce dalle parole della voce narrante. La testolina che sbuca all'inizio del periodo sembra scivolare lungo la costruzione sintattica e costituire essa stessa il segno grafico che il lettore sta osservando. Quel 'prepotentemente', che interrompe il ritmo discendente della narrazione, si staglia sul foglio come ecfrastica zona d'ombra nel getto di luce accecante. Tuttavia, l'aspetto interessante di questo brevissimo racconto è che, ad un certo punto, il lettore realizza che non solo l'insetto ma lo stesso narratore prende vita nello spazio chiaroscurale definito dal volo dell'animale.

> Sfrecciò il primo volo contro il vetro della finestra, attraversando la stanza diagonalmente; risalì verso il soffitto; provò di nuovo, allucinato d'orgasmo, l'inganno del cristallo picchiandovi la testa; mi rasentò sfiorando sulla tavola due gardenie in una ciotola; [...] scattò dal fondo di una stanza sull'elastico teso di un raggio di sole, rispondendo, tutto fanatismo ed ebrietà, all'irresistibile appello della luce. (92)

Il pronome oggetto "mi", nel quale la voce narrante si identifica, improvvisamente scivola nello spazio intradiegetico invaso dalla luce e diventa esso stesso personaggio della storia. Il lettore si trova depauperato di un *auctor* onnisciente e comprende di seguire il volo rizomatico dell'insetto di fianco all'autore-narratore, nel momento preciso in cui avviene. L'*hic et nunc* della storia, ancora una volta, si materializza in una costruzione deittica a tre entro la quale anche il lettore ha parte attiva. Lo conferma la chiusa della narrazione, quando l'insetto crede di dominare lo spazio con la massa del proprio corpo ma, ingannato dalla troppa luce, consuma prematuramente l'informe vita. Il narratore si trova improvvisamente spiazzato e gira gli occhi per la stanza deserta fino a focalizzare l'attenzione su una macchina fotografica la cui presenza non aveva ancora percepito. Le parole che proferisce: "senza nessuno accanto. Issata dal cavalletto, coperta dal cencio nero, spettrale, secca, crebbe al mio sguardo, divenne altissima e sicura,

nonostante gli stecchi gracili del trespolo sotto il panno nero, come garetti" (93), dall'evidente eco pirandelliana,[8] mettono l'elemento naturale e il marchingegno moderno sullo stesso piano. La luce naturale del raggio di sole e la luce artificiale del flash fotografico, a cui il lettore non può non pensare, fanno convergere due diverse tipologie di spazio che si specchiano reciprocamente entro l'*espace* della scrittura modernista senza riconoscersi.

Ora si osservi il sonetto "Il baco è enimma di naturali prodigi" di Giacomo Lubrano, nome tra i più celebri della scuola marinistica, tratto da *Scintille poetiche* del 1674.

Un esser di più specie in uno unite,
Povero nasce, ed agonizza aurato,
Lascia estinto di rai più linee ordite,
Da punti di putredine animato.

Giano di forme, Anfibio di due vite,
Polveroso Embrïon, postumo alato:
Né Palingenesie tanto inudite
Son di favola greca Estro sognato.
Ha per sua libertà, la sua prigione;
Ha per Erario süo, il proprio avello;
Ha le reliquie sue, per sue corone.

Dimmi, Edipo: chi sia? quello, e non quello;
Naviga Mondi oltre l'Ausonie Zone,
Argo insieme, e Giasone, ed aureo Vello.[9]

Il baco, polimorfica unione di due diverse specie, è epitome di significati e metafora di opera *in fieri*. La sua agonizzante metamorfosi, che si rifrange dorata irradiando linee composite, trova un corrispettivo stilistico nella *dispositio* per costruzioni binomiali

[8] Prevedibilmente, si fa riferimento al romanzo "I quaderni di Serafino Gubbio operatore" (1916) in cui, come rileva Vettori, le disumanizzanti tecniche cinematografiche che, a una prima lettura, l'autore sembrerebbe condannare, hanno invece un risvolto positivo sul carattere del protagonista. "A deeper investigation into the existential arguments at the core of the novel . . . shows that its insistent opposition to the rising cinematographic world is mitigated by the paradoxically positive outcome of its effects on the protagonist." (80)

[9] Tratto da *Lirici marinisti*, 863.

antitetiche (povero/aurato; libertà/prigione; reliquie/corone)[10] e nella *variatio* fonetica che si evolve dall'iniziale prevalere di occlusive (*p*overo; *p*unti; *p*utredine; *p*olveroso; *p*ostumo; ecc.), che mimano la fuoriuscita del baco dal bozzolo, all'enfasi sulle fricative (*s*on; e*s*tro; *s*ognato; *s*ua; *s*ia; in*s*ieme; ecc.), che sembrano simulare il battito d'ali della nascente farfalla. La δυναμις della lirica di Lubrano, esemplare del pensiero poetico barocco, fa convergere ecfrasticamente suono e immagine nello spazio della scrittura che tematizza "profili e forme di vita destinati a rimanere altrimenti inespressi" (Getto, 50). L'animale, ancor più l'infinitesimale insetto, nella sua alterità, deumanizza il soggetto narrante liberandolo della prigione dell'*a priori* linguistico ed avviandolo alla meravigliosa riscoperta di un dinamismo rizomatico lungo il quale egli intercetta l'ottica del lettore. Infatti, esattamente come nel racconto di Manzini, in cui l'io della voce narrante si sdoppia nel pronome oggetto "mi", anche nel componimento di Lubrano l'improvvisa invocazione "dimmi" palesa la presenza di un narratore intradiegetico la cui prospettiva non onnisciente lo pone allo stesso livello di chi legge. La percezione del reale è parimenti illuminata e trasfigurata dalla luce dorata irradiata dal baco sia agli occhi di chi narra la scena, sia nello sguardo di chi la osserva esternamente.[11]

Come si è visto, Manzini estremizza tale effetto trasfigurante ed estraniante grazie alla presenza della macchina fotografica che appare inaspettatamente nella conchiusione del racconto. La fotografia, etimologicamente 'scrittura con la luce', è la moderna evoluzione simbolica della metamorfosi della desoggettivazione della voce narrante e del

[10] Vorrei sottolineare il fatto che Lubrano metaforizza le costruzioni binarie nella figura del dio Giano, la stessa citata da Buci-Glucksmann trattando di memoria: "[l]ike Janus, memory retains and forgets; it presents and absents; it enshrines nothing and everything." (2013:92). Inoltre, sempre al dio Giano si rifà Semetsky in riferimento al segno linguistico per Deleuze: "[a] sign, as always already becoming other, is Janus-faced: it constructs a semiotic bridge between events, as though engaging in Leibniz's 'dance of particles folding back on themselves.'" (89)

[11] Si vedano le considerazioni di Buci-Glucksmann sul passaggio dall'umano al non-umano come "escape from the self" nel *furore* barocco. (2013:61 e 74)

suo punto di vista. La scrittrice pistoiese sembra cogliere appieno le potenzialità impersonali ed interpersonali dell'occhio della macchina fotografica, o cinepresa, sulla scìa della "cinematographic visual technique" adottata per prima da Virginia Woolf (Cuddy-Keane, 82). Si osservi il seguente passaggio tratto da "Kew Gardens" (1919).

> The figures of these men and women straggled past the flower-bed with a curiously irregular movement not unlike that of the white and blue butterflies who crossed the turf in zig-zag flights from bed to bed. The man was about six inches in front of the woman, strolling carelessly, while she bore on with greater purpose, only turning her head now and then to see that the children were not too far behind. The man kept this distance in front of the woman purposely, though perhaps unconsciously, for he wished to go on with his thoughts. (Woolf, 2002:29)

Il brano sembra mimare la carrellata di una cinepresa che segua, di volta in volta, il movimento e il pensiero dei personaggi interni e di un'ipotetica voce narrante esterna.[12] Dalla redazione di "Kew Gardens" in poi, infatti, l'autrice inglese sviluppa un modulo espressivo caratterizzato da una narrazione corale e pluriprospettica su modello cinematografico che, sempre di più, disorienta il lettore e ne aliena le percezioni.[13] Alienare, etimologicamente, significa allontanare da sé e trasferire verso l'altro o l'altrui. Laddove l'altro fosse una componente del mondo naturale o animale, di fatto, la

[12] Jonathan Quick descrive l'assetto del racconto nei seguenti termini: "[i]n this sketch of an ordinary afternoon in Kew Gardens, reminiscent of Matisse and Seurat in its use of unmixed colors and the highly stylized subject of the park promenade, the break from 'ordinary vision' is made similarly by her use of shifting and seemingly incongruous visual perspectives: the point of view alternates between the familiar perspective of the couples passing the flower bed and that of a snail making its way in the 'vast green spaces' among flower stalks, leaves and drops of water. Distant voices and the sounds of the surrounding city are layered on these central images, so that the pictorial elements of 'Kew Gardens,' like those of Fry's rendition of [Cubist painter] Survage, produce an ensemble of spatial and mental volumes quite unlike a scene perceived by 'ordinary' sight. […] It is this sort of compositional association of ideas through images, rather than any narrative interest or continuity, by which the unity of 'Kew Gardens' is constructed." (557) Twitchell sottolinea la resa sintetica del racconto: "*Kew Gardens* is constant synthesis: of verbal and pictorial images, of natural surroundings with their inhabitants, of the sensibilities of Vanessa Bell and Virginia Woolf. Verbal Post-Impressionism and visual Post-Impressionism are in parallel, and appreciative of each other. […] Thoroughly dissatisfied with realistic novels, especially after reading Dostoyevsky, Chekov, and Turgenev, as well as the more troublesome Proust and Joyce, Virginia Woolf turned to Post-Impressionism to enliven the imagery and structure in her fiction. The price of Mrs. Brown's abstraction, Woolf's important essay demonstrated, was Mr. Bennett's realism." (188)

[13] A questo propisto si rimanda alle osservazioni di Maurizio Ascari contenute nella sezione "The screen, the mirror, the double" (pp. 50-60) del volume in bibliografia.

narrazione rifuggirebbe l'antropocentrismo: "there is a nontraditional perception of wholeness – comprehensive but not unified around a center – and a nontraditional sense of pattern – neither humanly ordered nor anthropocentric." (Cuddy-Keane, 85) Lo scambio con l'altro (interpersonalità) e la mancata centralità (impersonalità) ribadiscono la marginalità della narratrice modernista e lo sconfinamento verso la significativa liminalità dell'*espace* post-impressionista.

Facendo tesoro di queste conclusioni, torniamo a Manzini e all'Atto di contrizione con cui si apre *Ritratto in piedi*. La narratrice si domanda cosa impedisca al cavallo di giungere al di là del ponte di Santa Trìnita: "Che avrà visto, a metà dell'arcata del ponte? Quale ricordo, quale spettro sarà insorto a bloccarlo? Quale percezione d'un ostacolo incombente e terrificante?" (*R* 7). Ella sembra al di fuori del campo scopico del cavallo, quasi fosse una passante che si trova casualmente ad osservare la scena, ma, al contempo, empatizza con la sua "voragine di solitudine" che la porta a pronunciare queste inaspettate parole: "Il tempo è un sogno".[14] Di fatto, la voce narrante ricopre un doppio ruolo: osservatrice esterna e confidente interna. Da questo punto in avanti, la sua visione dell'animale diventa allegoria riflessiva del proprio stato d'animo di scrittrice che non riesce a tratteggiare un ritratto esaustivo della figura paterna: "[e]bbene, in certi momenti, mentre mi provo a scrivere la vita del babbo, io sono quel cavallo, a metà dell'arcata del ponte. M'impenno. Non vado avanti. Addirittura torno indietro." (*R* 8) Lo sconfinamento nell'alterità animale le permette di scindersi in soggetto pensante e oggetto pensato. Il passaggio attraverso la fase di de-antropocentrismo le concede una prospettiva nuova sul

[14] Buci-Glucskmann osserva che il deformante sguardo barocco confonde vita e sogno entro la riproduzione della realtà come *mise en abîme*. La tensione che ne scaturisce si riversa sull'insoddisfacente linguaggio verbale della messinscena che sfocia in distruzione, pentimento e lutto. (2013:7) Questa riflessione non può non richiamare alla memoria le conclusioni di Foucault e Kristeva precedentemente sviscerate.

mondo ("Scruta, il mio occhio. Forse ricco come il suo, con quegli angoli avventurosi, sfuggentissimi, che prendono e portano il raggio chi sa dove") e scatena "una vampata di scintille, magari inciampando su una parola, su un'immagine" che trasla il linguaggio verso inesplorati orizzonti espressivi. Dichiarando che il filo della storia si spezza, ella preannuncia una narrazione deformata che tradisce l'affidabilità e la coerenza cronologica della biografia di stampo tradizionale. Infatti, i sensi e le percezioni si sovrappongono in un presente assoluto ("Udire, vedere: una collisione, sia pure irresistibile, in un sovrapporsi di tempi: lastre trasparenti di tempi, anni, lustri, decenni, connesse in un presente assoluto" *R* 9) e illuminano il *pattern* lirico post-impressionista di cui, ancora una volta, ella è autrice, narratrice e personaggio, al pari del lettore. Le vicissitudini della vita paterna ch'ella si accinge a dipingere saranno eternate nella loro valenza luministica e pittorica, che si fa saggiare nell'atmosfera caravaggesca di questa scena tratteggiata con una manciata di parole: "[p]oco distante, quattro uomini giocavano a carte. Da una finestrella alta, proprio sulle loro teste, pioveva luce, e il gioco prendeva importanza, come preservato in quell'alone." (*R* 20) Paragrafo dopo paragrafo, il lettore comprende che l'iniziale atto di contrizione assomiglia in tutto e per tutto ad una dichiarazione d'intenti didattica in cui l'autrice gli/le insegna come rapportarsi al testo del quale sta per fruire. Le parole che il padre Giuseppe rivolge alla piccola Gianna ("[h]ai un bel chiudere la finestra: luce, spazio, voci, esisteranno oltre la tua stanza. Non li avrai aboliti") suonano come un manifesto letterario che annuncia l'assoluta impersonalità e interpersonalità della scrittura modernista quali unici strumenti in suo possesso. Ella si sente istintivamente ed inspiegabilmente attirata verso la zona d'ombra-culla di uno

sperimentalismo stilistico che non possiede ancora del tutto e che non è sicura di saper gestire, in cui

> [e]sistono verità extralogiche, marginali, insospettabili. Riflettori improvvisi le portano alla ribalta. Pur così recondite, quasi interdette, il loro centro di verità continua a brillare. Talvolta esse vengono colte in un momento di fuga, afferrate come sulla scia fosforescente d'una lucciola schiacciata. Accade pure che una seconda apparenza, nascosta dietro la prima, le raddoppi, le contraddica, le intrecci; finché traspare, di soppiatto, una luce venuta chi sa di dove; allora tutto intorno riverbera l'esultanza del momentaneo regalo. (*R* 33)

Il senso in eccesso delle verità extralogiche, la cui doppia natura emerge dall'epifanica illuminazione dell'altra-realtà, principia il processo di metamorfosi della voce narrante da soggettivo 'io' *à la* Bennett in frammentata narrazione polifonica woolfiana. Il lettore sa di dover portare a compimento la costruzione del romanzo attraversando il ponte di Santa Trìnita insieme alla narratrice, perché ella possa "andare avanti a se stessa" (*R* 40) e terminare "questa storia-ritratto" in cui 'si prova'. (*R* 42) 'Provarsi' è sì sinonimo di 'cimentarsi', ossia mettersi alla prova nell'impresa letteraria, ma, trattandosi di un soggetto narrativo in embrione, si può intendere anche nel senso di 'dimostrarsi', ovvero mostrare se stessi, definire la propria entità. L'autrice/narratrice modernista ammette di dover percorrere il cammino formativo suddiviso nelle tre fasi postulate da Deleuze: l'iniziale desoggettivizzazione, la consecutiva oggettivizzazione – cioè l'atto del divenire oggetto della propria indagine cognitiva – infine, la risoggettivizzazione entro una dimensione iper-soggettivizzata, compendio della prospettiva personale, interpersonale e impersonale. Il passaggio attraverso queste tre fasi avviene lungo due linee temporali apparentemente inconciliabili: il tempo come entità astratta e assoluta, e il tempo personalizzato e relativizzato della memoria. Il lettore gioca un ruolo fondamentale in questo procedimento in quanto fa da tramite nella convergenza delle due dimensioni temporali. La tecnica fotografica e, ancora di più, la cinematografica, nell'impiego

estraniante della luce e nel montaggio tachiscopico di immagini in successione analettica e prolettica, concorre a potenziare la personalità del soggetto narrante da univoca a pluriprospettica.

Quanto finora illustrato è perfettamente conforme alla lettura del romanzo manziniano del capitolo "*Ritratto in piedi* di Gianna Manzini: gratitudine filiale e summa poetica"[15] in cui Georges Güntert suddivide la struttura dell'opera in tre blocchi principali: l'iniziale Atto di contrizione, il corpo sostanziale del romanzo (capitoli I-VII) e l'ultimo capitolo come entità a sé stante. Lo studioso sostiene che l'opera si sviluppa in un crescendo tematico e stilistico che funziona come percorso didattico, *in primis*, per il lettore, che intendendo i propositi dell'opera, pagina dopo pagina, si rende flessibile al grado di fluidità che il testo richiede; ma anche per la voce narrante, la quale "acquisi[sce] una sua competenza narrativa" (58):

> *Ritratto in piedi* non è soltanto l'evocazione, da parte di un'anziana scrittrice, della propria infanzia trascorsa al fianco di un padre anarchico dalle straordinarie doti educative ed affettive, ma svolge al tempo stesso una riflessione sulla vocazione estetica della narratrice che si manifesta nella sua capacità di esprimersi in uno stile elegante, aderente al proprio sentire; vocazione che il padre aveva saputo risvegliare, ma che non avrebbe compreso fino in fondo. (60)

Il ricongiungimento padre-figlia, secondo Güntert, si verifica soprattutto sul piano estetico, come comprovato dall'enfasi che Gianna-personaggio pone su un temperino appartenuto al padre che rinviene tra i pochi oggetti ereditati.[16] Prendendo in mano il piccolo strumento di lavoro, la bambina proustianamente rammenta un commento paterno sul valore delle immagini in cui, continua Güntert, "le sembra di riconoscere i

[15] Il capitolo è contenuto nel volume di Fava Guzzetta del 2008.

[16] È importante notare che l'esclamazione di Gianna al rinvenimento del temperino, "L'ho ritrovato finalmente" (*R* 205) sembri innegabilmente riecheggiare la liberatoria esclamazione di Lily al termine di *To the Lighthouse*, "It is finished." (225) A conclusione delle rispettive opere, Gianna-personaggio e Gianna-autrice, e Lily-Virginia colgono la loro visione epifanica e la rappresentano simbolicamente in un'immagine artistica.

fondamenti della propria poetica, di matrice simbolista: 'In ogni apparizione, un emblema. Tutto diventa allusione, o conferma, o promessa. Le cose, a volte, sono un velo; anche le parole, anche le persone.'" (*R* 69) Tuttavia, un aspetto importante su cui lo studioso, forse, non si sofferma abbastanza è il fatto che il temperino è legato in tutta la storia all'attività di orologiaio di Giuseppe Manzini. Una delle prime scene del romanzo in cui i due compaiono insieme è allorché la piccola Gianna lo osserva nell'atto di caricare delle pendole appese ad una parete della sua bottega: "[d]opo la prima, la seconda, poi l'altra. Spostava la sedia, risaliva. Le pendole erano in fila. Segnavano la stessa ora, perfettamente." (*R* 55-56) Ella si stupisce all'ossessività del gesto paterno; infatti, ammette: "caricava le pendole appese alla parete, senza che, credo, ce ne fosse bisogno." (*R* 55) Gianna segue pedissequamente i gesti paterni di 'mestierante del tempo':

> [n]e avrò visti orologi sventrati su quel banco, andando da lui quasi tutti i giorni? Magari, a volte, ce ne sarà stato più d'uno, sotto coppe di vetro. Ma forse lo sguardo vi scivolava e li riponeva, nascondendoli in qualche piega recondita di me, per farmeli saltar su a tradimento, quando meno me lo sarei aspettato: e chi sa in che maniera travisata e significatrice: magari tragica, magari ripugnante e paurosa. Quel giorno [...] scorsi, sul banco di lavoro, un po' di lato, sopra il rettangolo bianco del foglio fermato con puntine da disegno, un orologio aperto, scoperchiato, con il suo segreto ingranaggio di molle, di viti, di bilancieri, di rotelle dentate e no, esposto all'aria; e batteva batteva...Sbucciato (dopo la cassa esterna ce n'era un'altra più leggera), spellato, sventrato, batteva ancora. (*R* 70-71)

Nonostante suo padre si industri indefessamente ad aggiustare e rimontare gli ingranaggi degli orologi, cercando di riavviare una misurazione perfettamente cronologica del tempo, ella scorge le componenti meccaniche del marchingegno nella loro inattività, quindi in un momento di a-temporalità. Il fatto che il suo sguardo catturi l'oggetto entro i limiti di un foglio rettangolare sembra isolarne l'identità dall'ambiente esterno quasi che fosse artisticamente messo in cornice. Paradossalmente, ai suoi occhi, il tempo si

metamorfizza da *kronos* in *kairos*. L'azione paterna che ha spellato e sventrato l'orologio, come se quest'ultimo fosse una fiera da cacciare, mostra alla bambina il cuore pulsante al suo interno, la sua 'aura' ch'ella definisce "disperante" nel paragonarlo al proprio cuore pulsante, il suo 'io' più inaccessibile: "Io: le costole, i muscoli, la pelle; e poi la maglietta, la camicia, il sottabito, il vestito, il golfetto, il cappotto, il cappotto, il cappotto, una sciarpa, due, tre sciarpe: quanta difesa per questo lacrimevole tic-tac." (*R* 71) L'ansia espositiva sembra portare alla luce una dolorosa verità: non basta mettere a nudo le componenti metalliche dell'orologio per liberarsi dalla prigionia del tempo, esattamente come non è sufficiente spogliarsi delle proprie vesti – fisiche e sociali– per sfuggire alla limitativa identità soggettiva che distingue ognuno di noi dall'altro.

Ancora una volta, l'autrice sceglie un correlativo oggettivo, quello dell'orologio, che spicca per reminiscenza metaforica barocca. Si vedano due esempi in alcuni versi rispettivamente tratti da "Oriuolo ad acqua" di Giacomo Lubrano (1674) e "L'orologio da rote" di Ciro di Pers[17] (1666)[18]:

A che sognar con temerarii vanti
secoli nell'Età mezzo sparita,
se bastan sole ad annegar la vita
minutissime gocciole d'istanti?
[...]
Quanto è, quanto sarà s'imprime in acque,
cifra di fughe; e in fluido feretro
naufraga sepellito il 'Fu' che piacque.
Se no 'l credi, o Mortal, vòlgiti a dietro:
e mira l'esser tuo, che al pianto nacque,
struggersi a stille in agonie di vetro.

Mobile ordigno di dentate rote
lacera il giorno e lo divide in ore,

[17] I componimenti sono contenuti nel volume a cura di Getto, rispettivamente a pagina 417 e 503.
[18] La pubblicazione del componimento è postuma.

ed ha scritto di fuor con fosche note
a chi legger le sa: sempre si more.
Mentre il metallo concavo percuote,
voce funesta mi risuona al core;
né del fato spiegar meglio si puote
che con voce di bronzo il rio tenore.

L'enfasi dei lirici barocchi è posta sul rovinare inarrestabile della vita verso la morte. Getto ci spiega che "l'età barocca in cui l'uomo si sente dolorosamente solo, avrà del tempo una sensibilità più disperata [rispetto al Rinascimento]: per essa il tempo si pone con un carattere di estrema instabilità, come presente senza speranza di futuro e senza conforto di passato, come istante minacciato continuamente dal futuro e sepolto senza rimedio dal passato." (59) La scrittura modernista ovvia alla caduta libera del tempo cronologico verso un'irrimediabile morte attraverso la cristallizzazione dell'atto artistico in grado di rappresentare una *Weltanschauung* 'altrimenti reale' e 'altrimenti temporale' in cui vita e morte coesistono in una pacificata unione ossimorica. Non è la morte a mettere a repentaglio la nostra identità, sembra sussurrare Manzini, bensì il reale nell'univoca e fuorviante accezione di '*actual life*' a imprigionarci in una insufficiente rappresentazione di noi stessi. Infatti, seppur Giuseppe copra l'orologio sul banco con un bicchiere a calice, Gianna capisce l'inutilità del gesto grazie al quale, afferma, "[l'orologio] sarà stato al riparo della polvere; ma dai nostri sguardi, no; e quel battito, anche dietro il vetro, sconvolgeva." A differenza di Giuseppe, Gianna percepisce la '*imaginative life*' dell'orologio, e del suo cuore, che rimbombano nel silenzio della loro dislocazione atemporale. (*R* 71) Lo dimostra il fatto che l'orologio si carica di valenza positiva solo qualche pagina più tardi, quando Gianna dichiara di ricordare suo padre nel riflesso sull'oggetto metallico:

> [p]ochi minuti fa, in qualche maniera, lo ravvisavo anche negli oggetti. Riflesso [...] in quell'orologio sventrato; sul foglio bianco (non l'ho detto; era stato un lampo e insieme una stilettata, poiché quel bianco era il nulla – era la sua scomparsa); nella sua sedia, nel concorde ticchettio delle pendole, nei chiari quadranti degli orologi, in quella specie di irrevocabilità cui allude l'ora segnata: ovunque appoggiassi lo sguardo. (*R* 79)

Solo attraverso la ricostruzione mnemonica, quindi immaginifica, la protagonista può epifanicamente catturare l'essenza di suo padre. L'ora segnata allude ad un'irrevocabilità che non è più tale se la narratrice ricorre ad un tipo di segno diverso, una semiosi filtrata dal potere iconografico della propria psiche, una semiosi post-impressionista. Le immagini riportate alla memoria vanno riassemblate in modo difforme rispetto alla scansione diacronica e seguono piuttosto un procedimento artefatto, innaturale, cinematografico. Quest'esigenza si fa più urgente dopo la morte, il passaggio attraverso la circolarità che ci riconduce al nulla iniziale, al vuoto che ci aliena ed estranea ma che, al contempo, si rivela carico di un'energia palingenetica che ricodifica lo scambio linguistico.

Jason Skeet rileva come nel saggio "The Cinema" (1926) Woolf sembri anticipare l'idea deleuziana dell'esperienza bellica come una sorta di *zero-point* palingenetico dopo il quale tutti le istituzioni e i principi sociali vanno riconsiderati. Skeet associa il trauma post-bellico a tutta una serie di eventi più o meno contemporanei – la pubblicazione dei primi studi psicanalitici freudiani, la rappresentazione in Europa dell'innovativa opera musicale di Stravinksy e, ovviamente, le mostre sul Post-Impressionismo curate da Fry – e vi rintraccia l'origine della distinzione tra "*moments of being*" e "*moments of non-being*" che la scrittrice avrebbe formulato in "Sketch of the Past" (1939). Woolf intuisce le potenzialità della tecnica cinematografica per una costruzione letteraria che si muova sui due piani temporali opposti, alla quale accennavo sopra. Ogni singolo fotogramma, o

inquadratura, può essere realizzata da, e finalizzata verso, uno specifico punto di fuga. Solo al momento del montaggio dei diversi fotogrammi, il movimento che li lega rende tutte le singole prospettive coerenti e coesistenti. La scoperta woolfiana che, in letteratura, il montaggio è nelle mani del lettore, il quale penetra il tessuto del romanzo attraverso l'*espace* in cui il soggetto narrante si fa oggetto del suo sguardo, divenendo anch'esso opera d'arte *in fieri*, è principio fondante anche della filosofia del romanzo di Manzini. Anche nell'opera di quest'ultima, infatti, grazie all'intervento immaginifico del lettore, l'iniziale soggetto narrante si spoglia della tradizionale e stantìa veste di onnisciente cronista bennettiano e si evolve in iper-soggetto. Lo stesso Deleuze giunge ad una conclusione simile, come dimostra il saggio di Trifonova, "A Non-human Eye: Deleuze on Cinema": "to restore its original nature as a being rather than an object of knowledge, the subject must become even more subjective: it must constitute itself 'above' its own representations; it must create hyper-representations." (135) Quel che, tuttavia, Trifonova contesta a Deleuze è l'idea di un soggetto desoggettivizzato come assunto iniziale in quanto, ella sostiene, è esattamente nel momento della desoggettivazione che, paradossalmente, il soggetto realizza la propria entità. A sostanziare questa ipotesi, la studiosa cita il caso del romanziere Robbe-Grillet, consapevole dell'impossibilità di una "total impersonality of observation" poiché "it is not a question of getting rid of subjectivity, but rather of eliminating the inside/outside opposition that has always determined the idea of subjectivity."(137) Questa asserzione riecheggia le parole di Cuddy-Keane in riferimento alla sezione centrale di "Time Passes" in *To the Lighthouse*.

> Apart from the moments of human occupation […] there is no *personal* ear or eye through which this section is auscultized[19] and focalized; the descriptive passages suggest an attempt to record the experience of the house without its mediation through human consciousness – without, that is, an anthropomorphic filter. But sound is auscultized, listened to, and that of course implies a human perception of it. As in Schaeffer's sense of the *objet sonore*, there is a Gestalt of the sound and the perception of the sound; what is resisted is the reduction of sound to an idea, concept, or sign. (85)

Sembrerebbe, quindi, che una narrazione totalmente scevra della presenza di un soggetto umano, anche solo come ricettore esterno al testo, non fosse possibile. Questo è il motivo per cui ritengo che sia Woolf che Manzini decidano di declinare il proprio soggetto all'accusativo entro la costruzione metaforico-allegorica animale o vegetale, in quanto coscienti di non poter trascendere dalla riduzione dell'io in *semata*. Per indebolire e progressivamente delegittimare la significazione linguistica egocentrica le scrittrici ricorrono alla significazione iconologica attraverso un sapiente uso dell'impasto chiaroscurale. Invero, mettendo l'ingombrante io sotto il riflettore, esse lo trasformano in un decisamente più tenue e discreto 'me' o 'mi'. Uhlmann spiega precisamente questa evoluzione:

> Literature, like painting, is an art which interests itself in the logic of sensations: our experience of the world directly through the senses, and the sensual understanding developed through language, mathematics, "scientific language", and so on. The logic of sensations would itself involve a sign system, but this would not necessarily be identical with that of language; rather, just as Charles Sanders Pierce considered sign systems to exist in nature as much as in human language, the visual arts make use of signs (color, form) which exist alongside human language. (86)

Ai segni indicati dallo studioso, il colore e la forma, mi sento di poter legittimamente aggiungere la luce. L'illuminazione ad arte crea una sorta di bassorilievo ecfrastico sulla pagina che trascende il linguaggio scritto. Prima ancora delle forme e dei colori, è

[19] Cuddy-Keane conia il termine 'auscultation' come corrispettivo sonoro a 'focalization' "for analizying the reception of sound in literary texts. Auscultize (as opposed to focalize) would be the verb signifying the presentation of sound as listened to" (71).

l'avvicendarsi di coni di luce e zone d'ombra, che ricalca l'attività del faro in *To the Lighthouse*, a enfatizzare quelli che Auerbach chiama "the random occurrences" in cui "what happens [...] – be it outer or inner processes – concerns in a very personal way the individuals who live in it, but it also (and for that very reason) concerns the elementary things which men in general have in common." (552)[20] L'abbattimento della distinzione tra interiorità ed esteriorità dei personaggi concede al narratore e al lettore di accedere a quella zona della psiche dei personaggi in cui rintracciano una rappresentazione del reale che attiene alla '*imaginative life'* e non solo alla '*actual life'*. Lo dimostra il tono dubitativo della narrazione in alcuni passaggi di *To the Lighthouse* che lascia supporre che autore e voce narrante siano all'oscuro di quanto percepito ed interiorizzato dalla coscienza dei propri personaggi né più né meno del lettore: "the author at times achieves the intending effect by representing herself to be someone who doubts, wonders, hesitates, as though the truth about her characters were not better known to her than it is to them or to the reader." (535) Se si osserva la scena d'apertura del romanzo di Woolf, quello che colpisce è il repentino passaggio di piani narrativi tra i vari protagonisti che sembrano confrontarsi in un dialogo senza nessi logici, come uscendo ed entrando freneticamente da una stanza all'altra in una dimora senza porte:[21]

---

[20] Si fa riferimento al celebre capitolo "The Brown Stocking" in cui il filosofo tedesco analizza la scena di *To the Lighthouse* in cui Mrs. Ramsay infila il calzerotto marrone al figlio James.

[21] Mrs. Ramsay dichiara che le porte aperte la infastidiscono: "it was the doors that annoyed her; every door was left open. She listened. The drawing-room door was open; the hall door was open; it sounded as if the bedroom doors were open; and certainly the window on the landing was open, for that she had opened herself. That windows should be open, and doors shut – simple as it was, could none of them remember it?" (*TTL* 32-33) La signora Ramsay è infastidita dall'ipotetico andirivieni da una stanza privata all'altra, da uno spazio psicologico all'altro, perché ossessionata da un ordine che non riesce a trovare né ad imporre ai suoi coinquilini. Solo Lily riuscirà nell'impresa, dopo la scomparsa della padrona di casa, conciliando porte e finestre, ossia abbattendo l'opposizione interno/esterno e conciliando realtà e ultra-realtà. Ovviamente ciò non può non ricondurci all'idea bachelardiana di poesia come 'porta': "[t]he doorway represents the crossing of thresholds, the passage from one world to another, freedom from the confines of reductive metaphysics" che riecheggiano le speculazioni filosofiche di Heidegger e Merleau-Ponty, come giustamente rileva Cazeaux. (173) Dello stesso parere sembra anche Riccobono che, nell'introduzione al

> 'Yes, of course, if it's fine to-morrow,' said Mrs. Ramsay. 'But, you'll have to be up with the lark,' she added. To her son these words conveyed an extraordinary joy, as if it were settled the expedition were bound to take place, and the wonder to which he had looked forward, for years and years it seemed, was, after a night's darkness and a day's sail, within touch. Since he belonged, even at the age of six, to that great clan which cannot keep this feeling separate from that, but must let future prospects, with their joys and sorrows, cloud what is actually at hand, since to such people even in earliest childhood any turn in the wheel of sensation has the power to crystallise and transfix the moment upon which its gloom or radiance rests, James Ramsay, sitting on the floor cutting out pictures from the illustrated catalogue of the Army and Navy Stores, endowed the picture of a refrigerator as his mother spoke with heavenly bliss. It was fringed with joy. (*To the Lighthouse* 7)[22]

Il "Yes, of course, if it's fine to-morrow", che dà l'avvio *in medias res* alla narrazione, ci proietta bruscamente all'interno di una scena familiare in modo quasi voyeuristico. Ci si aspetterebbe a questo punto di venir messi a parte della risposta di James all'asserzione di sua madre; invece, ci troviamo a divagare in un'inaspettata considerazione sul carattere ombroso del bambino. La digressione è altrettanto inaspettatamente interrotta dalla battuta di Mr. Ramsay: "'But,' said his father, stopping in front of the drawing-room window, 'it won't be fine.'" (*TTL* 8)

Anche l'*incipit* di questo romanzo, come nel caso di *Mrs. Dalloway* e *Orlando*, cova in sé tutti gli elementi che ribadiscono la rottura del *nouveau roman* woolfiano con

---

volume del 2013, definisce la finestra come "a metaphor for the development of the female modernist subject . . . a liminal zone between an exterior where female subject can expand her view of modernity and the enclosed space of domesticity and female genre writing. It can connote a tension – or ambivalence – with respect to modernizing society, or an escape into the realm of the imagination. The boundary that both encloses and separates the binary gendered areas, traditionally pertaining to male and female roles, can be seen as an interstice out of which a new metaphorical space unfolds, a space in which literature and art permit the evolution and definition of the modern female as she develops self-awareness." (1) Nel prossimo capitolo mi soffermerò proprio sul concetto dell' "*unfolding*", chiamando in causa la 'piega' deleuziana nella sua ambivalenza barocco-modernista. A tal proposito Egginton afferma: "A baroque house, Deleuze writes in his analysis of Leibniz, has neither windows nor doors. This is because the Leibnizian house, the monad that is the soul, inflects the entire world in the folds of its walls. Its walls are expressive of the world; no change goes unregistered in the universe that laps up against its walls. But this house, we should recall, is multi-layered. It has an upstairs that corresponds to the monad proper; but it also has a foyer downstairs that would correspond to the monad's form of communicability with the world." (29) Il superamento della scissione interno/esterno avviene nel momento in cui si realizza che le due dimensioni non sono affatto separate ma disgiunte da una piega intermedia dalle infinite possibilità di 'dispiegamento' ad opera dell'osservatore o, nel nostro caso, dal lettore.

[22] Da qui in poi *TTL*

la tradizione: lo slittamento continuo e disorientante della prospettiva narrativa; il ritmo compositivo per associazione di opposti che ricalca l'intermittenza del faro (madre/padre; "Yes/won't"); l'azione spezzettata in fotogrammi, metaforicamente rappresentata dal gesto di James che sta ritagliando delle figurine, quindi isolando delle immagini che, si presume, vadano riassemblate;[23] infine, la resa ecfrastica che unisce la scrittura di Woolf e la pittura di Lily Briscoe (Mr. Ramsay è ritratto come "standing, lean as a knife, narrow as the blade of one" [*TTL* 8] ovvero come un tratto netto che assomiglia in tutto e per tutto all'ultima pennellata di Lily alla fine dell'opera; inoltre si trova nella 'drawing-room' che, pur corrispondendo all'italiano 'salotto', convoglia anche l'idea del 'disegnare'.) Seppur questi presupposti sembrino mettere a repentaglio l'idea di unità del romanzo, d'altro canto, la valenza chiaroscurale del testo, che rivela presenze e assenze sulla scena, come un 'occhio di bue' teatrale o un flash fotografico, fa da contenitore narrativo: l'allodola nominata da Mrs. Ramsay è shakespeariana metafora del passaggio tra notte e giorno; l'accostamento tra il bagliore del frigorifero e la luce del faro collega la nitidezza del presente con un nebuloso futuro; infine, la finestra di fronte alla quale Mr. Ramsay si sofferma mette a diretto confronto l'incombente oscurità della notte e il bagliore dell'interno domestico. Il punto in cui luce ed ombra si incontrano è una zona liminale non totalmente illuminata né completamente buia in cui tutti gli opposti coesistono annullandosi. Questa zona indefinibile si dilata in *espace* post-impressionista

[23] Si veda quanto asserisce Lyons su questa azione: "James Ramsay, sitting on the floor cutting out pictures […] is not a philosopher, nor is he an artist. When he endows the illustrated refrigerator with the joy of a future trip to the shore, he does not do, in the storyteller's view, anything especially 'creative'. […] He has fused one *image* with another and blended one day with the idea of the following day, thus losing control of the present time." (ix) Infatti, qualche pagina più avanti, quando è Mrs. Ramsay a cercare delle figurine da far ritagliare a James, la sua azione puntualmente si interrompe perché ella è continuamente distratta dai rumori esterni. Il gesto di James è un falso atto creativo e verrà compensato del gesto pittorico di Lily con cui il romanzo si chiude nella sua perfetta circolarità.

che ne contempla le contraddizioni grazie all'intervento dell'immaginazione del lettore.[24] Il romanzo modernista diventa opera d'arte solo legittimando l'*espace* narratore-lettore come parte integrante della sua struttura così come il dipinto di Lily sarà completo solo contemplando presenze ed assenze entro il proprio *pattern* geometrico.[25] A ben vedere, l'intera struttura del romanzo ricalca lo stesso principio: "The Window" e "The Lighthouse", la prima e l'ultima parte dell'opera, sono unite dal corridoio centrale di "Time Passes" che segna un triplice approdo: la barca su cui viaggiano Mr.Ramsay e i suoi figli giunge a destinazione; Lily completa finalmente il ritratto della scomparsa Mrs. Ramsay; e il lettore tradizionale diventa lettore modernista. In altre parole, il romanzo arriva "*to* the Lighthouse", esperendo il passaggio dal *Dasein* heideggeriano allo stambaughiano *Da-sein*.[26] Il *pattern* chiaroscurale è il filo rosso che ne riassembla i fotogrammi narrativi, trasformando i singoli frammenti in architettura.[27]

---

[24] L'idea della "dilatazione" dello spazio in *espace* trova riscontro nelle saggio di Geno Pampaloni in bibliografia: "Quell[a] della Manzini [è] una realtà "altra" ... che sgorga direttamente dall'interno della realtà, nasce da essa per provocazione interiore, palpitante bisogno senza fine di allargarsi in essa." (42)

[25] Jonathan Quick rintraccia nella composizione del dipinto di Lily un preciso riferimento a Fry: "[t]he brush stroke which at last solves the formal problem in Lily's painting – the 'line' in the centre of the painting – alludes specifically to a remark of Fry's, dating as early as 'An Essay on Aesthetics' (*New Quarterly*, 1909), that in a painting successfully executed 'unity is due to a balancing of the attractions to the eye about the central line of the picture. The result of this balance is that the eye rests willingly within the bounds of the picture.'" (567)

[26] In linea con quanto sostenuto da Cazeaux nell'introduzione a "The Origin of the Work of Art" di Heidegger: "[w]ith Stambaugh, the hyphen in Da-sein introduces a sense of the uncanny. Rather than having Da-sein remain as a word which refers straightforwardly to human being as a clearly circumscribed thing – to existence or to the subject – the hyphen maintains the reference to us but at the same time makes it other than us. It emphasizes that human being is distributed in a way that dualistic, Cartesian, subject-object terminology does not easily accommodate." (80) L'argomentazione sembra legittimare la necessità di un'espressione impersonale ed interpersonale come quella modernista che trascenda la limitativa identificazione soggettiva ed ampli lo spazio rappresentativo in *espace*.

[27] Jean Alexander descrive la tripartizione dell'opera con i seguenti termini: "the novel progresses in terms of triads of reality attempting unity. The major structural triad is the division into sections, "The Window," "Time Passes," and "The Lighthouse," written in three distinct styles reflecting three psychological realities and revealing three conceptions of nature. The second triad, less immediately evident but ultimately the one offering thematic resolution, is that of Mrs. Ramsay, Mr. Ramsay, and Lily Briscoe. The final triad in terms of the resolution of social forms is that of father, son, and daughter sailing to the lighthouse." (110-111)

Manzini si immette precisamente entro il filone narrativo woolfiano e ne adotta il *pattern* chiaroscurale nei propri romanzi. Si veda quanto asserisce Venturini a questo proposito:

> la centralità conferita al ritmo narrativo corrisponde alla volontà di dare una diversa struttura alla narrazione; il ritmo non è, o non è più, quello che caratterizzava la prosa d'arte o certe esperienze estetizzanti volte a dare un andamento poetico alla narrazione, al contrario il ritmo per Manzini è architettura, principio strutturale, disegno, ordine e simmetria. Lo stesso valore aveva assunto il ritmo per Virginia Woolf [come afferma in una lettera a Vita Sackville-West del 1926]. (29)

Pur concordando con le giuste osservazioni della studiosa, mi sembra che anche il ritmo manziniano, formulato sul modello di Woolf, sia *in primis* un ritmo modulato sulla luce. È quest'ultima a disegnare l'intervallarsi di presenze e assenze nel testo e, quindi, ad avviare la memoria immaginifica nel lettore. "Absence gives predominance to memory and to imagination. Absence may blur the distinction between those who are dead and those who are away. In one sense, everything is absent in fiction, since nothing can be physically there. Fiction blurs the distinction between recall and reading. It creates a form of immediate memory for the reader." (Beer, 29-30) Allo sterile pragmatismo del 'borioso filosofo'[28] Mr. Ramsay e dell'ateo Charles Tansley, Mrs. Ramsay contrappone la capacità di illuminare le personalità di chi le sta intorno e percepirne il carattere anche in loro assenza, anche da lontano.[29] Buffa circostanza, considerando che soffre di miopia. Ma all'anomalia fisica, ella supplisce attraverso una visione immaginifica che le permette di ammirare anche ciò che non può vedere nitidamente: "the hoary Lighthouse, distant,

[28] In senso vichiano.

[29] Mrs. Ramsay sembra possedere il dono di intuire e, in qualche misura, trattenere una traccia delle persone con cui interagisce. Jack Stewart sotiene che "[t]races of departed objects are inscribed on space; absence and silence […] convey an acute sense of emptiness. Past experiences leave corresponding traces in mental space, suggesting how the mind retains but transmutes its sensory sources." (88) Quasi inconsciamente, la signora Ramsay per prima suggerisce a Lily il procedimento mentale, quindi mnemonico, da adottare per creare partendo dalla traccia di un soggetto assente, quella che nel prossimo capitolo definirò 'traccia in assenza', mutuando l'espressione dalle riflessioni sul Barocco di Carlo Ossola.

austere, in the midst; and on the right, as far as the eye could see, fading and falling, in soft low pleats, the green sand dunes with the wild flowing grasses on them, which always seemed to be running away into some moon country, uninhabited of men." (*TTL* 17) Il faro, letteralmente 'casa di luce' in inglese, potenzia la propria forma e luminosità e si fonde post-impressionisticamente con il resto del paesaggio grazie all'ingegno creativo di chi lo osserva. Ciò che sfugge a Lily, "this passage from conception to work as dreadful as any down a dark passage for a child," (*TTL* 23) è la geniale illuminazione che Mrs. Ramsay sembra possedere per natura. A Lily manca la percezione epifanica del momento, il *kairos* opposto al *kronos*. Ella si illude di poter rappresentare un quadro completo del reale ma la materia che prova a modellare, la vita e la personalità di Mrs. Ramsay, le sfugge perché in continua trasformazione. Solo grazie al sacrificio di quest'ultima, all'indomani della sua prematura morte negli anni del primo conflitto mondiale, Lily potrà cogliere l'illuminazione del momento eternante e percorrere l'ultimo tratto di maturazione che ne renda la personalità d'artista 'iper-soggettivata'. La scomparsa di Mrs. Ramsay comporta la realizzazione del ritratto di un soggetto assente. Solamente la memoria immaginifica concederà alla pittrice di coglierne l'essenza e colmarne l'assenza attraverso una rappresentazione elaborata dal proprio occhio interiore, dalla propria psiche: "[l]ike the being of language, the being of baroque vision 'only appears for itself with the disappearance of the subject,' in the simultaneity of 'seeing its invisibility,' and finding its opposite, its law" (Buci-Glucksmann parafrasa Foucault, 2013:42):

> Suddenly the window at which she was looking was whitened by some light stuff behind it. At last then somebody had come into the drawing-room; somebody was sitting in the chair. […] Mercifully, whoever it was stayed still inside; had settled by some stroke of luck so as to throw an odd-shaped triangular shadow over the

> step. It altered the composition of the picture a little. It was interesting. It might be useful. Her mood was coming back to her. […] One wanted, she thought, dipping her brush, deliberately, to be on a level with ordinary experience, to feel simply that's a chair, that's a table, and yet at the same time, It's a miracle, it's an ecstasy. The problem might be solved after all. (*TTL* 218)

In questo brano Lily non nomina mai Mrs. Ramsay ma il lettore, che, esattamente come la pittrice, ha esperito la fase intermedia di "Time Passes", capisce che la figura che si accomoda su quella sedia non può essere altri che il soggetto della prima versione del suo dipinto.[30] Ciò che Lily vuol condividere pittoricamente, "as if she had something she must share, yet could hardly leave her easel, so full her mind was of what she was thinking, of what she was seeing" (*TTL* 219), Woolf condivide con il lettore. La modulazione luministica appresa dalla scuola cézanniana, che riproduce le forme utilizzando solo la luce e il colore, trasforma la materia del romanzo woolfiano in terreno comune, o meglio, in *espace* condiviso, in cui l'impersonalità e l'interpersonalità soppiantano il ridondante egocentrismo di certa scuola letteraria, come spiega esaustivamete DiBattista:

> Woolf thought that authors might be divided in two kinds: the ventriloquists and soliloquists. Woolf's own progress as an author might be charted as a series of attempts to orchestrate the two kinds of literary performance not harmonically, but in counterpoints. Her fictions are structured by alternating currents of poetic soliloquy and novelistic impersonation. […] [She] was busy devising a form supple enough to allow her to write indiscriminately about "anything that comes into my head," while avoiding the shoals of egotism on which, to her mind, so much modern writing foundered. […] "I" is rejected in order that, literally it would seem, the divinities who shape our ends can be heard. (72-74)

[30] In "The Baroque and the Neobaroque" (in Parkinson Zamora and Kaup, 270-291), Severo Sarduy fornisce una definizione di 'proliferazione' come stratagemma retorico barocco che spiega benissimo il senso di intuizione del soggetto assente in un'immagine: "[a]nother Baroque mechanism of artificialization consists in obliterating the signifier of a given signified without replacing it with another, however distant the latter might be from the former, but rather by a chain of signifiers that progresses metonymically and that ends by circumscribing the absent signifier, tracing an orbit around it, an orbit whose reading – which we could call a radiant reading – enables us to infer it." (273)

Il ritratto elegiaco che Woolf dipinge non è solo celebrativo della figura della madre Julia ma, con altrettanta incidenza, accompagna l'uscita di scena della vecchia tipologia del romanzo tardo-ottocentesco ed illumina l'ingresso dell'opera novecentesca in cui "literary painter" e "painterly writer" (Uhlmann, 88) convergono in tutta la loro risonanza barocco-modernista. Lo sconfinamento tra diversi campi del sapere, ancora una volta intrinsecamente barocco, è quanto Woolf apprezza della pittura di Cézanne, come ricorda nella biografia dedicata a Roger Fry. La Lily che compare nell'ultimo breve capitolo di *To the Lighthouse* ha assimilato questa lezione e può guardare al faro/Mrs. Ramsay con occhi nuovi: "[f]or the lighthouse had become almost invisible, had melted away into a blue haze, and the effort of looking at it and the effort of thinking of [Mr. Ramsay] landing there, which both seemed to be one and the same effort, had stretched her body and mind to the utmost." (*TTL* 225) La scena dell'approdo all'isola del faro è non descritta bensì narrata attraverso il filtro della fantasia di Lily. Allo stesso modo, sembra dirci l'autrice, ogni biografia non può mai essere descrizione fedele ed obiettiva di una vita ma narrazione ricostruita, fotogramma dopo fotogramma, di una personalità alle cui fattezze si sovrappongono anche quelle del narratore e del lettore in una architettura post-impressionista che trascende il confine del ritratto e prosegue il suo disegno entro la psiche dello spettatore. Le potenzialità di una commistione di spazi e prospettive come quella cézanniana è ancor più incisiva nel Novecento, grazie all'avvento delle tecnica fotografica e cinematografica che gettano una nuova luce sul reale.

Innegabilmente, Manzini redige la 'scrittura di vita' di *Ritratto in piedi* seguendo questi stessi parametri. Fava Guzzetta pone l'accento proprio sulla peculiarità degli

> innumerevoli passi in cui la Manzini presenta i suoi personaggi come in cornice, fermati ad esempio sul vano di una porta, o inquadrati nel fascio di luce

> proveniente da una finestra, o fissati in un gesto [...] con gusto ritrattistico o quasi col desiderio di cogliere momenti di stabilità nel flusso dinamico delle vicende narrate, o coll'impegno di tradurre "un'essenza in figura", secondo la proposta così tipicamente manziniana di un riscontro nel fisico dei dati spirituali. (1974:113)

Come si deduce dalle parole della più accreditata studiosa manziniana, il flusso della '*actual life*' e la rappresentazione per frammenti della '*imaginative life*' anche nell'autrice pistoiese, esattamente come in Woolf, vengono immortalate dal gesto artistico entro i cui confini possono coesistere. Dopo la Premessa e l'Atto di contrizione, il romanzo vero e proprio esordisce con una dichiarazione fatta dal personaggio Gianna di fronte alla lapide del padre che suona familiare alle nostre orecchie: "[n]on leggevo quel nome: lo ricevevo come da un riverbero. Lo sentivo inverosimilmente lontano; e, al tempo stesso, mi era addosso, scolpito dentro di me, parte del mio segreto, prima e oltre la mia esistenza. Perché, in effetti, babbo, io mi sostengo sulla tua morte. E non è vero che tu, adesso, più che mai, o diversamente esiliato, un poco ti affidi a me?" (*R* 45) Come nel caso della Negri di *Stella mattutina*, anche la voce narrante manziniana usa il verbo 'scolpire'. È chiara la sua volontà di oltrepassare i confini della pagina scritta e ricorrere a moduli espressivi che ne dilatino lo spazio compositivo. La narratrice dichiara di ricevere il nome di suo padre da un "riverbero", parola carica di rimandi sinestetici ('riverbero di suono' o 'riverbero di luce'? o entrambi?), che va oltre la sua esistenza, un oltre diacronico che allinea passato e futuro. Allo sconfinamento temporale corrisponde una sovrapposizione prospettica: la narratrice nasce dalla morte del padre e, di rimando, egli torna in vita attraverso l'arte letterario-pittorica di sua figlia. Non sorprende, pertanto, il fatto che un paio di pagine più in là ella definisca la propria personalità come un "diaframma", che in fotografia è l'apertura circolare che trasmette luce all'obiettivo: "nel mio presunto grande diaframma la luce ristagnava, calmamente diffusa come nel limpido

occhio del neonato che ancora non distingue. [...] Qualcosa di me, che appartiene alla morte, guida uno sguardo che fu il mio, dimenticato nel fondo di uno specchio, o di una pupilla generosa: la sua." (*R* 52) Gianna-Lily non sa ancora dosare la giusta porzione di luce che le permetta di restituire memoria al defunto padre facendone un ritratto post-impressionista. Il suo "quadro è [ancora] fermo, vuoto, con la cornice additata proprio come dal segno mal distinguibile dell'unghia che riga al margine la pagina, dove potrebbe essere scritta una storia: la sua." (*R* 52) Il quadro è ancora vuoto perché, paradossalmente, troppo pieno, carico di una "processione di immagini logorate [che] si sostengono, s'integrano: raggiungono quel significato che trova il suo luogo in una fisionomia. In meno d'un attimo." (*R* 52) Ella cerca di bloccare lo sguardo convulsivo in un fotogramma che contenga le "fughe, e impossibilità di fughe" in un "dominio che è al di là dei domìni." (*R* 52-53) Il suo disorientamento rizomatico cerca il sostegno di qualcuno che ne diriga lo sguardo verso quel "centro di vita, variamente dislocato, variamente sostenuto" (*R* 54) dal quale trarre l'impulso per il ricordo immaginifico. Quel qualcuno siamo noi, che seguiamo la vicenda di Giuseppe Manzini, la memoria del personaggio Gianna e la narrazione della romanziera Manzini. A noi lettori spetta il compito di sistemare tutti questi punti di vista entro un'architettura che, suggerisce Uhlman, "involves a dialogue [...] between viewpoints [and] can offer both heteroglossia and univocity at the same time, and the task of the artist is to develop a composition that creates a unity through heteroglossia." (27-33) L'eteroglossia, ovvero la bakhtiniana composizione a più voci, postulata dal filosofo russo nel saggio "Discourse in the Novel" (1934-5), ben descrive la compenetrazione di scorsi prospettici dello spazio interno a

Ritratto in piedi, tra i due personaggi principali, ed interna all'*espace* nella struttura a tre, narratrice-opera-lettore, che ne caratterizza il modernismo:

> The heterogeneous stylistic unity [comprised of direct authorial literary-artistic narration, oral everyday narration, written everyday narration (the letter, the diary, etc.), extra-artistic authorial speech (moral, philosophical or scientific statements, oratory, ethnographic descriptions, memoranda and so forth), and individualized speech of characters], upon entering the novel, combine to form a structured artistic system, and are subordinated to the higher stylistic unity of the work as a whole, a unity that cannot be identified with any single one of these unities subordinated to it. (Bakhtin, 2004:262)

Il ruolo dell'autore, secondo questi precetti, non è tanto quello di creatore di un codice linguistico specifico ma di catalizzatore di codici e stili linguistici altrui, mutuati all'interno della sua opera, in una sorta di moderna *sermocinatio*. L'originalità del romanzo novecentesco sta esattamente nella costruzione dell'opera, nell'assemblaggio di vari discorsi linguistici o codici espressivi, più che nella sua essenza contenutistica. Ciò spiega perché il discorso che si snoda nel romanzo woolfiano, così come in quello manziniano di *Ritratto in piedi*, è architettonicamente calibrato: all'autrice preme racchiudere entro una struttura il più possibile malleabile quante più voci e punti di vista possibili. Solo grazie al contatto con le opere moderniste di Gide, Joyce e, in prima istanza, Woolf,[31] Manzini supera la fase solariana del 'frammento' ed articola la propria personalissima prosa d'arte verso una costruzione narrativa innovativa. La soluzione chiaroscurale le concede di illuminare la progressiva uscita di scena di Gianna-personaggio a favore dell'ingresso sul palco narrativo dell'iper-personaggio che definisce se stesso e chi le sta attorno in uno scambio dialogico al contempo intra- ed

[31] "Manzini opera in una civiltà del frammento e della prosa d'arte in cui si era già registrata una crisi della forma romanzo che però la Manzini intende superare con uno strenuo impegno per la riproposizione di tale forma, non rinnegando le acquisizioni della stagione frammentistica ma anzi riconducendole ad una ricerca di struttura architettonica narrativa nuova dentro la quale fa tesoro anche delle intermittenze del dettato Woolfiano.[...] [l]a Manzini, come la sua opera testimonia, passa ad una proposta di ricostruzione del romanzo in termini moderni, aggiornati sugli esempi europei, anche di un Gide o di uno Joyce, oltre che della Woolf stessa" (Fava Guzzetta, 2008:23)

extradiegetico. È lei ad ammetterlo candidamente in numerosi passaggi del romanzo, come il seguente:

> Appartengo a troppe cose, a troppi sentimenti contrastanti. Sono in brandelli. Eppure sono anche un incrocio di forze. So bene che basterebbe fissare l'attenzione su un particolare, su una frase mozzata al momento in cui entravo in una stanza, perché, briciole sparpagliate, turbinanti, diventassero fatto, racconto; e una nuova scheggia dolente si aggiungerebbe a quella che poc'anzi ho carpito col mio puerile ricordo di scuola. [...] Ira, pietà, amore, vergogna, paura, tutto insieme. Legato da una specie d'accecamento, questo tutto, forma blocco. È sorprendente accorgersi come, a un certo stadio di sofferenza, tanti sentimenti si fondano. (R 67)[32]

Il personaggio Gianna prova a rimettere insieme i pulviscoli woolfiani in cui il reale si sfalda davanti ai suoi occhi ed è ben consapevole che le basterebbe fermarsi un attimo, cristallizzare il continuo divenire della materia biologica e narrativa, per farlo. Eppure, le manca ancora il sostegno esterno, l'intervento del lettore che possa lenire la sua sofferenza completando la creazione dell'oggetto artistico. Non a caso al suddetto passaggio segue l'irruzione in scena della padrona di casa che interrompe il flusso di coscienza della protagonista.

> Ira, pietà, amore, vergogna, paura, tutto insieme. Legato da una specie d'accecamento, questo tutto, forma blocco. È sorprendente accorgersi come, a un certo stadio di sofferenza, tanti sentimenti si fondano. S'intende che il babbo deve ignorare che io sono anche questo groviglio di perché, questo fuggi-fuggi di consapevolezze. Deve immaginarmi soltanto in orecchi verso di lui, verso noi due, senza vacillamenti. Se non ci somigliassimo naturalmente, basterebbe la nostra alleanza a renderci tanto simili, no?
>
> *Battono alla porta. È la padrona di casa con la merenda*. (*R* 67) (enfasi mia)

La brusca intrusione della '*actual life*' nella persona di un'estranea, scissa dal resto del corpo testuale da un nuovo capoverso, facendo riemergere Gianna dalla sua interiorità, distingue per opposizione contrastiva e palesa agli occhi del lettore la '*imaginative life*'

[32] È significativo sottolineare come l'accecamento sia funzionale alla duplice valenza del lemma "forma", che si può intendere quale sostantivo e verbo che metaforizza l'azione. Quasi una crasi poliptotica.

nella quale la narrazione era scivolata. La padrona di casa in *Ritratto in piedi* sembra assolvere la stessa funzione che Froula attribuisce al personaggio della governante Mrs. McNab che compare nel corridoio centrale di *To the Lighthouse*, "Time Passes". Dopo la morte di Mrs. Ramsay, la casa ch'ella aveva riempito della propria esuberante personalità nella prima parte del romanzo, viene abbandonata dalla sua famiglia per un intero anno. A poco a poco, una natura rigogliosa e selvaggia ne intacca le pareti fino a diventarne l'unica abitante:

> So with the lamps all put out, the moon sunk, and a thin rain drumming on the roof a downpouring of immense darkness began. Nothing, it seemed, could survive the flood, the profusion of darkness which, creeping in at keyholes and crevices, stole round window blinds, came into bedrooms, swallowed up here a jug and basin, there a bowl of red and yellow dahlias, there the sharp edges and firm bulk of a chest of drawers. Not only was furniture confounded; there was scarcely anything left of body or mind by which one could say 'This is he' or 'This is she.' Sometimes a hand was raised as if to clutch something or ward off something, or somebody groaned, or somebody laughed aloud as if sharing a joke with nothingness. Nothing stirred in the drawing-room or in the dining-room or on the staircase. Only through the rusty hinges and swollen sea-moistened woodwork certain airs, detached from the body of the wind (the house was ramshackle after all) crept round corners and ventured indoors. Almost one might imagine them, as they entered the drawing-room, questioning and wondering, toying with the flap of hanging wall-paper, asking, would it hang much longer, when would it fall? Then smoothly brushing the walls, they passed on musingly as if asking the red and yellow roses on the wall-paper whether they would fade, and questioning (gently, for there was time at their disposal) the torn letters in the wastepaper basket, the flowers, the books, all of which were now open to them and asking, Were they allies? Were they enemies? How long would they endure? (*TTL* 137-138)

Tutto sembra disabitato fino a che l'arrivo improvviso di Mrs. McNab riporta in scena la presenza umana. Secondo Froula il ritorno ad un soggetto antropomorfico impedisce alla narrazione di scivolare in una illusoria significazione senza referenza che si perderebbe nell'oblìo:

> [in "Time Passes"], [u]nbroken by any human form, light reflects light, emptiness emptiness, questions questions in dizzying infinity […] the subject loses substance, voice, identity […] As if to interrupt this infinite regress, the effaced

> subject with nothing to cling to quests "hither and thither" for "some absolute good, some crystal of intensity, remote from the known pleasures and familiar virtues". But a treasure does materialize to rescue [the subject] from "Oblivion": Mrs. McNab […] rubs the looking-glass […] kicks the stone in living proof that the world goes on, the matrix of meaning holds, the human world now again visible in the mirror remains and consoles, life, even toothless, creaking, groaning, is "enough" (155-156).

Ritengo che queste figure esterne, che irrompono sulla scena riportando in luce la dimensione della '*actual life*' oscurata dal momentaneo prevalere della '*imaginative life*', si pongano nei confronti del soggetto narrante come il teschio obliquo del dipinto "The Ambassadors" di Hans Holbein che Lacan cita nel suo celebre studio sullo sguardo. L'io di Gianna-personaggio in *Ritratto in piedi* e la natura personificata in *To the Lighthouse* credono di contenere il reale entro i confini del proprio sguardo, ma l'arrivo sulla scena di una presenza umana inaspettata le obbliga a rinegoziare la propria posizione nei confronti del supposto reale e concede loro di coglierne una seconda immagine sovrapposta ma non speculare alla propria. Ecco che viene alla luce la cézanniana scissione della rappresentazione del mondo in realtà e altra-realtà. Invero, nella scena woolfiana, la prima azione compiuta dalla governante è quella di aprire porte e finestre in casa Ramsay cosicché la luce possa rientrare e dissipare l'oscurità che sembrava aver inghiottito la dimora e i suoi abitanti:[33] "the shadow wavered; light bent to its own image in adoration on the bedroom wall; when Mrs. McNab, tearing the veil of silence with hands that had stood in the wash-tub, grinding it with boots that had crunched the shingle, came as directed to open all windows, and dust the bedrooms." (*TTL* 142) Solo dopo il dissiparsi delle tenebre il lettore viene a sapere che Mrs. Ramsay è deceduta in circostanze non precisate: "(She had died very sudden at the end, they said.)" (*TTL* 148) Si può quindi supporre che la natura dalle movenze quanto mai personificate che avvolge casa Ramsay

[33] L'azione di Mrs. McNab annulla l'ossessione di Mrs. Ramsay per le porte chiuse, esposta nella nota 18.

nel buio, altro non sia che lo spirito o l'essenza della sua scomparsa proprietaria. Nel negativo della sua immagine fotografica il lettore può riconoscere le fattezze della signora Ramsay non appena la luce sviluppa la sua immagine in positivo. Lo stesso si verifica nel romanzo manziniano, in cui, nel momento in cui la porta della stanza di Gianna-personaggio viene aperta dalla padrona di casa e, presumibilmente, la luce esterna illumina i suoi pensieri, questi subiscono una svolta positiva: "[n]on ho mai capito com'è che il sorriso del babbo fa tanto chiaro, se i suoi denti sono piccoli e la bocca è breve. Eppure illumina. E non il suo viso soltanto. È una guarigione. In quel sorriso mi scordo e rinasco." (*R* 67) Il fiotto di luce che ri-illumina il tono intimista di entrambi gli episodi, ancora una volta come una sorta di 'seguipersone' scenico, fa in modo che le due protagoniste tornino ad essere percepite dal lettore-spettatore come le protagoniste del palcoscenico letterario sul quale si dipanano le loro 'scritture di vita'. In altre parole, lo sguardo dei personaggi interni alla storia e quello di chi ne segue le vicende esternamente si ri-direziona entro una prospettiva nuova, ri-costruita. Esse tornano ad essere attrici consapevoli di essere percepite da un occhio esterno.

A ben vedere, in entrambe le opere questa circostanza si era già presentata. In Manzini appena una pagina prima dell'episodio preso in esame, nella scena del crocifisso: Gianna-bambina si trova seduta alla tavola della mensa scolastica ed ha l'impressione che il Gesù crocifisso alla parete osservi sia lei che la sua commensale con aria riprovevole. Nel momento in cui cerca di intercettarne lo sguardo, si trova costretta a cambiare posizione: "peno non poco a raggiungerlo, con gli occhi, perché tiene le palpebre abbassatissime; sì che devo insinuarmi lì sotto, quasi scalzarle, infilarmi adagio fino al bianco, e poi salire su su, dove il mio sguardo scova le invisibili, dolenti pupille"

(*R* 62) Già in quest'ambito si riproduce, entro la prospettiva delineata, una dinamica lacaniana: lo sguardo della compagna di scuola le serve ad intercettare la visuale dell'*object* ch'ella pensava di osservare ma dal quale è invece osservata. Da soggetto agente, ella si tramuta in oggetto osservato. Nel caso di Woolf, ciò si realizza addirittura in una delle primissime scene del romanzo, nel momento in cui Mrs. Ramsay, quasi distrattamente, si sovviene di dover restare in posa poiché Lily le sta facendo il ritratto, circostanza che il lettore ignorava. L'improvvisa consapevolezza che Mrs. Ramsay si trova di fronte a Lily catapulta noi lettori dietro le spalle di quest'ultima e, di conseguenza, di fronte al dipinto in esecuzione. Basterebbe che Mrs. Ramsay levasse gli occhi verso la pittrice perché fossimo noi ad essere catturati dal suo sguardo.[34] In quel preciso istante, personaggio e lettore si specchierebbero reciprocamente l'uno sulla convessità oculare dell'alto, percependo un'immagine deformata di se stessi simile alla rappresentazione ne "L'occhio del cardinale Colonna" (1642) di Mario Bettini, che Buci-Glucksmann cita in *The Madness of Vision* (2013).[35] Il soggetto di ognuno dei due si tramuterebbe in oggetto, in altro da sé, mettendo in discussione la sua entità e relazione sociale, come spiega Merleau-Ponty:

> The other, not as a "consciousness," but as an inhabitant of a body, and consequently of the world. Where is the other in this body that I see? He is (like the meaning of the sentence) immanent in this body (one cannot detach it from it and pose him apart) and yet, more than the sum of the signs or the significations

[34] Buci-Glucskmann sostiene che con il *topos* "*To Be is to See*", l'occhio barocco "positions itself from its very beginning within a new category of seeing that ascribes an epistemological and aesthetic capacity, an ontological *optikon*, to the gaze." (2013:2) La studiosa rileva che l'arguzia metaforica barocca trae origine precisamente dalla scissione tra occhio e sguardo. (2013:11) L'ambiguità dello sguardo anamorfico barocco è propedeutica all'assioma leibniziano secondo cui non esistono due cose in natura che siano perfettamente uguali. (Buci-Glucksmann, 2013:124, nota 5)

[35] "The distorting mirror displays two eyes: one is precise and almost scientific but does not see; the other is deformed, bloated, and registers an unknown depravity or terror. One understands why Tesauro would draw on anamorphosis in the representation of Painting and Poetry at the beginning of his treatise on rhetoric, *Il cannocchiale aristotelico*. And then use this to create an allegory of Seeing, the 'telescope.'" (11-12) L'opera di Tesauro sarà contemplato nel prossimo capitolo in relazione al romanzo di Ortese.

> conveyed by them. He is that of which they are always the partial and nonexhaustive image – and who nonetheless is attested wholly in each of them. Always in the process of an unfinished incarnation – Beyond the objective body as the sense of the painting is beyond the canvas. (209-210)

L'epifania visiva sorprende narratore e lettore con la stessa repentinità e questa rivelazione incide irreversibilmente sul modo in cui ognuno dei due si rapporta al testo scritto. La ricerca del *petit object a* lacaniano, ossia il desiderio di compensazione della *béance* originaria tramite l'altro, diventa bidirezionale: noi lettori lo cerchiamo nello spazio del testo, il testo lo cerca nel nostro *espace* psicologico. Ecco perché il romanzo si fa terreno comune sul quale più prospettive si convogliano e l'opposizione interno/esterno cede e si dilata. Lo spazio occupato dalla narratrice, a poco a poco, va a coincidere con lo spazio esterno del lettore; perché i loro ruoli convivano senza fagocitarsi, la prima deve, in un certo senso, retrocedere ed accogliere quest'ultimo.[36] Il saggio di Anna Cavazza, "Gianna Manzini e la poetica del ritratto", gioca proprio sulla duplice valenza del verbo 'ri-trarre', nel senso di 'dipingere' e 'tirarsi indietro'. Concordo in pieno con le riflessioni della studiosa in merito alle opere di Manzini *Lettera all'editore* e *La sparviera*, rispettivamente del 1945 e 1956, in cui "[la Manzini] [r]itrae dando raffigurazione, dando la sua rappresentazione dei personaggi, così come la propria; si ritrae, ma ri-traendosi, venendo meno."[37] (Fava Guzzetta, 2008:105) L'abilità della

[36] Sarebbe molto interessante, ma impossibile per ragioni di spazio in questo lavoro, considerare il rapporto narratrice-lettore entro *l'espace* modernista, secondo le speculazioni sul concetto di vicinanza/distanza tra il punto di vista dello spettatore e la cromia di un dipinto teorizzate da Merleau-Ponty, riprese ed ulteriormente elaborate da Michael Sheringham nel capitolo "Language, Color and the Everydayness" in *Sensual Reading*.

[37] Daniel Albright giunge ad una conclusione simile nel suo studio sui diari di Woolf in cui, asserisce, "the sly, willful, pointed image of Virginia Woolf known to family and friends is rehearsed only to be reviled and dismissed, and, in the void left by the banished self, the ego tries its various hesitant, provisional ways to manifest its own egoness, its indeterminate character, its free-floating vagueness." (5) Anche la composizione diaristica, oltre a quella romanzesca, sembra seguire il principio di 'indietreggiamento' (l'autore dell'articolo usa più volte il verbo 'to withdraw') dell'io dell'autobiografia canonica al fine di ricostruire ad arte un io post-impressionista. Interessanti anche le considerazioni di Ehrenzweig in riferimento all'atto del 'ricevere' che segue il 'ritrarsi' dell'artista: "[creativeness] entails a measure of

scrittrice modernista sta nel progettare un'architettura geometrica post-impressionista che contenga ed esalti l'atto del dilatarsi del soggetto/oggetto rappresentato[38] creando uno spazio altro.

Raccontare, rimembrare oserei dire, nel senso di 'rimettere insieme le membra', sue di allora e di suo padre, è il perfetto *escamotage* per mostrare al lettore, spettatore di una vera e propria messinscena teatrale, che la selezione di episodi portati alla luce o lasciati in ombra è sempre una costruzione arbitraria, artificiale. Così come artificiale è la lingua dalle cui viscere siamo costretti a significare le nostre sensazioni, anche le meno dicibili. A questa apparentemente insormontabile ineffabilità Manzini rimedia attraverso il linguaggio ecfrastico, non esteticamente fine a se stesso ma rivolto all'elaborazione immaginifica del lettore:

> [n]el romanzo finale la storia narrata fa perno su due piani: quello memoriale e quello descrittivo che, intimamente connessi tra loro, procedono in maniera parallela, ma intrecciandosi di continuo. [...] Fantasia, storia, realtà vengono a confondersi nella mente della scrittrice in uno scambio dinamico senza sosta [...] È un ritratto da leggere e fare proprio, cominciando a guardarlo, come su uno schermo, una volta chiuso il libro. (Caiazza in Fava Guzzetta, 2008:125-126)

Manzini, come la Banti di *Noi credevamo*, sfugge alla letteratura ufficiale sull'Italia post-unificazione in cui si staglia l'avventura anarchica di babbo Giuseppe, e attinge alla

---

generosity, humility and a lack of envy. We must not only be able to give away parts of our self to a loved person, but must be willing to take them back into ourselves enriched by the accretion stemming from the other's independent personality. Taking back in a way needs more generosity and lack of envy than the initial free projection. […] To accept the work's independent life requires a humility that is an essential part of creativity." (105) Con "loved person" nel nostro caso si intende il lettore.

[38] Meskimmon rileva un'esigenza simile negli esperimenti fotografici di Florence Henri e Martha Hoepffner agli inizi del Novecento: "One of the characteristic features of women's self-portraiture throughout the century lies in the production of imagery which suggests the shifting and provisional nature of identity […]Henri experimented with mirroring and framing in her imagery; false frames are shown to be such and mirrors become frames. The formalism of the imagery is obvious and links her work to that of Man Ray and André Kertesz, but she does not use her body as an object in the way that both Ray and Kertesz manipulate the female model in their self-portrait images. Rather, Henry denies the possibility of objectification by controlling the viewing of the imagery through the framing device. These distance our relationship to the subject of the work and, in making the frames apparent, the artifice of the imagery is maintained and our 'natural' viewing disrupted. […] The self, as literally seen in the work of Henri, Hoepffner, Moon and Favorite, is fragmented, re-presented as a provisional 'whole' which overspills the frames." (93-95)

propria memoria personale, intrecciandola alla ricostruzione immaginifica del lettore, per dipingere un'altra letteratura storica, affine al principio woolfiano. DiBattista fa un'interessante riflessione in merito ad un saggio di Gertrude Stein in cui l'eclettica scrittrice americana trova aderenza tra il concetto di letteratura come racconto della nostra evoluzione ontologica e la maturazione del nostro senso critico di lettori. Se Woolf segue lo stesso principio, Banti e Manzini non sono da meno.

> In "What is English Literature", Stein proposes a distinction between two ways of thinking about English literature, "the literature as it is a history of it and the literature as it is a history of you". Stein and Woolf both wrote of literature as a "history of you", that is, as primarily a history of reading: "Any one of us and anyway those of us that have always had the habit of reading have our own history of English literature inside us, the history as by reading we have come to know it". The facts and events that constitute the historian's "history of it", which Stein, in her inimitable way, firmly dismisses as "none of my business", Woolf, too, firmly if politely, repudiates in offering her own distinction, less eccentric but ultimately more drastic than Stein's, between the common reader and the professional scholar who objectifies literature as a "history of it". (103)

In altre parole, rapportarci a un testo letterario come nei confronti di una macchina da mettere in moto e guidare secondo il nostro istinto, o ingegno barocco, ci insegna anche a guardare alla storia non più come una categoria rigida e prestabilita ma come una materia ancora viva e pulsante, tutta da modellare. Il ruolo di lettori/spettatori come ricettori passivi, che certa tradizione culturale ci ha inculcato, si evolve in quello di co-protagonisti sull'*espace* della scena letteraria della quale concorriamo a decodificare e ricodificare i parametri ogni volta che ci mettiamo in gioco. La storia, nella duplice accezione di storia dell'umanità e di singola 'scrittura di vita', si tramuta in opportunità di rivisitazione dei suoi accadimenti attraverso una prospettiva inedita, ipersoggettivizzata e deantropomorfizzata, che ricalca il percorso degeocentrizzante dell'epoca barocca. La biografia modernista può e deve essere scrittura metaforica che permette all'*eye*/*I* del

lettore di trascendere la visuale limitata da paraocchi tradizionali, un po' come nel caso del cavallo manziniano, e spaziare verso nuove realtà.

Come abbiamo visto, questo era anche l'intento dei poeti marinisti e, secondo il saggio di Pina Palma, "Sleep as a Baroque Metaphor in Marino's *Adone*", lo è ancor di più nelle argute metafore del loro maestro, Giambattista Marino. La studiosa interpreta l'artificio retorico per antonomasia come l'equivalente immaginifico del telescopio galileiano, rifacendosi, nello specifico, ad un passo del poema marinesco che sembra anticipare la cézanniana scissione tra '*actual life*' e '*imaginative life*' nell'immagine dell'"occhio chiuso e l'altro intento" (X, 42) dell'astronomo secentesco. Se l''occhio intento' percepisce la dislocazione della terra nel sistema solare, l''occhio chiuso' scorge l'esistenza di un altro-reale psichico i cui contorni non combaciano perfettamente con quanto raccontatoci da un *logos* convenzionale.

> In the *Adone*, it is Mercury who describes to Adonis the uniqueness and the power of the telescope. This god – the bearer of the *logos* itself – represents the figure of interpretation and reason, which together allow one to 'discriminate and distinguish with certitude that which is firmly established'. Here, while on a literal level he praises Galileo's invention, Mercury in effect juxtaposes the power of the scientific instrument, with which science is able to unveil the physical structure of the cosmos, with the power of dialectics, with which poetry is able in a similar manner to reveal the underlying truth. (Palma, 45)

In *To the Lighthouse*, l'iper-pragmatico Mr. Ramsay fa affidamento esclusivamente sulla propria parte razionale e pretende di spiegare il funzionamento della mente umana da un punto di vista prettamente scientifico:

> [f]or if thought is like the keyboard of a piano, divided into so many notes, or like the alphabet is ranged in twenty-six letters all in order, then his splendid mind had no difficulty in running over those letters one by one, firmly and accurately, until it had reached, say, the letter Q. He reached Q. Very few people in the whole of England ever reach Q. […] But after Q? What comes next? After Q there are a number of letters the last of which is scarcely visible to mortal eyes, but glimmers red in the distance. […] Q he was sure of. Q he could demonstrate. If Q then is Q – R – 'Then R…' He braced himself. He clenched himself. (*TTL* 39)

Nonostante egli cerchi di contenere ogni singolo elemento dell'alfabeto, fino a pronunciare la lettera 'R' ad alta voce, come in una prova empirica, si rende conto d'essere destinato all'insuccesso. Al signor Ramsay, così come alla Lily della prima parte del romanzo, manca la parte immaginifica incarnata da sua moglie, quel geniale guizzo barocco che permette di intuire irrazionalmente la parte nascosta della verità, 'the shape beneath the colour'. Invero, è solo al termine di "The Window", quando Mrs. Ramsay è prossima all'uscita di scena, che suo marito, in un attimo fugace, si rende conto della loro complementarietà:

> Their eyes met for a second; but they did not want to speak to each other. They had nothing to say, but something seemed, nevertheless, to go from him to her. It was the life, it was the power of it, it was the tremendous humour, she knew, that made him slap his things. Don't interrupt me, he seemed to be saying; don't say anything; just sit there. And he went on reading. His lips twitched. It filled him. It fortified him. […]But now, he felt, it didn't matter a damn who reached Z (if thought ran like an alphabet from A to Z). Somebody would reach it – if not he, then another.[…] Raising the book a little to hide his face he let [his tears] fall and shook his head from side to side and forgot himself completely. (*TTL* 129-130)[39]

Il suo occhio d'uomo pragmatico e sardonico che, all'inizio del romanzo, viene colto nell'atto di raddrizzar la schiena ed affinare lo sguardo verso l'orizzonte (*TTL* 8), ora cerca disperatamente l'occhio miope ma profondo di sua moglie, quello che Marino definirebbe "Rapido e vago, occhio del'alma è detto, Questo, ch'è di Natura opra sì bella, Intelletto del corpo anco s'apella." (VI, 27) La fuga da se stesso verso l'alterità della donna, in una sorta di moderna *katabasis*, concede a Mr. Ramsay di accedere all'*espace* interpersonale in cui il reale e l'altro-reale si accoppiano e convivono equilibratamente.

---

[39] A questo proposito si veda anche l'articolo di Jack Stewart, in cui lo studioso accosta la scansione 'verticale' dell'alfabeto da parte di Mr. Ramsay alla prospettiva orizzontale di Lily di fronte al cavalletto. Secondo Stewart, le due linee di pensiero – che sono anche punti di fuga nella struttura del romanzo – convergono nel momento nella scena finale, ossia nell'attimo in cui l'approdo al faro è avvenuto. Tuttavia, io ritengo che il punto di vista di Mr. Ramsay converga piuttosto con quello di sua moglie alla vigilia della scomparsa di quest'ultima e che Lily poi trasferisca il tutto su tela, cioè registri questa convergenza artisticamente, coadiuvata dalla prospettiva esterna del lettore.

Perché il dipinto di Lily possa rendere l'oggetto-Mrs. Ramsay nella sua calibrata unione di componenti polimorfiche, ossia secondo i principi cézanniani di frammentazione e geometria, il punto di vista freddo e obiettivo del signor Ramsay e il raggio introspettivo e compassionevole di sua moglie vanno miscelati con heideggariana attenzione:

> [i]f we consider what we are searching for, the thingly character of the thing, then this thing-concept again leaves us at loss. We never really first perceive a throng of sensations in the appearance of things. […] Much closer to us than all sensations are the things themselves. […] In order to hear a bare sound we have to listen away from things, divert our ear from them, i.e., listen abstractly. In the thing-concept just mentioned there is not so much an assault upon the thing as rather an inordinate attempt to bring it into the greatest possible proximity to us. But a thing never reaches that position as long as we assign as its thingly feature what is perceived by the sense. Whereas the first interpretation keeps the thing at arms' length from us, as it were, and sets it too far off, the second makes it press too physically upon us. In both interpretations the thing vanishes. It is therefore necessary to avoid the exaggeration of both. (Heidegger in Cazeaux, 91)

In altre parole, l'oggetto artistico va osservato attraverso le due lenti del 'cannocchiale aristotelico' tesauriano, crasi delle induttive scoperte scientifiche galileiane e delle deduttive invenzioni liriche marinesche. Solo così la letteratura diventa arte e la prosa poesia. Solo così si scorgerà dietro la vita percepita quotidianamente "un'altra ineffabile vita che [palpita] di là del quadro, dietro, oltre la cornice, quantunque emanata da quei colori e da quelle forme: il respiro dell'opera d'arte." (*R* 185)

Proprio facendo riferimento al metaforico cannocchiale di Tesauro partirò alla volta dell'ultimo capitolo del presente lavoro, dedicato alla figura di Anna Maria Ortese e alla peculiare risonanza lirica della prosa de *Il porto di Toledo*, armonizzato, a mio avviso, sul *pattern* woolfiano di *The Waves*.

Quinto capitolo

"Modernità e ritmo"

"The looking-glass whitened its pool upon the wall.
The real flower on the window-sill was attended by a phantom flower.
Yet the phantom flower was part of the flower for when a bud broke free,
the paler flower in the glass opened a bud too."
(Virginia Woolf, *The Waves*, 1931)

"Una intensità straordinaria. Il cielo era due volte cielo. L'azzurro due volte azzurro.
Il vento tenero, due volte vento tenero. Vennero le ginestre gialle, ed erano due volte ginestre e gialle."
(Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, 1975)

Come anticipato nell'introduzione, se non per alcuni veloci rimandi alla figura di Woolf da parte di Farnetti e Clerici, la scrittura di Ortese è da sempre stata accostata alla penna di Katherine Mansfield. Nella premessa a *Anna Maria Ortese o dell'indipendenza poetica*, Gabriella Fiori confida che lo stile ortesiano le evoca quello dell'autrice neozelandese, "interprete delle emozioni e sensazioni del vivere." (7) Nel volume *La meraviglia e il disincanto*, Andrea Baldi rileva che in entrambe le autrici "la contemplazione delle cose si accompagna a frequenti 'visioni', a momenti estatici di acuita coscienza dell'essere che si riversano sulla pagina in moduli narrativi estranei alla tradizione, così da riplasmare i consueti schemi di interpretazione della realtà." (102) Luca Clerici ricorda le parole entusiaste dell'autrice romana alla prima lettura dei racconti *Preludio* e *Alla baia* in una lettera ad Antonio Franchi del 1941: "Questa donna è Katherine Mansfield [...] [è] una creatura che insegna una cosa santa, una verità magnifica: quella della semplicità e della purezza del cuore." (64) Monica Farnetti enfatizza il comune amore per il mare nelle due scrittrici: "Racconti, quelli della Mansfield, a lor modo marini, 'incrostati del sale', direbbe la Ortese, della riviera mediterranea in cui furono composti, essi rafforzano il rapporto di corrispondenza che fra

le due scrittrici stabilisce il mare come modello e soggetto di scrittura" (71) tanto che, la studiosa rammenta, Dario Bellezza, in una lettera del 1983, definì Ortese "la Mansfield di via Toledo".

Sebbene questo accostamento sia assolutamente condivisibile e comprovato dalle parole della stessa scrittrice italiana, è mia ferma convinzione che *Il porto di Toledo*, nei suoi principali tratti strutturali, sintattico-cromatici e di profonda musicalità, si avvicini in modo più coerente agli stilemi modernisti di Woolf. D'altro canto, è opportuno ricordare che, benché sia noto che tra Mansfield e Woolf non corresse buon sangue, l'entusiasmo che lo stile della prima suscitò in Ortese è lo stesso mostrato dalla collega britannica la primissima volta che ne lesse la prosa, tanto da appoggiare la decisione del marito Leonard di pubblicarla presso la Hogarth Press. Forse Woolf fu inizialmente indispettita dalla bravura di Mansfield e non perse occasione per sminuirne le opere, valutazioni che quest'ultima contraccambiò con la stessa moneta,[1] ma la critica è ormai concorde nel rilevare un'affinità stilistica e di intenti tra le due letterate, ossessionate dalla stessa indagine psicologica del reale. Tuttavia, se è innegabile che le *short stories* di Mansfield ispirarono la stessa ricerca di preziosismo linguistico e la trasfigurazione emotiva della realtà che emergono nei racconti di Ortese – *Il mare non bagna Napoli* (1953) ne è l'esempio più fulgido – l'autrice neozelandese non arrivò mai alla formulazione dell'architettura post-impressionista delle prove woolfiane più mature perché stroncata

[1] Significativa la chiosa di Dara Kotnik al confronto tra le due scrittrici nel 1916: "Da tempo Lytton Strachey sollecitava un loro incontro [...] infine ci fu, ma tra le due scrittrici, così vicine per sensibilità e così lontane per temperamento, non generò che antipatia. [...] Non è chiaro se l'ostilità fosse il rovescio di una segreta ammirazione o istintiva diffidenza. (149) Patricia L. Moran ricorda che la loro amicizia fu sempre conflittuale e che entrambe usarono più volte la parola "cattiness" nel riferire l'una del comportamento dell'altra. (7) Hilary Newman parla di "rapporto stressante" tra le due (4). Perry Meisel imputa alla conoscenza dei testi di Mansfield la svolta modernista nella scrittura woolfiana (Randall and Goldman, 334). Se non bastasse, è la stessa Woolf ad ammettere di invidiare lo stile della neozelandese: "I was jealous of her writing – the only writing I have ever been jealous of." (Leonard Woolf, 1964:207)

nella sua giovane carriera da una prematura morte per tubercolosi. Di certo la scrittura modernista muove i suoi primi passi registrando gli atomi o pulviscoli del reale in modo impressionista e, di conseguenza, smantellando il linguaggio convenzionale verso esiti sperimentalisti, come avviene proprio nella prosa breve di Mansfield e nei primi racconti di Woolf, ma ben presto questa prerogativa cede il passo ad una forma-romanzo che riassembli i singoli frammenti, o episodi, che ritraggono l'oltre il reale, o l'altro-reale, entro una architettura geometrica post-impressionista, alla quale, per le suddette ragioni, Mansfield non approdò mai. Van Gusteren sottolinea la resa frammentista della prosa mansfieldiana: "Literary Impressionism offered a more fluid, easier means of development for Mansfield, who had a natural, intuitive eye for a fragmentary, sensory presentation of an obliquely individualised everyday reality. In Literary Impressionism and in Mansfield's stories things often 'seem' to be" (22) e, benché inizialmente includa anche Woolf nella cerchia degli scrittori impressionisti, ben presto si vede costretta a fare un *distinguo* tra lo stile dell'autrice neozelandese e le ultime prove della collega britannica:

> Mansfield attempts to express her vision in a word, a few lines, whereas Woolf usually strings out her arguments and detailed intellectual discussions into lengthy conjectures. For Woolf it takes much longer to get to the point, if she ever gets to it all. The reader, like the characters, only half-comprehends and is compelled to guess and piece together a character's view from images and half-finished thoughts. […] Mansfield's intellectual range is more limited than Woolf's. Mansfield's characters only momentarily feel and perceive in a flash. They remain encapsulated in their solipsism. (152)

Invero, i romanzi di Woolf, da *Jacob's Room* in avanti, sperimentano la strenua ricerca di una struttura architettonica che possa fissare le singole metafore raffiguranti gli atomi del

reale.[2] Kaplan lo dice a chiare lettere: "Virginia Woolf remarked that 'a book is made of sentences laid end to end, but of sentences built, if an image helps, into arcades or domes.' In her diaries she referred to the forces of images in suggesting the shape and internal structure of her novels." (149)

Questa è la motivazione per cui quest'ultimo capitolo mi vedrà accostare *Il porto di Toledo*,[3] che credo di poter definire come la *summa* dell'*opus* ortesiano, a *The Waves,*[4] massima espressione poetica della forma romanzo woolfiana. Infatti, come dimostra l'arguto saggio di Luce D'Eramo, la forma-romanzo serve ad Ortese per riflettere sui suoi componimenti giovanili, forse ancora pregni di una certa ingenuità stilistica, e rivisitarli in maniera più consapevole attraverso un linguaggio metaforico ulteriormente esasperato:[5]

> Dunque l'esposizione stessa del romanzo è anfibolica: consiste nell'estrinsecare e insieme confondere i fatti e sentimenti che sottendono le figure retoriche d'un tempo. Infatti la narrazione d'oggi, che si pone come tessuto continuativo delle prose e poesie in essa innestate, le problematizza nel momento in cui le motiva, risultando più complessa e inafferrabile delle remote pagine che illustra. In questo senso, l'esumazione e analisi di vecchi scritti non è un atto liberatorio nell'accezione psicanalitica, ma diventa sempre più uno sprofondare dell'autrice nel processo che è all'origine della sua vocazione letteraria. Un processo d'integrazione dei fenomeni con una tensione – insieme violenta e vaga – che li stravolge. (178)

La stessa affermazione ben si confà anche a *The Waves*, romanzo che sembra riprendere ed elaborare temi e stilemi retorici precedentemente impiegati da Woolf, ma mai sondati

---

[2] È utile ricordare che Mansfield muore nel 1923, cioè all'indomani dell'uscita di *Jacob's Room*, il romanzo che segna la svolta modernista dell'*opus* woolfiano. Si veda, infatti, quanto sostiene Kaplan: "Mansfield clearly appreciated Woolf's effort toward a new kind of prose, but it seems that she believed that Woolf still held on to an older form of phrasing and diction. Compared with Virginia Woolf's earlier novels – such as *The Voyage Out* and *Night and Day* – everything Katherine Mansfield wrote seems crisp, pointed, bright, bold in outline." (151)

[3] Da qui in poi *Porto* nel testo e *P* nelle note.

[4] Da qui in poi *TW*.

[5] Borri ricorda che i 'rendiconti' che Ortese inserisce nel *Porto* non sono altro che gli analoghi racconti di *Angelici dolori* del 1937: "Si può quindi dire che *Il porto di Toledo* è anche la storia di *Angelici dolori*, ripensata e riproposta in una sorta di linea parallela e complementare. La stessa scrittrice ha detto che la prima molla di ispirazione è stata proprio quella di 'rifare il suo primo libro.'" (78)

con la stessa incisività. L'omaggio elegiaco che entrambe le scrittici dedicano agli amatissimi fratelli scomparsi in mare – Thoby Stephen, deceduto a ventisei anni a seguito di un viaggio in Grecia, che Woolf incarna nella figura di Percival, e 'Emanuele Carlo, detto Rassa', morto al largo della Martinica, che compare come personaggio nell'opera di Ortese – è anche canto celebrativo della rinascita del genere biografico come 'scrittura di vita' post-impressionista.[6] Come si è visto in precedenza, la scomparsa di un personaggio cardine nel tessuto del romanzo modernista mette in crisi la soggettività della voce narrante. Orfana di ogni certezza identitaria, ella supera i confini del verosimile narrativo e corre a rifugiarsi nella sfera immaginifica del lettore. L'intervento salvifico di quest'ultimo le concede di interpretare la morte non come conclusione invalidante ma come passaggio metaforico verso un *nihil* barocco pregno di significato. "L'assenza di referente, che consegue al Nulla," dichiara Ossola nell'introduzione a *Le antiche memorie del nulla*, "come non richiede *verosimiglianza*, così – prima ancora – non è soggetta ai canoni dell'*imitatio*: la scrittura potrà concrescere come *monstrum*, *meraviglia del mostrare* l'indescrivibile, luogo retorico insomma ove immaginare e argomentare saranno – intorno al nulla, s'intende – la stessa operazione." (XX) La morte, aprendo una fenditura sul reale, rivela un sustrato di vuoto carico di opportunità di significazione da colmare secondo parametri espressivi non aprioristici. Nel primo capitolo ho spiegato come Foucault postuli l'esistenza di uno spazio vuoto intermedio, un '*unspoken order*', che esiste in ogni presunta tassonomia dei fenomeni del reale e, di fatto, ne invalida la

[6] Froula descrive l'uscita di scena di Percival come segue: "Abstract, arbitrary, accidental, unheroic, Percival's death, like his life, illuminates the world for the living, who like Clarissa [in *Mrs. Dalloway*] feast on death to reconcile themselves to life." (206) Twitchell ricorda l'importanza della figura di Thoby per il Bloomsbury Group: "after his death in 1906, Thoby, ghostlike, bound Bloomsbury together: both the Stephen sisters saw his devoted friend Clive Bell as a reminder of and even a stand-in for their adored brother." (82)

legittimità. Ho quindi identificato questo spazio intermedio come l'*espace* cézanniano, sede dell'altro-reale ritratto dalla letteratura modernista. In questa ultima parte della tesi, vorrei altresì sviluppare questa teoria avvalendomi del concetto di 'piega' postulato da Deleuze in *The Fold. Leibniz and the Baroque* (1988). Secondo il filosofo francese il vuoto intermedio di cui parla Foucault, in realtà, conterrebbe la piega ossimorica che fa da cesura fra lo spazio reale e l'*espace* dell'altro-reale. Il reale e le sue componenti sono costituiti da due piani, uno superiore e uno inferiore, ai quali corrispondono anima (*soul*) e materia (*matter*). Se già la tradizione platonica aveva ben chiara questa architettura, Deleuze ritiene che solo il Barocco abbia percepito l'esistenza della piega (*fold*) come elemento intermedio che, al contempo, unisce e separa questi due livelli, appartenendo sia all'uno che all'altro e a nessuno dei due.[7] "The distinction of two worlds is common to Platonic tradition. […] But the Baroque contribution par excellence is a world with only two floors, separated by a fold that echoes itself, arching from the two sides according to a different order." (Deleuze, 1993:29)[8] Attraverso il dispiegamento della piega che separa le diverse componenti del mondo, l'identità soggettiva si moltiplica *ad infinitum*. Ciò che sta 'in mezzo', per definizione, non appartiene a nessun luogo e in nessun luogo può essere localizzato, essendo in continuo movimento, come spiega John Marks in *Gilles Deleuze: Vitalism and Multiplicity*: "Leibniz's 'monadic' conception of matter undermines distinctions between organic and inorganic matter, interior and exterior, and bodies and soul. If matter is continuous and endlessly folded, it must express a concept of movement which is always in the middle." (33) Deleuze ritiene che

[7] La 'piega' sarebbe la sede dell'immaginifico che trascende la finalità eidonica, essendo alla ricerca di una conoscenza eikasica, ossia sensoriale che elabori una realtà altra più che una realtà trascendentale.
[8] Lambert specifica che grazie alle speculazioni deleuziane "[w]hat occurs under the term 'baroque,' no longer refers in its essence to a historical and epochal concept, but rather to a process (*operatio*): to something that expresses this proclivity to fold and un-fold, or to 'endlessly create folds.'" (2002:42)

l'arte barocca di Tintoretto ed El Greco, e la successiva poesia modernista di Mallarmé in cui lo spazio intermedio funziona come la sede di entità antitetiche (interno/esterno, vita/morte, presente/assente) che si avvalorano ed annullano vicendevolmente, siano gli esempi più eclatanti di questa architettura 'a pieghe'.[9] Eppure i tratti distintivi che accomunano la poetica barocca e la letteratura modernista, che Tom Conley rileva nell'introduzione all'edizione americana della suddetta opera di Deleuze, sono gli stessi impiegati dalle architetture dei romanzi di Woolf e Ortese:

> "Baroque" designates a trope that comes from the renewed origins of art and has stylistic evidence that prevails in culture in general. Under its rubric are placed the proliferation of mystical experience, the birth of the novel, intense taste for life that grows and pullulates, and a fragility of infinitely varied patterns of movement. It could be located in the protracted fascination we experience in watching waves heave, tumble, and atomize when they crack along an unfolding line being traced along the expanse of a shoreline; in following the curls and wisps of color that move on the surface and in the infinite depths of a tile of marble; or, as Proust described, when we follow the ramifying and dilating branches of leaves piled in the concavity of the amber depths of a cup of tea. (x-xi)

La musicalità che segue il ritmo del mare, l'intensità coloristica del paesaggio e la memoria immaginifica sono, a tutti gli effetti, i fondamenti delle due 'scrittura di vita' che prenderò in esame, nelle quali le scrittrici puntano all'indagine della continua motilità tra corporeità (esterno) e spiritualità (interno) dei rapporti umani lungo traiettorie rizomatiche che trascendono una narrazione lineare e cronologica degli eventi biografici e riformulano il concetto di tempo. Non a caso Gillian Beer sostiene che, nonostante il fatto che *The Waves* sia stato a lungo ritenuto il frutto di una "secluded disembodied sensibility", a causa dell'aggravarsi dei disturbi psichici di Woolf negli anni Trenta, ad

[9] Interessanti le informazioni riportate da Twitchell: "Fry spent fifteen years translating Mallarmé's poems […] Woolf noted that Mallarmé 'stood with Cézanne among his patron saints,' and it was through the parallels Fry saw between them that Mallarmé held him in such thrall. […] Mallarmé's poems, Fry wrote, 'anticipated by years the methods of some Cubist painters,' because 'with Mallarmé the theme is frequently as it were broken to pieces in the process of poetical analysis, and is reconstructed, not according to the relations of experience, but of pure poetical necessity." (73)

una nuova e più attenta analisi, l'impianto spazio-temporale dell'opera "might more aptly be described as seeking out the rhythms of the body". (74)[10] La dichiarazione di Ortese sul suo zibaldone del 1975 mostra un'evidente affinità d'intenti:

> un fatto certissimo: il trascorrere inarrestabile, come cortei di nuvole, di tutti gli aspetti e illusioni del mondo, e la necessità, quindi, di pietà e modestia, per chi vive l'attimo, di cui non è che un frammento. Il vero protagonista di questo mio romanzo, è dunque solo il 'tempo', scandito dalla presenza del mare, e la sua faccia ultima, l'identificazione, di questo 'tempo', in un gran sognare, o diventare, e mutare, di cui non sappiamo nulla. E questo mio proposito, di dire questo, di rappresentare questo, è l'unica cosa in cui credo, del mio libro. (Clerici, 458)

L'atipica struttura prosimetrale di questi due originali romanzi, a mio avviso, andrebbe intesa, secondo i principi heideggeriani, come risonanza poetica che accompagna e rivela il continuo dispiegarsi delle multi-individualità dei personaggi[11] e del rapporto post-impressionista tra voce narrante – o voci narranti – testo e lettore, esemplificantesi attraverso un metaforico impasto cromatico e una sonorità che elude e supplisce all'ineffabilità dell'uomo moderno. Cazeuax spiega che "for Heidegger, 'the true nature of art is poetry'. It is not his intention to construct a hierarchy of the arts, like Hegel, with poetry at the top. Rather, he is proposing that art is truest, at its most *aletheic*, when it is poetic. […] What the poet does is work with [words] in a way which defamiliarizes the familiar, which makes the usual unusual." (85) *The Waves* e *Il porto di Toledo*, sebbene separati nella loro pubblicazione da oltre quattro decenni, nascono come moderna

[10] Infatti, Lambert registra la deleuziana scissione mente/corpo in Deleuze come "'a scission which causes each of the two [mind and body] to be set off new' [*The Fold* 40-41], [that] entails a notion of the fold that runs between the mind and the body that can no longer be figured in terms of opposition." Questa conclusione supera l'enfasi cartesiana sulla mente a discapito del corpo che aveva caratterizzato la filosofia pre-leibniziana. (2002:42)

[11] Gli stessi Deleuze e Guattari in *A Thousand Plateaus* fanno riferimento al romanzo woolfiano per spiegare il concetto di multi-individualità (passaggio ripreso anche da Skeet nel saggio del 2013): "In *The Waves*, Virginia Woolf – who made all her life and work a passage, a becoming, all kinds of becomings between ages, sexes, elements, and kingdoms – intermingles seven characters, Bernard, Neville, Louis, Jinny, Rhoda, Suzanne [sic], and Percival. But each of these characters, with his or her name, its individuality, designates a multiplicity (for example, Bernard and the school of fish). Each is simultaneously in this multiplicity and at its edge, and crosses over into the others." (252)

versione del lamento funebre classico in cui il perenne nascere e morire dell'onda marina è la metafora impiegata dalla scrittrice del Novecento, novella Adamo nomoteta refrattaria ai parametri letterari tradizionali, per di-spiegare i rapporti umani, cavalcando l'onda della *Zweifalt* heideggeriana. Se il movimento della pittura barocca di Tintoretto ed El Greco si dipanava verticalmente, la geometria cézanniana, costruita su nervose pennellate di colore di varia intensità, contempla nuove linee di fuga prospettiche (*lines of flight*):

> In contrast to the fold of the historical Baroque, such as that of Tintoretto's work, [the] *Zweifalt* needs not be seen in *vertical* terms. [...] *Our* Baroque, that of Klee, Heidegger, Mallarmé [...] or of Deleuze is defined by suspending the vertical movement of the fold […] and moving to the new *horizontal* and divergent harmonies. It moves from monadology and its vertical space (singular) to nomadology and its smooth space*s* (plural). (Plotnitsky, 122)

Nelle mani della scrittrice modernista, la 'traccia d'assenza' sulla quale, secondo Ossola, si fondava la poetica barocca del Nulla (XXV), si evolve in 'creazione in assenza': il soggetto che scompare, di fatto, attiva il nomadismo dell'iper-soggetto che rimane, verso la coniazione di inusuali canoni espressivi cesellati entro una multiforme e pluriprospettica architettura.[12] La metafora, la figura retorica che implica un trasferimento di significato, quindi un movimento, si fa corrispettivo della dislocazione del soggetto nomade. Ortese dichiara di *ingrandire* gli avvenimenti della sua vita e di osservarli come attraverso una sorta di "cannocchiale dell'animo" (*P* 119). La parola 'cannocchiale', per

[12] In questo senso, il "nulla" woolfiano ben si distanzia dal "nulla" joyciano, nella cui letteratura Praz rileva il ripudio del soggetto, sulla scìa della sperimentazione sterniana in *Tristram Shandy*. Il soggetto di Woolf, e quindi di Ortese, non è una semplice finzione narrativa ma il punto di partenza per il raggiungimento dell'iper-soggetto in cui si convoglino anche le individualità degli altri personaggi e, soprattutto, del lettore. Invero Ortese si rivolge al lettore con quest'intento fin dalle prime pagine del *Porto*: "Perché Lettore (o Nulla ineffabile che fondasti i cieli, e mi ascolti), arma era l'espressività, arma contro il nulla, per la costruzione – occhio per occhio! – di un altro nulla, ma dorato e ardente: questa espressività." (80) Al nulla del primo reale la scrittrice contrappone un nulla formicolante di vita dal quale emerga una carica espressiva che il lettore deve apprendere per se stesso e riapplicare mentre si accosta alla duplice lettura del romanzo.

chi fosse anche minimamente avvezzo ai precetti barocchi, non può non richiamare alla mente *Il cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro, in cui il celebre retore e letterato secentesco costruisce un mirabile elogio della metafora quale tropo cardine della poetica barocca. Pertanto, una panoramica delle principali riflessioni contenute nel trattato tesauriano chioserà questa per niente scontata esplorazione di due romanzi d'importanza capitale per la definizione di Modernismo europeo.

Come si è già osservato, se, d'un lato, la modernità, con le sue invenzioni meccaniche e cinematografiche – che, in qualche modo, amplificano la percezione dei sensi umani – permette di smontare la superficie del reale e di indagarne le singole componenti, d'altro canto il movimento generato dall'accelerazione dei fenomeni moderni abilita l'artista, rilevatore dei cambiamenti sociali e culturali per antonomasia, a cogliere il tessuto a più strati sul quale queste componenti si dispongono e le dinamiche che ne spiegano, o, per meglio dire, dispiegano, i rapporti interni. Dalla sua posizione dislocata e in perenne movimento, alla ricerca di una 'patria' sociale e culturale che fatica a rintracciare, l'artista donna si pone per definizione nello spazio liminale, la piega intermedia che delimita i due strati di cui si compone il reale, intercettando una nuova prospettiva. Deleuze sostiene che esistono infiniti punti di vista che ritraggono il mondo e che ogni singolo punto di vista inneschi una nuova tassonomia del reale. Il mondo in cui l'Adamo-uomo pecca si genera perché l'Adamo-peccatore possa trovare una dimensione in cui commettere il suo errore: il mondo esiste per il soggetto che lo abita così come il soggetto giustifica l'esistenza del mondo abitato. Ma perché ci si renda conto del fatto che il mondo in cui i due Adamo convivono è doppiamente reale per chi lo abita

internamente ma doppiamente ingannevole per chi lo osserva dall'esterno, è necessario allontanarsene ed osservarlo da una posizione distaccata. Solo allora si potrà percepire che i due Adamo, la perfetta creatura divina che abita il livello superiore del reale e l'umano peccatore imperfetto che esiste nella zona inferiore del reale, si incontrano a metà strada e si specchiano senza riconoscersi nella piega che ne separa e unisce la relativa dimensione. Allo stesso modo, la scrittrice moderna crea la struttura-romanzo che accomoda non solo dei singoli episodi o dei singoli personaggi ma, principalmente, la loro 'dispiegantesi' relazione a cavallo tra reale e altro-reale. La controparte esterna, il lettore, ha il privilegio di osservare entrambe le realtà nella loro non-corrispondenza. Invero, Ortese confessa fin dalle prime pagine che la sua realtà, quella che intende narrare, nasce con la memoria ch'ella ha di se stessa: "Non importa, così, dove nacqui, e come vissi fino agli anni tredici, età cui risalgono questi scritti e confuse composizioni. So che un certo giorno mi guardai intorno, e vidi che anche il mondo nasceva" (*P* 23) Il suo mondo nasce con lei perché nasce *per* lei, per accogliere la sua duplice soggettività: l'Ortese narratrice che attiene alla '*actual life*' e l'Ortese narrata della '*imaginative life*'. A sua volta, quest'ultima si scinde in tante diverse personalità quanti sono i nomi che si attribuisce (Asa, Dasa, Damasa, Damasina,Toledana, Figuera) ai quali corrispondono altrettanti mondi, scissi ma complementari. Il momento che la narratrice sceglie per dare l'avvio alla sua ricostruzione mnemonica non casualmente precede di poco la morte del fratello Manuele, cioè lo strappo, doloroso quanto una ferita aperta, che lacera il reale e lascia fuoriuscire l'altra realtà o, come la definisce Ortese, l'espressività.[13] Da qui in avanti, la narrazione si dispiega entro due temporalità: la cronologica, che racconta le sue

[13] Clerici ricorda che *Manuele* è anche la prima pubblicazione in versi di Ortese dedicata alla figura fraterna. (26)

vicende familiari e professionali di scrittrice in erba, e l'*a*temporale, che ne presenta al lettore il riflesso speculare ma non fedele che esiste psichicamente e che deriva dalla memoria sensoriale, dal dolore ancora impresso sul suo corpo. Seno Reed sostiene che "[s]ono dunque le facoltà sensoriali a scatenare in Ortese quella 'memoria' che costituisce il punto di partenza di un'opera che si rivelerà del tutto nuova. Nel prediligere questo aspetto, va da sé che più che alla tradizionale rigida cronologia autobiografica, Ortese opti per una dimensione sfumata del tempo" (156). Mnemosine, ci fa notare Mario Praz, è la madre delle Muse proprio perché incarna il *medium* artistico per eccellenza che rielabora in una forma nuova quanto il corpo esperisce attraverso i sensi e non riesce a significare *in toto* attraverso il codice linguistico simbolico (65). Il mondo esterno e le sue componenti sono percepite epidermicamente ma, una volta che i sensi si sono acquietati, è la memoria che ce li restituisce in una dimensione eterna ed eternante.[14] In ambito modernista questo fenomeno compie un ulteriore passo in avanti: la memoria del narratore dilata i propri confini e trova conclusione in quella del lettore. Invero, la continua oscillazione tra i due piani temporali che la scrittura e la lettura del testo modernista innescano si concretizza in ritmo ondivago che trafigura la prosa in poesia. Ecco spiegata la scelta del *prosimetrum*: i blocchi di prosa si presentano al colpo d'occhio del lettore come singole strofe di un esteso componimento lirico al quale egli è incaricato di dar forma e significazione. Lo conferma il fatto che Ortese, sulla scìa dell'illustre precedente dantesco, più volte si sofferma a ponderare il senso delle poesie che inserisce nel testo. Le sue chiose funzionano da snodo ossimorico tra ricordi ed elaborazione degli stessi, e da terreno permeabile alla coadiuvazione da parte del lettore. Infatti,

[14] Borri chiosa la lingua del *Porto* con le seguenti parole: "Ne *Il porto di Toledo* la realtà è vista in maniera del tutto particolare, traslata poeticamente, 'liricizzata' nel profondo dell'intelletto e restituita poi in una visione memoriale." (74)

quest'ultimo non potrebbe percepire il discorso narrativo basato su episodi storici e il controdiscorso sgorgante dall'elaborazione mnemonica ed immaginifica di questi stessi episodi se essi non fossero intervallati da cesure, esattamente come non distinguerebbe un personaggio dall'altro se non esistesse una distanza tra loro, perché questa sorta di zona franca in cui né il punto di vista della voce narrante né quello dei personaggi è più valido, è la porta d'accesso del suo personale punto di vista di spettatore esterno, o, se vogliamo, il metaforico porto al quale egli può attraccare. Più volte la narratrice si riferisce al mare come ad una "tavola obliqua", messa "di traverso" (*P* 304). Il piano del mare sembra determinare una variazione prospettica sulla realtà, sia di chi scrive sia di chi legge, che ricorda i precetti lacaniani sullo sguardo ai quali già accennavo nel precedente capitolo. Lo sciabordìo delle onde che accompagna tutto il romanzo segnala i punti in cui i vari mondi che nascono *da* e *per* le prospettive soggettive di ogni personaggio si incontrano ed implodono in una ultima prospettiva totalizzante che ingloba e potenzia la limitativa accezione del singolo "io":

> Sì – pensai – tutto si esprime, anche se non in documento; l'uccello canta, e perciò si esprime. La vela si apre, e perciò si esprime. Apa invoca il suo Rassa, e perciò si esprime. E, una volta espresso, tutto ciò non potrà mai più morire. Vi è una *realtà*, di cui fanno parte Apa, la vela, l'uccello. Tale realtà è già cosa espressa, in quanto manifestata, è quindi realtà indistruttibile; la sua materia essendo unicamente l'invisibile pensiero, quando vedi questa materia o mondo, vedi questo vivente pensiero: che perciò, come i pensieri, muta e si distanzia, ma non si perde, e sempre altri pensieri produce. Dunque realtà come cosa pensata, è moto di pensiero. Apa è un pensiero, Rassa un pensiero, D'Orgaz un pensiero che a sua volta pensa. (*P* 114)[15]

[15] Il lemma "muta" è tra i più ricorrenti nel *Porto* e credo vada inteso polisemicamente – e, per estensione, poliptoticamente – come voce del verbo 'mutare' e come aggettivo riferentesi ad uno stato di afasia della protagonista. Si osservi il seguente passaggio: "mi venne un'onda di disperazione a causa di tanto Irreale, e questo mio eterno stare davanti alla linea grigia dell'acqua, da tre anni entro l'Era della Desolazione, e da sette anni ormai entro quella della imprecisata attesa marina, mi parve esatta condizione di orrore. E senza pensare di fare cosa valida o meno (dal punto di vista dell'Espressivo), perché di queste questioni a volte non mi ricordavo, scrissi la seguente composizione ritmata (tanto *muta* che vorrei chiamare Incomposizione)." (*P* 142) (enfasi mia)

La narratrice mostra al lettore come rapportarsi alla realtà espressiva, o meglio, gli suggerisce di disporsi nelle pieghe del testo in modo da coglierne sia la '*actual life*', la materia o mondo, che l''*imaginative life*', il pensiero o anima che li riproduce. Nel rimettere insieme le due diverse componenti testuali, il lettore crea un'architettura letteraria che catturi e contempli la materia lirico-prosastica in continua fermentazione e, allo stesso tempo, mantenga il perfetto equilibrio tra realtà ed altra-realtà. Esattamente ciò che avviene nei dipinti cézanniani: se l'occhio fisico di chi li osserva registra ogni singolo tratto cromatico come entità distinta, l'occhio psichico elabora il rapporto di attrazione e/o repulsione delle varie cromìe entro una contenitiva costruzione geometrica che ne restituisce il dinamismo. Gli spazi vuoti sono necessari alla psicologia esterna di chi osserva o legge l'opera per penetrarne il tessuto e cercare, come un moderno Parsifal, la forma sotto il colore, l'altra-realtà sotto la realtà superficiale.[16] Se non venisse palesata l'effettiva morte di uno dei personaggi interni alla trama, tutto il romanzo rischierebbe di scivolare in una estraniante dimensione onirica attinente solo all'altro-reale; invece, la rimozione fisica di uno dei protagonisti della storia, la breccia nella parete testuale, ci permette di distinguere i due risvolti della piega, le due realtà. Lo conferma il fatto che l'autrice definisce Toledo né una storia del tutto vera né una operazione prettamente fantastica, bensì una "aggiunta" alle cose del mondo (*P* 15). Toledo è la versione ispanica della Napoli[17] in cui Ortese cresce ed entra in contatto con un'umanità marginale e abbandonata a se stessa, la cui povertà "era anche bruttezza, catena, limite, e fu chiaro

[16] Merleau-Ponty sostiene che "language is expressive as much through what is between the words as through the words themselves […] just as the painter paints as much as by what he traces, by the blanks he leaves, or by the brush marks that he does not make. The act of painting has two sides: there is the spot of color or stroke of charcoal one puts on the canvas or paper, and there is the effect of this spot on the whole, an effect that is quite incommensurate with the spot, since the latter is practically nothing and yet is enough to change a portrait or a landscape." (1973:43)

[17] Ossola rileva in Napoli "la [città] guida alla transizione – di argomenti e stili – dal Manierismo al Barocco." (XVI)

che bisognava romperla.[18] Ma essa era nella città, nella stessa aria salata della città, nella popolazione che cresceva paurosamente, si sarebbe detto, senza alcun motivo fino alla nausea" (Clerici, 52)[19]. Se i suoi fratelli si allontanano fisicamente da tanta miseria imbarcandosi su petroliere, a lei non resta altro che rifuggire dal grigiore che attanaglia i rioni partenopei ricoprendone la superficie di tinte accese che ne trasfigurino i contorni, come già succedeva alla piccola Eugenia del racconto "Un paio di occhiali", ma senza mai sfigurarli del tutto.[20] Nel *Porto*, alla notizia della morte di Rassa, appresa non casualmente mentre si trova nel *despacho* – una sorta di ingresso/anticamera, luogo liminale nel quale Damasa si trasferirà in pianta stabile più avanti nel racconto – la narratrice interrompe il resoconto con una nota in cui fornisce al lettore una seconda interpretazione dell'accaduto: "[e]ppure tale visione, o ricordo, è limitativa. Mi perdoni il Lettore. Mentre la mia mente parla, una seconda mente ricorda cose più sottili" (*P* 41). Come in una sorta di zoomata cinematografica, il lettore può oltrepassare la superficie del testo narrativo e penetrare la realtà psicologica celata al di là delle convenzioni linguistiche.[21] Così facendo, ella non solo ammette di stare accostando al suo effettivo

[18] Sul tema dell'ispanità in Ortese si veda il saggio di Giuseppe Mazzocchi, "Anna Maria Ortese e l'ispanità".

[19] Iannaccone parla di una Napoli "habitat popolare dei vicoli e delle piazze [che Ortese riempie] di oggetti, uomini e suoni sottratti completamente ad ogni regolarizzazione positiva e turistica ostentazione, facendone invece il territorio mentale di una poetica dell'ossimoro, grazie alla quale proiettare, quasi regredita ad una condizione prelogica, la contraddittorietà eccezionale della naturalità napoletana." (87) Lo studioso riprende la figura dell'ossimoro qualche pagina più avanti, dichiarando "[l]a stessa densità dell'ossimoro [...] più che rispondere ad una logica di semplice bizzarria stlistica, illumina, sul piano della scrittura, una possibile valenza di emotivo e immaginifico rispecchiamento della realtà, descritta nelle forme dell'ambivalenza, del rovesciamento, del contrasto. E così le figure, i colori, i suoni, moltiplicandosi con varietà, caratteristiche quantitative e qualitative assai diverse, operano una prima discriminazione nella ricezione del lettore, rappresentando ben precise chiavi selettive nella procedura di analisi del luogo visitato." (95)

[20] Si vedano, per un ulteriore approfondimento, il saggio di Baldi "Infelicità senza desideri: 'Il mare non bagna Napoli' di Anna Maria Ortese" e il saggio di Silvia Contarini, "Tra cecità e visione. Come leggere *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese."

[21] Sharon Wood sostiene che la narrativa ortesiana piú suggestiva abbia il merito di "wrench language away from any direct representation of an external world upon whose existence we might all agree; instead, her

passato un contro-passato ricreato ad arte, ma mette anche in guardia il lettore della duplicità di quanto sta narrando, duplicità intesa come doppiezza e, in certa misura, persino ingannevolezza. Questa svolta nel rapporto col lettore innesca una complicità immaginifica di cui la narratrice si alimenta nelle sue peregrinazioni nei luoghi dell'infanzia e della giovinezza tutti da trasfigurare. La porta a vetri colorati che delimita il suo spazio privato rifrange l'immagine del reale del mondo esterno scomponendolo in mille nuove cromìe che impediscono la focalizzazione dello sguardo di chi narra e di chi legge verso un punto di fuga univoco. Si veda il seguente passaggio:

> vi era un segreto nella vita, nell'attrazione, non sapevi se dolorosa o gradevole, tra uomini e uomini, oppure tra ragazzi e ragazzi, che io non capivo e mi rendeva non so come titubante quando le scrivevo, queste espressività: come chi, sognando, si senta chiamare da voci alte, che non sa se sono del sogno o della vita reale, come chi stia sbagliando in tutto, direi. E cominciava a far parte, questo segreto, del nuovo colore dell'aria, quel grigio-rosa pallido, quel rosa cenere che aveva da poco sostituito il nero lutto del vicereame. Non so che cosa accadeva! Un fatto è certo: all'inferno, alla Chiesa, agli strazi tremendi che alla fine della vita mi aspettavano in certo senso non pensavo più, stordita da questo nuovo colore e calma dell'aria. (*P* 89-90)

Come puntualizza Baldi: "[p]er l'autrice la partecipazione al dramma di esistenze violate [...] è riscattata dall''espressività': la scrittura diviene pratica compensatoria e redentrice, una promessa, quasi, un risarcimento e sollievo che schiude un varco verso l''altra patria'." (2010:15) Solo scrivendo ella può sedare per un attimo il suo *malaise* di vita ai margini del contesto sociale e trovare un ancoraggio di salvezza, come specifica anticipando uno dei tanti 'rendiconti' che ribadiscono la natura metaletteraria del romanzo-prosimetro: "ritornava, per quanto discutibile, e come infebbrata, l'Espressività, o via dell'Espressività, che era mia unica terra. Lo trascrivo senza nulla mutare, così

---

texts function as a mode of apprehension or cognition, as an investigation of the spurious notion of the real. Ortese's texts resist the notion of narrative as a reflexive world, the equivalent of something external to it; […] 'la letteratura quando vera, non è che la memoria di patrie perdute, non è che il riconoscimento e la malinconia dell'esilio.'" (354)

come lo vidi, né soprattutto dilungarmi in critiche a una scrittura che andava partecipando sempre più, anziché di una inferiore logica, di una dissennata e crescente necessità di fissare, se possibile, le sopraggiunte visioni." (P 312) L'epifanica percezione della cézanniana '*imaginative life*' che filtra attraverso i colori del reale le apre gli occhi su un esistere di diversa natura, dilata i contorni delle cose osservate fino a deformarli e confonderli. Nel punto in cui oggetti e soggetti si toccano, sovrapponendosi, si forma un alone di iper-essenzialità, appunto una piega, che non appartiene specificamente a nessuno dei due ma che proviene ed attiene ad entrambi. Questa zona intermedia, un vuoto in potenza, è precisamente il Nulla barocco a cui faceva riferimento Ossola, che l'artista sceglie di abitare e sulla cui soglia attende l'incontro col lettore:[22]

> L'usignolo, lontano, mise di nuovo un gemito, non più di due o tre note limpidissime, attraverso le quali scorgevi il nulla, e si perse nel brillìo dorato dell'onda. La luna, venuta avanti, e fattasi bianca, non lacrimava più, ma quasi curava con sentimento d'amore sul gentile prato, ne rivelava le riposte curve e i vialetti remoti, e la calma paradisiaca, immota, ghiacciata di alcuni cespugli. Su quegli arbusti brillavano adesso (non era inganno) milioni, miliardi di piccolissime luci – minimi aghi, o frammenti di cristallo. (P 315)[23]

Invero, è precisamente da quel Nulla gravido di possibilità che la narratrice dichiara di rinascere a nuova vita: "[m]a poi, da tale nulla, ecco liberarsi sottile una nuova anima. Spesso è più lieve di una farfalla, ed erra intorno alla prima." (*P* 98) La metamorfosi, sostiene Deleuze, rappresenta ben più di un mero cambiamento di dimensioni, infatti è il

---

[22] Il vuoto in potenza coincide anche con la '*place vide*' deleuziana che Lambert sostiene non possa più essere descritta "as empty, a null set, or even 'the set of sets;' rather it designates an 'undefined or indefinite space,' not because it is empty, but because it is full of all possible determinations. As Deleuze notes, it is a space replete with multiple definitions and types of multivarious folds." (2002:61)

[23] D'Eramo sostiene che nel romanzo i rapporti interpersonali si fluidificano e i contatti avvengono solo passando attraverso il "nulla" che è trasfigurazione onirica del reale. (181) "Il vivere", continua la studiosa, "è un fluire ininterrotto di vicende, amori separazioni lutti, tutto un farsi e disfarsi di forme, un intrecciarsi e sciogliersi di figure." (183) Eppure, è mia ferma convinzione che il diluirsi delle relazioni umane narrate nel testo e la corrispettiva rarefazione linguistica siano costantemente trattenute dalla calibrata geometria dell'architettura del romanzo.

processo metonimico che riproduce il passaggio da una piega all'altra di cui ogni organismo è costituito:

> every animal is double – but as a heterogenous or heteromorphic creature, just as the butterfly is folded into the caterpillar that will soon unfold. [...] Each portion of matter may be conceived as a garden full of plants, and as a pond full of fish. But every branch of each plant, every member of each animal, and every drop of their liquid parts is in itself likewise a similar garden or pond. (Deleuze, 1988:9)

Il passaggio di stato da bruco a farfalla è solo una delle possibili trasformazioni in cui evolversi.[24]

Si veda ora come, analogamente, in *The Waves*, Susan tolleri malamente le convenzioni sociali ed aneli ad una dimensione bucolica in cui possa dispiegarsi (*unfurl*):

> I shall get out of the train and stand on the platform at six-twenty-five. Then my freedom will unfurl, and all these restrictions that wrinkle and shrivel – hours and order and discipline, and being here and there exactly at the right moment – will crack asunder. Out the day will spring, as I open the carriage-door […] I shall throw myself on a bank by the river and watch the fish slip in and out among the reeds. The palms of my hands will be printed with pine-needles. I shall there unfold and take out whatever it is I have made here; something hard. For something has grown in me here, through the winters and summers. (37)[25]

Soffocato dalle tassonomie ufficiali di una società in cui si sente un estraneo, anche il personaggio woolfiano, al pari di quello ortesiano, percepisce la propria interiorità dispiegarsi in onde rizomatiche che fuggono in direzioni disparate, alla ricerca di mondi alternativi in cui sia possibile significare l'iper-soggetto attraverso un linguaggio che si articoli in metafore in continuo divenire. L'ingresso nelle sfera simbolica, direbbe Kristeva, è l'imprescindibile punto di partenza verso un ritorno consapevole al domino semiotico in cui la *langue* si articola seguendo leggi diverse. La scrittrice, che subisce la

[24] Matthew Krissel sostiene che "[t]he fold is never to be accepted as a singular event but rather it is to be seen as a population of many folds. Even its antonym 'unfolding' is not to be understood as the opposite of the fold as the language may suggest but rather it follows the fold up to the following fold. It is itself a multiple of the fold." (1)

[25] Taylor cosidera Susan il personaggio femminile legato al materno e, in quanto tale, costantemente alienato rispetto al linguaggio simbolico. (63)

sfera simbolica impostale da un sistema innegabilmente patriarcale come quello dell'*establishment* culturale ed editoriale d'inizio Novecento, dopo aver familiarizzato con le convenzioni della *langue*, dovrebbe posizionarsi in una zona intermedia dalla quale fosse possibile riattingere alla musicalità dell'espressività semiotica materna dalla quale non si è mai del tutto distaccata. Come spiega Ortese: "sebbene sia necessarissimo conoscere, prima di scrivere, il nome ripetitivo di tutte le cose che si devono scrivere, dopo tale conoscenza la collocazione potrà seguire altre leggi. Lo scrivere, così, non si porrà come pura elencazione o lista di fatti, come eco, muta cronaca, ma, oltre ciò, anche come 'invenzione'". (*P* 116) La scrittrice modernista sacrifica la tradizionale voce narrante univoca e porta alla luce un'espressività polifonica che amplifica lo scambio verbale con i personaggi ricreati nell'*espace* modernista all'infinito: "for Kristeva", spiega Kelly Oliver, "meaning is not the unified product of a unified subject; rather, meaning is Other and as such makes the subject other to itself. Meaning is not constituted by a transcendental ego; meaning is constituted within a biosocial situation." (Kristeva, 2002:xviii) Il tradizionale processo di significazione può essere scardinato e trasformato in *jouissance* solo a livello sociale, ossia nello stesso ambito in cui si negoziano le relazioni simboliche.[26] Su questo terreno, la scrittrice instaura un dialogo post-impressionista col lettore che mette in campo tassonomie prima inesplorate, rivoluzionarie, tra cui anche una sonorità e una modulazione cromatica che del testo pongano in rilievo non tanto la linearità quanto le curvature.[27] La curva convoglia il senso

[26] Oliver sottolinea il principio kristeviano secondo il quale "[w]ithout the symbolic function within the Symbolic order, the semiotic could never be transformed into a practice, and certainly not a revolutionary practice. It is the constraints imposed by the Symbolic that insure that the semiotic does not merely lapse into delirium." (97)

[27] Mi pare interessante ricordare come la metafora della farfalla fosse congeniale anche a Woolf, tanto che il primo titolo scelto per *The Waves*, in effetti, era *The Moths*. L'idea sarebbe venuta a Woolf dopo la

del movimento e mantiene vivo e pulsante il testo in cui, osserva Praz, la solidità degli oggetti si trasforma nella motilità delle onde (145). La curva crea lo spazio illusorio, ovvero l'*espace*, in cui dalle trame del reale emerge l'altro-reale. Chiosando uno dei suoi tanti componimenti giovanili, Damasa spiega il valore metaforico del mare:

> Intendendo per *mare* il già citato essere di nubi e figure che nell'animo più non si dovevano scostare, come onde, ma come onde accostarsi, e trascinarmi se possibile entro una vita, o realtà, di cui sentivo traccia nel vento e in ogni cosa, come dei marosi vi è ancora qualche fioco rombo nella deserta conchiglia. Desideravo essere reale! reale a qualsiasi costo! reale o morire! Ma sia l'una cosa che l'altra si presentavano ugualmente, misteriosamente impossibili. Da ciò, appunto, questa stupita malinconia. (*P* 143)

Ella sembra appellarsi alla clemenza del lettore perché la supporti nel doloroso compito di mantenere l'equilibrio tra realtà e altra-realtà senza perdersi in nessuna delle due circostanze. Il fatto di vivere nella zona liminale del *despacho* e di osservare Toledo in particolare quando è illuminata dai raggi lunari, costituiti in egual misura di luce ed ombra, ribadisce la sua non-appartenenza a nessun luogo se non alla piega, o curva, tra una dimensione e l'altra. Ghezzo, giustamente, sottolinea come "il realismo allucinato e grottesco" che aveva contraddistinto le prose brevi del *Mare*, nel *Porto* si trasformi in "una visionarietà più marcatamente fantastica, svincolata dalla convenzioni rappresentative realistiche e razionali" e come "Napoli [venga] traslata in una dimensione vagamente surreale." (87) La studiosa altresì rileva nel dipinto di El Greco, *Veduta di Toledo* (1597), il "modello della scrittura visionaria della Ortese" (88). Se è innegabile che la luce lunare concorra a rendere enigmatico e trasfigurato il profilo della città, d'altra parte non sono da sottovalutare i colori stridenti che Clerici imputa all'ammirazione di Ortese per l'altra fondamentale tela dello spagnolo, *Seppellimento del*

---

lettura di *Social Life in the Insect World* (1913) dell'entomologo Jean Henri Fabre. (Briggs, 241) Catà sostiene inoltre che le falene sarebbero l'"icastico simbolo dei pensieri in volo." (337)

Conte d'Orgaz (1586), di cui "il romanzo riproduce sia le tonalità cromatiche – nell'ordine il giallo-oro, l'azzurro, il rosso, colori presenti nel testo con ossessiva frequenza –, sia l'impostazione fisioniomica di tutte le figure" (473). Pertanto, nel romanzo coesistono due diversi stilemi, entrambi di chiara discendenza barocca: l'impasto chiaroscurale e l'accostamento di pungenti cromìe. Se il primo è contiguo e finalizzato alla *variatio* sintattico-morfologica che ripete la realtà sdoppiandola, e quindi attiene specificamente al tessuto testuale, il secondo è strutturale, in quanto dona tridimensionalità all'opera scritta, chiazzandone la pagina con spesse e repentine pennellate, e comunica direttamente col lettore, travalicando i confini del testo, così come i volumi cromatici sconfinano dai contorni delle tele cézanniane. Nella pittura del maestro post-impressionista, la funzione del chiaroscuro non è mai scissa dal ruolo dei colori, come sottolineano Rivière e Schnerb :

> For Cézanne oppositions of light and shadow were, above all, oppositions of colors that both his observation and his reason had taught him to reproduce. Areas in direct light and those lit only by reflected light are colored differently, whatever their specific local color. […] It is through the opposition of warm and cool tones that the colors used by the painter – without any absolute luminous quality in themselves – come to represent light and shadow. (Cézanne, 87)[28]

Nell'estratto dal *Porto* qui di seguito, si veda come Ortese accosti una tonalità calda (il rosso) ad una fredda (il verde) per rendere coloristicamente il groviglio di sensazioni oppositive che suppliscano alla sua incapacitante afasìa:

> Tra le braccia di questi gentili [venti], che erano altissimi e correvano, io potei allora con infinito gaudio e stupore capire l'allusione del Lume Rosso: vidi subito, oltre il davanzale, una pianura rossa senza fine con foreste anche rosse; avvicinandomi, gli alberi levavano le braccia sul cielo verde, le erbe si distendevano per terra, lunghissime, cantando o, lestamente alzate, correvano in popolo fino all'orizzonte; *nuvole rosse* inciampavano tra le fronde, erano tirate giù con grandi risa, ne rimanevano stupefatti lembi nell'aria. A quel gran canto

[28] Analoga la dichiarazione di Maurice Denis: "Light isn't a thing that can be reproduced. It has to be represented by something else, by colors." (Cézanne, 93)

> primitivo si univa la voce del mare, che veniva a posare con dolcezza la sua testa bianca e le braccia anche bianche in seno alla terra, e con fanciullesca beatitudine cantava. (*P* 133)

La pupilla del lettore subisce progressivamente una maggiore curvatura, reagendo al rosso, quindi una minore inflessione, al cospetto del verde, indi una nuova esasperata dilatazione quando giunge al sintagma "*nuvole rosse*", in corsivo nel testo originale. Di conseguenza, il cervello registra un movimento alternato di contrazione e rilasciamento che segue e riproduce il ritmo cadenzato del flusso e riflusso marino. L'autrice è ben consapevole che questo fenomeno può verificarsi solo se osservato esternamente, il che presuppone la presenza di una terza parte nell'architettura del romanzo, ossia il lettore. Il testo diventa, a tutti gli effetti, un'opera d'arte da guardare. In "Giotto's Joy", saggio contenuto in *Desire in Language*, Kristeva sostiene che, di fronte ad un dipinto, lo spettatore è chiamato a tradurre a parole ciò da cui le parole si sono ritratte ("to put back into words that from which words have whitdrawn." [1980:210]). Analizzando l'effetto della predominanza del colore blu nel ciclo di affreschi padovani di Giotto sulla fovea oculare dell'osservatore, la filosofa rileva che tale colorazione prevale sui contorni delle figure affrescate, che risulterebbero annebbiati e deformati. La pupilla deve volontariamente mettere a fuoco i soggetti dipinti staccandoli dal fondo colorato. Ciò avverrebbe in quanto il blu, come tutti i colori freddi, ha una predominanza di linee d'onda corte. Applicando lo stesso principio ottico, si può quindi supporre che, nel passaggio dal *Porto* appena esaminato, si verifichi un fenomeno opposto: ad una prima visione nitida associata al colore rosso, ne seguirebbe una seconda più offuscata relativa al colore verde. Ovvero, la prima immagine netta proiettata dal testo ortesiano sarebbe succeduta da una contro-immagine trasfigurata. In altre parole, '*actual life*', catturata dall'occhio, quindi '*imaginative life*', elaborata dal cervello. Questa ipotesi

confermerebbe l'adozione da parte della scrittrice romana di una tecnica pittorica post-impressionista in cui l'impasto chiaroscurale, simbolicamente raffigurato dal globo lunare, è strumento adiacente e funzionale alle scelte cromatiche. Kristeva ritiene, infatti, che la presenza massiccia di colori brillanti, modulati dall'accostamento a tinte più lievi, doni voluminosità scultorea ai soggetti ritratti. Lo spettatore, di conseguenza, percepirebbe la superficie pittorica come sezionata a prismi "whose edges clash but, avoiding the axial point of perspective, are articulated as obliquely positioned, suspended blocks." (226) Tali forme funzionerebbero, quindi, come il piano del mare lungo il quale, abbiamo detto, lo sguardo del lettore si pone obliquamente mentre segue le traiettorie del testo. Anche in ambito letterario, le cromìe squillanti, se frapposte a tratti chiaroscurali, influenzano la ricezione agli occhi di chi si accosta all'opera, la cui prospettiva non è mai esattamente frontale ma si muove entro lo spazio che fuoriesce dai bordi della pagina e lo/la ingloba. Lo spazio diventa *espace*.

Si osservi anche il seguente passaggio dal *Porto*. In un "Settembre di Poca Luce", come recita l'intestazione di una delle lettere che riempiono questa sezione del romanzo, Damasa, dilaniata da sensazioni che dichiara di non voler ridestare, si reca in un bosco e ne descrive il paesaggio:

> Il luogo, in poco più di tre mesi, era mutato. Voglio dire che si era non so se ristretto o scostato impercettibilmente, ma non a un occhio avido di ritrovamenti. Era tutto più scuro e chiaro di un tempo, nel senso che le luci di settembre dividevano il paesaggio in colori, o meglio ombre e luci, assai nette: gli alberi mi parvero non verdi, ma completamente neri o bruciati, e così fosca l'erba dei prati; mentre il Museo e le Carceri stupendamente bianchi. Il cielo, in alto, era il medesimo di purissimo azzurro, crudele e freddo, della mia visita precedente, e lo trovai così doloroso che dovetti abbassare gli occhi. [...] Per il resto, non faceva più caldo, ma tirava una fresca arietta di recenti piogge, e si avvertiva certo, malgrado l'azzurro prodigioso del cielo, pura maiolica cinese, il cammino inesorabile-rovinoso del tempo. (287)

Il suo occhio è sì avido ma di dettagli da ri-trovare, quindi valutare in base ad una precedente immagine che al lettore non è dato vedere ma della cui esistenza prende atto. Si crea da subito una scissione tra la visione della protagonista presente nel testo e la matrice di questa stessa visione che dal testo è assente. Dichiarando che l'attuale paesaggio è, al contempo, più scuro e più chiaro rispetto al ricordo del precedente paesaggio, la narratrice enfatizza la duplicità – ancora una volta, nel senso di doppiezza ed ingannevolezza – delle sue parole. Benché ella attesti la nettezza delle ombre e delle luci, come se stesse descrivendo in maniera oggettiva quanto le sta davanti, in realtà usa il verbo 'apparire' ("gli alberi mi *apparvero* non verdi") in una proposizione negativa ("*non* verdi"), come volesse ribadire il fatto che questa apparizione è la contro-visione, il negativo fotografico, di una precedente immagine. L'ossimorica frase che chiude il paragrafo ("si avvertiva certo, malgrado l'azzurro prodigioso del cielo, pura maiolica cinese, il cammino inesorabile-rovinoso del tempo") contrappone la staticità di un cielo smaltato di freddo azzurro al rovinare del tempo. Si cristallizza, così, l'obliquità tra l'immagine appena descritta entro l'asse cronologico della storia e l'immagine originale solo evocata in un passaggio analettico che ripiega la narrazione su se stessa. Il lettore, nell'atto di assimilare i colori e i chiaroscuri della visione della narratrice, rimane sospeso diacronicamente tra queste due dimensioni.

> By overflowing, softening, and dialecticizing lines, color emerges inevitably as the "device" by which painting gets away from identification of objects and therefore from realism. […] Such a chromatic working, therefore, erases angles, contours, limits, placements, and figurations, but reproduces the movement of their confrontation. Color, arranged in this manner […] acts upon the subject's station point outside of the painting. […] This painting, then, reaches completion within the viewer. (Kristeva, 1980:231)

Il testo, esattamente come la materia pittorica, si pone in maniera dialettica con i propri elementi narratologici, modulandoli in un ritmo, o *pattern*, il cui punto di fuga culmina nello sguardo del lettore.

Se nel *Porto* è principalmente lo spettro chiaroscurale della luna che si posa sull'ambiente a svelare cromìe e forme geometriche, in *The Waves* è la luce solare che rivela e compendia oggetti e personalità del *prosimetrum* woolfiano. Più volte nel corso del romanzo, Bernard o Rhoda,[29] le due voci più instabili del gruppo, dichiarano di doversi attaccare ad un qualsiasi oggetto concreto per non amalgamarsi definitivamente alle identità degli altri componenti e perdere per sempre la propria individualità: "But when we sit together, close [...] we melt into each other with phrases. We are edged with mist. We make an unsubstantial territory." (*TW* 9) Se la luce del sole che sorge, raggiunge lo zenith e, a poco a poco, tramonta, è ciò che contraddistingue gli elementi della natura protagonisti degli *Interludes*, cesure liriche che preannunciano e compendiano le sezioni in prosa, all'interno del corpo testuale vero e proprio Bernard, Neville, Louis, Rhoda, Jinny e Susan si muovono perpetuamente, al ritmo cadenzato del frangersi delle onde, in un ininterrotto andirivieni, su due livelli evidenziati da Deleuze: ognuno di essi emerge agli occhi del mondo solo nel momento in cui entra nel campo

[29] Interessante la descrizione di Rhoda nel saggio di Taylor: "Rhoda, unlike Susan, does not despise words, and yet, contrary to Jinny, she is unable to fully assimilate herself into the social order, into culture, language, and a fixed identity. […] Rhoda never fully emerges from the sea." (66) Taylor sostiene che Bernard, diversamente da Rhoda, si salva dal suicidio perché riesce a formulare un linguaggio non convenzionale dal potere soteriologico. Dello stesso parere sembrano essere anche Margaret e Peter Havard-Williams, che vedono una certa specularità tra Rhoda, solitaria e incapace di relazionarsi con il mondo circostante, e Bernard che, al contrario, non riesce a prescindere dal contatto con l'altro. Mentre quest'ultimo si salverà attraverso una via di fuga estetica, la prima si perderà in una vana ricerca della perfetta esperienza sensoriale. "It is because Rhoda cannot assimilate reality that she is mentally and spiritually unresolved. She is in fact an artist *manqué*, unable to achieve the fulfillment for which she longs because of her lust for dreams. The artist's imagination, which should control and interpret the world of reality, is in her case prostituted to her everlasting desire for fantasy and an idealized life of unreality." (83) Il concetto ribadisce la necessità per l'artista di salvaguardare sia la realtà che l'altra-realtà.

scopico degli altri, quindi interpersonalmente, ma, al contempo, è consapevole di esistere anche al di là della prospettiva altrui, in una dimensione impersonale che ne contempla l'intero disegno. L'*incipit* del romanzo, che coglie i sei personaggi nel momento in cui il sole sta per sorgere, suscita un senso di attesa da genesi biblica:

> The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually. (*TW* 3)

Il lettore, da spettatore post-impressionista, ormai visivamente e psicologicamente avvezzo ai principi woolfiani, legge questa breve descrizione come un dipinto cézanniano: la luce penetra i colori e mette progressivamente in rilievo la forma che fa loro da struttura sottostante. Gli 'strokes' delle onde marine sono, prevedibilmente, echi delle pennellate del maestro provenzale che fanno emergere le curvature al di sotto della superficie del reale ('beneath the surface'). Già a partire dal secondo paragrafo del primo *Interlude*, il testo sarà tutta un'esplosione cromatica che trasfigura la realtà, esattamente come sarebbe avvenuto quarantaquattro anni più tardi nel romanzo ortesiano.[30] Si leggano questi estratti dalle due opere che, a mio avviso, presentano la stessa funzione coloristica:

> The sun fell in sharp wedges inside the room. Whatever the light touched became dowered with a fanatical existence. A plate was like a white lake. A knife looked like a dagger of ice. Suddenly tumblers revealed themselves upheld by streaks of light. Tables and chairs rose to the surface as if they had been sunk under water and rose, filmed with red, orange, purple like the bloom on the skin of ripe fruit. The veins on the glaze of the china, the grain of the wood, the fibres of the matting became more and more finely engraved. Everything was without shadow. A jar was so green that the eye seemed sucked up through a funnel by its intensity

[30] Secondo Froula, la formulazione woolfiana di dicotomia tra reale e altro-reale sarebbe dovuta anche alle scoperte della meccanica quantistica dei primi del secolo: "the strange nature disclosed by particle physics illuminates both *The Waves*' depiction of being as radically ungrounded, accidental, insubstantial, and the ephemeral voices that trace the border between a commonsensical but unreal world of bounded bodies and an intuited, mysterious but real world of things (nonthings) in themselves. (204)

> and stuck to it like a limpet. Then shapes took on mass and edge. Here was the boss of a chair; here the bulk of cupboard. And as the light increased, flocks of shadow were driven before it and conglomerated and hung in many-pleated folds in the background. (*TW* 79)

> Questa casa – il cui carattere peculiare, sul momento, sembrava starsi in una sorta di irrealtà, giustificata ampiamente dalla spessa rifrazione dei raggi solari che in quel punto avvolgevano Toledo in una specie di nebbia, e la facevano quasi oscillare – si presentava assai semplicemente come un alto angolo di muro, o facciata, le cui strutture retrostanti fossero mai state, nei due colori: rosa carico e rosa più pallido con striature verdi; [...] Il cielo, sopra questa casa, quando vi arrivai, era delle tinte più delicate e deliranti che mai si siano viste in Toledo. Erano striature verdi, rosee, con trafori sanguigni, con merlettature cineree, con impronte di fiori confuse (che davano l'idea di un violaceo), sul quale fondo insano, per non dire farneticamente, si stagliavano, come fuggendo, le alte cupole di alcune chiese e le croci dei pii istituti e i colli smunti della Toledo Ovest. (*PT* 155)[31]

Come si vede, entrambe le sequenze ritraggono un paesaggio abbacinato dalla luce e stravolto dai colori, tanto da usare due termini molto simili: "fanatical" e "farneticamente". Il termine 'fanatico' deriva dal latino *fanaticum* e significa "invaso da estro divino". 'Farneticare' ha la stessa radice etimologica del vocabolo 'frenesia' e descrive uno stato delirante, irrazionale, non lucido. Le cromìe a tinte forti impiegate dalle autrici concorrono ad innalzare l'impasto prosastico, quasi fosse un bassorilievo, proiettandolo ecfrasticamente all'esterno, verso la psiche del lettore. Costui si trova di fronte ad una pagina quasi tridimensionale che lo obbliga ad osservarne non solo i singoli segni linguistici, come poteva avvenire in ambito impressionista, ma anche le angolature, le pieghe, insomma la struttura post-impressionista. Woolf lo dice chiaramente quando parla di "many-pleated folds in the background" e Ortese, sebbene non parli

[31] Interessante notare come anche Gianna Manzini, nell'introduzione al volume su El Greco in cui si finge il pittore in una lettera a Giulio Clovio, ritragga Toledo con parole simili: "Nessun altro luogo avrebbe meglio potuto rivelare me a me stesso . . . La luce qui mi comanda: io devo ubbidire alla sua violenza se voglio interpretare di questa città slanci e deliri. Sì che non so se adopero la folgore, o se è la folgore che mi assoggetta, per farmi vedere in ciò che è costante l'effimero, e cioè un'istantanea, significativa, nuova bellezza. Vedi, si scopre in tal modo una bianchezza scheletrica. Case, torri, campanili, così profilati e spolpati, sono i fantasmi di se medesimi. Sono il loro originario disegno e insieme la loro vacillante carcassa." (6-7)

specificamente di pieghe, descrive una Toledo dall'architettura oscillante, come se sentisse la realtà di superficie troppo costrittiva e volesse scivolare verso una dimensione altra, quasi mistica, dilatando il proprio punto di vista nell'iper-prospettiva dell'*espace* oltre il testo.[32]

> It does not suffice to state that the point of view apprehends a perspective, a profile that would each time offer the entirety of a city in its own fashion. For it also brings forth the connection of all the related profiles, the series of all curvatures or inflections. What can be apprehended from one point of view is therefore neither a determined street nor a relation that might be determined with other streets, which are constants, but the variety of all possible connections between the course of a given street and that of another. The city seems to be a labyrinth that can be ordered. The world is an infinite series of curvatures and inflections, and the entire world is enclosed in the soul from one point of view. (Deleuze, 1988:24)

Se ogni personaggio contiene l'embrione di un mondo accartocciato su se stesso che egli o ella può dispiegare in infinite possibilità, il convergere dei mondi di più personaggi porterebbe alla cronicizzazione della perdita totale della soggetività nell'altro. Come dicevo inizialmente, la scomparsa di Thoby e Rassa interrompe questo processo e mostra il baratro nel quale l'io del soggetto narrante rischia di essere risucchiato. Ecco allora che i protagonisti woolfiani e la Damasa ortesiana si aggrappano costantemente a qualcosa di solido che non cancelli totalmente la traccia del proprio soggettivo passaggio ma la preservi come parte integrante di un tutto polimorfico.

> But my body passes vagrant as a bird's shadow. I should be transient as the shadow on the meadow, soon fading, soon darkening and dying there where it

[32] È interessante notare che Woolf definiva 'mistiche' le sue crisi depressive. Catà sostiene che la malattia sia la "fessura" che anticipa il "dono luminoso del senso" che la morte porta nella vita di chi rimane. La malattia permette all'io di superarsi e annichilirsi; la scrittrice, fuoriuscendo dal proprio corpo e potenziando la propria mente getta lo sguardo oltre la finitezza della vita. (342) A questo proposito riporto anche le considerazioni di Twitchell: "Woolf's sense of transcendent, like the one essential to the views of Fry and Cézanne, was only one of the important views she shared with Fry. Each was intrigued by the principles of perception and creativity, which fitted importantly into their wider philosophy. Both were fascinated by psychology, an interest which stemmed from 'madness,' both Mrs. Fry's and Woolf's own. Woolf actually claimed her highly visual bouts of 'insanity' contributed importantly to her work, and they certainly afforded her some of the most visual images." (181)

> meets the wood, were it not that I coerce my brain to form in my forehead; I force myself to state, if only in one line of unwritten poetry, this moment; to mark this inch in the long, long history that began in Egypt. […] But if I now shut my eyes, if I fail to realize the meeting-place of past and present […] human history is defrauded of a moment's vision. Its eye, that would see through me, shuts. (*TW* 47)[33]

> vedevo esservi in questa vita un così gran dolore e disordine, un affollarsi tale di epoche e di storie che poi tutte dileguavano e si perdevano senza sosta, simili a onde, e questo perdersi, appunto, senza scampo, era così spaventoso, così irragionevole, tanto scoraggiava ogni più lieto pensare, che l'anima stanca talora voleva un porto, credenza qualunque dove sia salva. E, intorno, non era. Per quanto lontano si guardasse, tale porto non era. (*P* 103)

In fondo a quel baratro, l'autrice modernista colloca il lettore e sarà costui, o costei, il porto al quale approdare perché ogni singola voce narrante, nell'insieme polifonico delle varie voci che coabitano il romanzo, sia salvaguardata. Nella sua introduzione all'edizione di *The Waves*, Molly Hite sostiene che in questo specifico romanzo, con ancor maggior enfasi rispetto ai precedenti, "Woolf provided fewer tonal cues – guides within the text helping readers discern the attitude they should take toward events and statements", il che rafforza la tesi secondo la quale la *auctoritas* della narratrice scema progressivamente e il lettore deve quasi del tutto autonomamente dare senso al testo, penetrandolo. Questo è quanto distingue il genere del romanzo dal frammentismo del racconto, inteso come trasposizione di singole impressioni, ovvero l'unitarietà di una struttura che incastra le singole percezioni entro un'opera d'arte ben definita che lo spettatore esterno deve apprendere per se stesso. Non a caso Mario Praz apre il volume *Mnemosine* con una significativa citazione di E. M. Foster, altro autorevole esponente del *Bloomsbury Group*, che enfatizza l'armonia interna che tiene unito l'oggetto artistico, nonostante il magma fluttuante che lo costutuisce:

[33] Credo che qui, come in altri passaggi del romanzo, la parola 'eye' valga anche come corrispettivo fonetico di 'I'.

> "A work of art...is a unique product. But why? It is unique not because it is clever or noble or beautiful or enlightened or original or sincere or idealistic or useful or educational – it may embody any of those qualities – but because it is the only material object in the universe which may possess internal harmony. All the others have been pressed into shape from outside, and when their mould is removed they collapse. The work of art stands up by itself, and nothing else does." (Praz, 9)

Banfield ricalca lo stesso ragionamento quando, commentando *The Waves*, dichiara che se ognuna delle singole personalità delle sei voci narranti del romanzo può essere considerata un'entità legata specificamente al proprio mondo, lo spazio in cui tutte e sei gravitano, talvolta sovrapponendosi tal altra distinguendosi nettamente l'una dalle altre, è il regno degli universali: "[t]his form-giving surrounding space not only maps the geography of Woolf's universe but also of an aesthetic where art holds together an otherwise fluid experience." (128) Ad una prima lettura il romanzo potrebbe sembrare la declinazione di sei diverse voci narranti in altrettanti soliloqui, il che porterebbe a pensare ad una frantumazione dell'opera in singoli episodi. Eppure, una volta giunti alla parte conclusiva – introdotta dall'ultimo *Interlude* in cui il sole tramonta definitivamente e l'oscurità avvolge la natura, come un pesante sipario che cala sulla messinscena narrativa – all'improvviso Bernard si rivolge direttamente al lettore,[34] senza più filtri narrativi, e l'ultimo soliloquio diventa un monologo teatrale. Con l'intento di estrapolare le vicende dalla dimensione lineare del tempo,[35] egli rinarra tutto il romanzo, rimettendo insieme i singoli episodi mnemonicamente, quindi in modo artificiale. Inoltre, includendo anche le proprie vicende, egli, di fatto, diventa chisciottescamente personaggio di se stesso e si osserva attraverso "a hole [that] had been knocked in my mind, one of those sudden

[34] Le parole che pronuncia – "Take it. This is my life." (*TW* 176) – riecheggiano le parole di Clarissa Dalloway: "For she was a child [...] and, at the same time, a grown woman […] holding her life in her arms […], "This is what I have made of it! This!" (*MD* 43)

[35] La costruzione a chiasmo della Battuta di Bernard, "That's your course, world […] mine is this." (*TW* 178) enfatizza la predilezione per una bergsoniana circolarità narrativa sulla linearità di una esposizione tradizionale.

transparences through which one sees everything" (*TW* 178). La morte di Percival è già avvenuta quando Bernard ritraccia la sua storia e quella dei suoi cinque compagni, pertanto gli è possibile osservare quanto sta oltre il precipizio, il caos delle pieghe e delle curve che sono la materia di cui è fatta la vita: "one girl on a bicycle who, as she rode, seemed to lift the corner of a curtain concealing the populous undifferentiated chaos of life which surged behind the outlines of my friends and the willow tree." (*TW* 184) I suoi amici e un albero. Quelli, effimeri, mortali, fluttuanti; questo, stabile, immortale, radicato. In altre parole, i frammenti e la struttura. O, se vogliamo, i singoli racconti e il romanzo. Finalmente Bernard, e con lui il lettore, può vedere entrambe le realtà, anche l'altra-realtà dietro la *mise en abîme* della '*actual life*'. Di fronte a questa catartica rivelazione, al grido di "horror, horror, horror", di conradiana memoria, Bernard spezza le catene del linguaggio convenzionale ed aspira alla formulazione di un'espressività musicale, fatta di monosillabi, quasi infantile.[36] Con la consapevolezza che alla morte o scomparsa dei suoi compagni, ben presto, inesorabilmente, farà seguito la propria, egli lascia dietro si sé un ricordo indelebile, l'eredità di un'opera d'arte attraverso la quale mostra al lettore come trasformare la 'traccia in assenza' in 'creazione in assenza'. Ecco allora che guarda al mondo con gli occhi dell'artista e lascia che l'arte inglobi la sua

[36] Si veda l'osservazione di Oliver: "In *Powers of Horror* Kristeva gives an example of the revolutionary effect of the repressed maternal language. According to her, the authority of our religion, morality, politics, and language comes through the repression of horror; behind their authority lurks abject and unspeakable fascist terror. Our culture is founded on this horror. Kristeva claims that this horror can be said through what she calls the 'language of abjection' that has its source in the repressed Unconscious. […] Abject literature calls into question language itself, along with the authority of the subject. Kristeva suggests that like revolutionary poetry, the content of abject literature is maternal; it is the semiotic music and rhythm of language." (101) La tesi risulta ancora più credibile se si tiene conto del fatto che Woolf compone *The Waves* durante gli anni dell'insorgere dei regimi totalitari in Europa, dai quali, come annota spessissimo nei suoi diari e nelle lettere, era atterrita; Ortese, dal canto suo, dichiara in una nota in calce al *Porto*, di aver scritto il romanzo in una Milano "immersa nell'aria innaturale e infiammata della Contestazione. [...] Il rumore, la violenza eterna della grande città, dalla quale non potevo mai fuggire, si accrescevano di questo riverbero 'politico'." (*P* 551) Come si inferisce, entrambe le autrici sono consapevoli che la loro opera artisticamente rivoluzionaria, lo è, volenti o nolenti, anche politicamente.

soggettività e parli per lui, attraverso un linguaggio non convenzionale, espressivo, post-impressionista, che dialoghi prontamente col lettore.[37]

> "How then does light return to the world after the eclipse of the sun? Miraculously. Frailly. In thin stripes. It hangs like a glass cage. It is a hoop to be fractured by a tiny jar. There is a spark there. Next moment a flush of dun. Then a vapour as if earth were breathing in and out, once, twice, for the first time. Then under the dullness some one walks with a green light. Then off twists a white wraith. The woods throb blue and green, and gradually the fields drink in red, gold, brown. Suddenly a river snatches a blue light. The earth absorbs colour like a sponge, slowly drinking water. It puts on weight; rounds itself; hangs pendent; settles and swings beneath our feet. So the landscape returned to me; so I saw the fields rolling in waves of colour beneath me, but now with this difference; I saw but was not seen. I walked unshadowed; I came unheralded." (*TW* 212)

Il paragrafo ribadisce e chiosa la presenza delle due principali caratteristiche che testimoniano il superamento del linguaggio verbale come unico mezzo comunicativo: il ricorso al colore e la grande musicalità che, ora ci è chiaro, era presente sin dall'*incipit*.

All'apertura di *The Waves*, infatti, assistiamo ad una sorta di dialogo fittizio tra i personaggi ancora bambini. Le sei voci si alternano nella rilevazione sincretica di quanto vedono e sentono nell'ambiente che li circonda: "'I see a ring,' said Bernard [...] 'I see a slab of pale yellow,' said Susan [...] 'I hear a sound,' said Rhoda […] 'I see a globe,' said Neville' […] 'I see a crimson tassel,' said Jinny […] 'I hear something stamping,' said Louis" (4). Il presente indicativo delle loro asserzioni è puntualmente intervallato dal passato 'said' che sembrerebbe suggerire al lettore la presenza di una voce narrante. Eppure questo fittizio scambio dialogico – le battute dei personaggi si avvicendano in modo del tutto disparato e senza seguire nessi logici – non viene mai guidato da un effettivo narratore esterno e, a poco a poco, si trasforma in una serie di soliloqui. Di

[37] Shone ricorda che Vanessa Bell, alla lettura di *The Waves*, "commends the depersonalization of human feelings and recognizes that a language must be found that is suggestive rather than illustrational, containing rather than overflowing." (14) La sorella di Virginia coglie l'impersonalità e la struttura contenitiva, i due tratti post-impressionisti e modernisti del romanzo.

conseguenza il lettore precepisce l'assenza del narratore come uno spazio vuoto nel quale accomodarsi, come di fronte ad una pirandelliana rappresentazione teatrale senza regista. Se le dichiarazioni dei singoli personaggi riguardano il vedere e l'udire, come atti fisiologici, al lettore è deputato il compito di guardare e ascoltare. In particolare, le due diverse azioni del sentire e ascoltare, come magistralmente spiegato da Roland Barthes nel saggio "Listening" (1985), definiscono due diverse percezioni ambientali da parte del soggetto interessato: mentre il sentire è una ricezione passiva e involontaria, l'ascoltare automaticamente delinea un raggio d'azione che circoscrive spazialmente il contesto in cui il soggetto agisce. All'interno dello spazio scevro della figura del narratore che Woolf ricrea, il lettore ascolta il ritmo che scaturisce dall'intermittenza dei sei soliloqui, distribuiti in modo ordinato – nessuna voce prevarica sulle altre né mai esse si interrompono – e che sembrano farsi vicendevolmente eco entro la camera acustica del teatro virtuale. Il ritmo, sostiene Barthes, è quanto ha storicamente distinto la percezione sensoriale umana da quella animale: infatti, l'uomo, molto prima dell'invenzione della scrittura, ha rilevato e tracciato un ritmo biologico che avrebbe tradotto semioticamente solo in un secondo momento:

> Long before writing was invented, even before parietal figuration was practiced, something was produced which may fundamentally distinguish man from animal: the intentional reproduction of a rhythm: there have been found on cave walls of the Mousterian epoch certain rhythmic incisions – and everything suggests that these first rhythmic representations coincide with the appearance of the first human habitations […] it would be logical to speculate that to produce a rhythm and to build a house are contemporary activities: humanity's operational characteristic is an extensively repeated rhythmic percussion. (Barthes, 248-249)

Se *The Waves*, come la critica sostiene concordemente, è non solo la storia della crescita e maturazione dei sette protagonisti (includendo Percival) ma anche l'evoluzione ontologica del genere umano relativamente alla formazione del linguaggio, la presenza

del ritmo fin dalla primissima pagina dell'opera porta a pensare che Woolf avrebbe assecondato le teorie del filosofo francese. Nel saggio del 2013, Skeet dichiara:

> At one point in her diary, [Woolf] refers to *The Waves* as 'the play-poem idea: the idea of some continuous stream, not solely on human thought.' The idea of life as flow and flux also raised a particular problem for Woolf: the development of a narrative technique for conveying her ontological ideas. […] In her diary she indicates that 'several problems cry out at once to be solved. Who thinks it? And am I outside the thinker? One wants some device which is not a trick.' (476)

Si comprende come la scrittrice fosse alla ricerca di un mezzo narrativo che trascendesse la scrittura soggettivata e rendesse una sorta di 'espressività' universale entro la quale ogni singola voce trovasse posto – e uso il termine ortesiano 'espressività' non casualmente perché, come vedremo, l'autrice romana sentiva la stessa necessità. Le due circostanze che ho finora sottolineato, ossia il fatto che le sei voci parlino e sentano, ma senza mai parlarsi né sentirsi tra loro, e che non esista un espositore che ne riassuma le vicende in un tutt'uno narrativo, fa supporre che tale ritmo sia rivolto all'orecchio esterno del lettore, esattamente come le cromìe devono riflettersi sulla sua pupilla e venir rielaborate dalla sua psiche, al fine di attivarne una lettura performativa, quindi creativa. "By rhythm", continua Barthes nel suo saggio, "listening ceases to be a purely supervisory activity and becomes creation. Without rhythm, no language is possible: the sign is based on an oscillation, that of the *marked* and the *non-marked*, which we call a paradigm." (249) Un segno esterno, come un qualsiasi rumore ambientale, udito dall'orecchio di un astante con una certa regolarità, crea un'aspettativa. A lungo andare, ancor prima che il suddetto rumore si ripresenti, chi ascolta in attesa ne anticiperà l'arrivo significandolo mentalmente, di fatto attribuendogli un contro-rumore virtuale. In quel preciso momento, il ritmo esterno viene ermeneuticamente interiorizzato. Realtà e altra-realtà si accostano. "Listening is henceforth linked to a hermeneutics: to listen is to adopt

an attitude of decoding what is obscure, blurred or mute, in order to make available to consciousness the 'underside' of meaning." (Barthes, 249) Il 'lato nascosto', o 'parte inferiore', del significato di un referente esterno, il suo potenziale di espressività universale, è contemporaneamente giunto e disgiunto dal suo significante, ossia il segno linguistico attribuitogli arbitrariamente, da uno spazio in potenza, ovvero la piega deleuziana che, in ambito modernista, solo il lettore può dispiegare creativamente. "For Deleuze", spiega Skeet, "it is through syntactic creativity that language's becoming is activated. Style is understood in terms of the procedures writers invent to disrupt syntactical conventions, the ways the sentences can be transformed into rhizomes, to be made into a line that turns, bends, or folds back on itself." (2013:487) Rifacendosi al saggio di Stewart del 1987, Skeet mette giustamente in rilievo l'imprescindibile ruolo del lettore in questo processo di 'ri-significazione' attraverso mezzi espressivi, quali un *pattern* pittorico e musicale, che mettano in discussione e sorpassino il codice linguistico tradizionale. È infatti al lettore che Bernard (la voce dietro la quale, più di tutte, Woolf si nasconde) rivolge il suo monologo finale, rintracciando in esso, e non nei suoi cinque 'compagni di viaggio', la controparte dell'impianto interpersonale sul quale il romanzo modernista si fonda.[38] Lo stesso si può effettivamente asserire per Ortese: nel *Porto* la protagonista chiama in causa il lettore ogni volta che si rifugia nell'Espressività della '*imaginative life*', dismettendo per un attimo le sei maschere di Asa, Dasa, Damasa, Damasina,Toledana, Figuera che indossa per interagire con gli altri personaggi della

[38] Jean Alexander ritraccia l'evoluzione di Bernard dall'inizio alla conclusione del romanzo: "From the beginning Bernard has been the speaker who served to tell time: to establish an experienced duration for the absolute experience of the others. Since the fourth episode, he has also been a commentator rather than a recorder […] By the seventh episode, he has acquired the flexible and varied rhetoric of a raconteur and is truly the speaker […] His style encompasses the dimensions of the body, the rhythm of movement, the dallying of perception, and duration; at the same time, he defines a listener and a situation containing duration beyond his own." (176)

narrazione. Il lettore, inizialmente spiazzato da un assetto sintattico più di matrice poetica che non tradizionalmente prosastica, in cui abbondano frammentazioni, iterazioni, anacoluti, tecnica ecfrastica, ecc., paragrafo dopo paragrafo, familiarizza con un ritmo inusuale al quale si adatta ermeneuticamente. La sua evoluzione ontologica di lettore modernista alle prese con una lingua nuova da performare è speculare e propedeutica alla formazione della lingua alternativa impiegata dalle autrici in rottura con il canone. Il testo è anche e soprattutto il suo banco di prova in cui deve rinegoziare il rapporto con un'opera metalinguistica e metaletteraria che sembra togliergli ogni sicurezza tradizionale. Ancora una volta, egli passa da lettore 'bennettiano' a seguace della poetica 'browniana' e converte il testo da leggere in opera d'arte da guardare ed ascoltare.[39] I seguenti passaggi tratti da *The Waves* esemplificano quest'ultima caratteristica attinente alla musicalità del *pattern* woolfiano: "To be myself (I note) I need the illuminations of other people's eyes, and therefore cannot be entirely sure what is my self." (83) In questa costruzione a chiasmo, Bernard prima duplica il pronome soggetto che lo identifica – "(I note) I need" – usando, tra l'altro, un verbo polisemico che esprime sia l'idea del 'notare'che dell''annotare', quindi dello trascriversi; subito dopo, lo sottrae dal successivo sintagma – "cannot be entirely sure" – di fatto depauperato di un soggetto agente. Leggendo la frase tutto d'un fiato, il lettore assume un tono ascendente fino al primo "myself", poi si ferma per proferire l'"I note" della parentetica isolata dal resto, quindi risale fino alla parola "eyes" seguita dalla cesura della virgola, e scivola giù fino

[39] Frank sostiene che, da spettatori esterni, "we look at what the text itself 'meta-communicates' about art and its prospects behind the more explicit statements made through Bernard's figure […] not only plot, but dialogue, characterization and description, which between them account for most passages in a pre-modernist literary work, are re-shaped in this novel. […] Instead of dialogue Woolf uses what we could simply call communication. We do not know what words were supposedly uttered in each case but we know what meaning was transferred." (119-120) Anche la posizione di questo studioso ribadisce il fatto che il significato delle parole mai udite in questo meta-romanzo è immaginificamente conferito al testo dall'intervento esterno del lettore.

alla scissione tra "my" e "self" con cui il costrutto si chiude. Flusso e riflusso. Il secondo "io" di Bernard, rimosso dalla sintassi, è creativamente reintegrato dall'io del lettore che si inserisce sulla rizomatica linea di pensiero del personaggio, adottandone l'ondivago flusso di coscienza. Concordo pienamente con Skeet nel rilevare come Woolf volesse mostrare al lettore che il soggetto è un'entità astratta che si concretizza solo nell'atto enunciativo (2013:480). Un effetto simile, se non ulteriormente esasperato, si coglie nelle parole di Louis all'indomani della morte di Percival: "Percival has died [...] The clouds change perpetually over our houses. I do this, do that, and again do this and then that. […] But if I do not nail these impressions to the board and out of the many men in me make one […] as I pass through the office about the movies […] I shall fall like snow and be wasted." (*TW* 123) L'interiorità di Louis si dispiega parallelamente alle variazioni climatiche dell'ambiente esterno. Le nuvole che mutano fattezza ininterrottamente scatenano in lui il timore che anche la sua personalità sia per sempre mutevole e sfuggente. Louis trasmette questa paura tramite un'enunciazione dall'alienante ritmo meccanico, "many men in me make one", che sembra mimare lo scorrere dei fotogrammi di un film senza conclusione. Lo conferma il fatto che accenni al cinema, "as I pass through the office about the movies", prima di augurarsi di non perdersi desolatamente ("be wasted").[40] Il lettore, che vede il personaggio scomporsi in diverse piani, o pieghe, deve rimetterlo insieme in un tutt'uno ('make him one') che lo contenga e significhi artisticamente, donandogli la stabilità di cui difetta la limitativa identificazione linguistica, unica ma ingannevole certezza alla quale Louis può far appello: "Here is the pen and the paper; on the letters in the wire basket I sign my name, I, I, and again I." (*TW*

[40] La critica ritiene che Louis sia stato modellato sulla personalità di T.S. Eliot, amico e confidente di Woolf; quindi, la scelta del lemma "wasted" sarebbe un chiaro riferimento a *The Waste Land* (1922).

124) Solo l'intervento prosodico del lettore concederà completezza al personaggio woolfiano.

L'ultimo esempio che vorrei mettere in rilievo riguarda un passaggio più corposo che vede protagonista Jinny. La ragazza si trova alla stazione della metropolitana e si descrive come "stand[ing] under the pavement in the heart of London" (*TW* 140). Dal sottosuolo ella sente i rumori della città che la sovrasta, come fosse sprofondata sotto il mare della modernità, e le sue parole, allineandosi ai suoni esterni, subiscono una accelerazione che travolge foneticamente il lettore:

> Innumerable wheels rush and feet press just over my head. The great avenues of civilisation meet here and strike this way and that. […] I am no longer. I am no longer part of the procession. Millions descend those stairs in a terrible descent. […] I shall not hear the sudden sigh in the night and feel through the dark some one coming. I had time to prepare myself as I always prepare myself for the sight of myself […] I shall look into faces, and I shall see them seek some other face. I admit, for one moment the soundless flight of upright bodies down the moving stairs like the pinioned and terrible descent of some army of the dead downwards and the churning of the great engines remorselessly forwarding us, all of us, onwards made me cower and run for shelter. (140-141)[41]

Il brano inizia con un ritmo cadenzato, dato anche dalle numerose ripetizioni ("I am no longer. I am no longer"; "myself/for myself/of myself") e rime interne ("over my head"/"this way and that"; "the sudden sigh in the night"), per poi precipitare rovinosamente verso un ultimo rutilante periodo quasi del tutto privo di segni di interpunzione in cui prevalgono nettamente i suoni fricativi delle "s" e delle "f". Se riletto nella sua interezza, è evidente che il passaggio mimi l'avvìo e la presa di velocità della metropolitana dalla quale non solo Jinny, ma lo stesso lettore rimane travolto. L'idea che il testo vada 'messo in moto', come fosse una macchina moderna, ancora una volta

[41] Anche in questo passaggio c'è un'evidente eco dei versi eliotiani "Unreal City/Under the brown fog of a winter dawn/A crowd flowed over London Bridge, so many, I had not thought death had undone so many." (Eliot, 2011:66, versi 61-64), a sua volta mutuati dai versi 55-57 del Canto III dell'*Inferno* dantesco.

prevede l'intervento performativo del lettore. Questi tre esempi, tra gli innumerevoli che caratterizzano l'intero romanzo, ribadiscono l'intento woolfiano di comporre *The Waves* "to a rhythm not a plot" (Skeet, 477)[42]. Come dire, l'autrice fornisce il ritmo, al *plot* deve pensare il lettore:

> Such performances are descriptive of the ways of reading *The Waves* engenders. Furthermore, these uses of the text are supported by Woolf's insistence that reading be seen as an activity 'to refresh and exercise our creative powers'. In one of her final essays, Woolf describes the reader engaged in an act of analysis and imagination: 'He can read directly what is on the page, or drawing aside, can read what is not written. This idea of reading 'what is not written'can enable space for the reader's own creativity. (Skeet, 2013:489)

Quello che Skeet definisce semplicemente 'space' è quanto ho personalmente deciso di denominare *espace*. All'interno dell'*espace*, il romanzo si scinde in due entità: testo scritto e testo ricreato psichicamente e immaginificamente nel dialogo sovradiegetico tra autrice e lettore, come le due citazioni in apertura di capitolo ben illustrano.

La musicalità del romanzo ortesiano è ben delineata nel saggio di Seno Reed "Partire da sé e non farsi trovare", del 2007. La studiosa esordisce sottolineando la volontà di Ortese di trovare un nuovo stile narrativo, sull'impronta della scuola bontempelliana. Ortese 'parte da sé' e si rifugia nella scrittura rapsodica del *Porto*, la cui 'partitura', rileva Seno Reed, si allontana di netto, stilisticamente parlando, dalla "semplice melodia" dei precedenti lavori (153). In effetti, il *Porto* si fa leggere come se fosse lo spartito di un'intera orchestra polifonica impegnata nell'esecuzione di un'armonia, l'architettura sonora 'verticale', che accorda e concatena tutta una serie di fughe e contrappunti rizomatici. Proprio nel Seicento barocco, la 'fuga' si caratterizza

[42] Pireddu dichiara: "Woolfian reality, 'the proper stuff of fiction' […] can be represented through sensory perceptions and associations rendered in a form that blurs the lines that separate narrative genres such as poem, prose, and play, and that – like the waves that give the title to her later novel [than *Orlando*] – unfolds as 'a rhythm and not a plot'." (70)

come forma musicale per strumenti polivoci; pertanto, la Napoli barocco-ispanica del *Porto* sembra lo scenario ideale per mettere in musica una autobiografia fictionalizzata in cui la stessa protagonista sembra elegiacamente comporre la propria vita attraverso una lingua da cantare.[43]

Significativo in questo senso il passaggio che segue il primo dei brani che ho precedentemente isolato nell'indagine pittorica del testo, in cui la narratrice parla di "*foreste rosse rosse rosse*"[44] e "mantelli verdi" che le inondano la stanza:

> Dopo non molto, la foresta rossa disparve, e anche la terra e le nuvole di porpora, e rividi il mare qual era, scurissimo e piangente. Chiusi gli occhi per stanchezza estrema, lasciando che i Venti mi passassero sul viso le loro fresche mani, mi gridassero nell'orecchio umane parole di tempesta, che poi finivano in risa. Si misero intorno a me e, spiccando salti grandi, cantarono solenni canzoni barbare: tanto erano belle che a me, pure assonnata, pareva sentire ogni tanto sul viso un fascio rosso di fronde (qual era nei loro canti). (*P* 134)

Avviandosi al sonno notturno, Damasa chiude gli occhi e i colori che non può più vedere si trasformano sinesteticamente in un "fascio rosso di fronde", sintagma allitterato che riproduce il metaforico canto dei venti che la accompagnano verso la notte. Nel momento in cui ella non può più affidarsi alla vista del reale per trasfigurarlo nell'altro-reale, è all'orecchio che fa riferimento. In un'ipotetica lettura ad alta voce da parte del lettore, sarebbe la voce di quest'ultimo che ella starebbe ascoltando, frammista allo spirare delle correnti. È dunque vero, come dice Seno Reed, che la memoria della protagonista è

[43] Buci-Glucksmann sostiene che le 'fughe' delle composizioni barocche siano la trasposizione musicale dei chiaroscuri pittorici: "To raise or lower the tone is equivalent to 'caressing' or 'stroking' the notes, describing the art of music with the sensual and intellectual terms from painting: the chiaroscuro that bathes bodies, touches them and caresses them. […] The Voice breaks apart in making itself apparent, having become rhythm, repetition, and variation." (2013:18) Vorrei inoltre riportare le parole di Marguerite Yourcenar contenute nel saggio dedicato a Virginia Woolf, in cui la scrittrice francese usa il termine musicale 'fuga' nel chiosare i soliloqui dei personaggi di *The Waves*: "*Art de la fugue*: Dans ce récit musical, les brèves pensées de l'anfance, les rapides réflexions des moments de jeunesse et de camaraderie confiante tiennent lieu des allegros dans les symphonies de Mozart, et cèdente de plus en plus la place aux lents andantes des immenses soliloques sur l'expérience, la solitude, et l'âge mûr." (113-114)

[44] In corsivo nell'originale.

scatenata dalle facoltà sensoriali, ma,vorrei ribadire, anche in questo caso, esattamente come nell'opera di Woolf, il fenomeno si mette in moto solo grazie all'intervento esterno del lettore. Se la lingua di Ortese "è ricca della sonorità dell'infanzia e dei suoi protagonisti, non più 'ignoti suoni' ma finalmente esseri umani la cui 'grana' vocale emerge come inequivocabile ed unico segno di identità" (Seno Reed, 159), lo si scopre solo nel momento in cui questa lingua è esperita in modo performativo da parte di chi la legge. L'Espressività alla quale l'autrice fa appello per ricostruire la memoria dei tanti sé quanti i nomi dietro i quali si camuffa, è il terreno comune, l'*espace* mutuato, in cui il lettore deve picarescamente viaggiare alla ricerca della 'forma sotto la forma', anche vocale: "Io, questo eterno, desideravo come la vera vita, e mi pareva (in una tempesta di pensieri e contraddizioni) che pure non avrebbero, i due mondi, potuto reggersi insieme, in non so che dimensione: quello dell'Espressività e quello del Silenzio (ch'era il mondo umano)." (*P* 113) Il lettore, rappresentante del mondo umano, ha l'opportunità di spezzare il suo silenzio e riconoscere e ufficializzare l'esistenza dell'altro mondo, pronunciandone le trame compositive. Egli può "salva[re] la vita [...] nella sua concretudine" (*P* 114), neologismo, quest'ultimo, che suona un po' come 'attitudine alla concretezza', quindi un atteggiamento di fronte alla vita più che una momentanea prerogativa. Ella aveva infatti già dichiarato di non possedere nessuna concretezza: "Così fantasticando, senza nessuna concretezza, come si può vedere, né memoria dei miei precedenti componimenti, io non facevo che accogliere nel mio essere oscuro di Toledana tutte le richieste dell'avvenire" (*P* 105). Il lettore, invece, ha sì memoria dei suoi componimenti, debitamente inclusi nell'opera, e ne tiene conto mentre segue le rizomatiche peregrinazioni nella Toledo partenopea. Anzi, i componimenti lirici si

rivelano la guida all'interpretazione delle sue evoluzioni, anche e soprattutto linguistiche. Invero, se la prosa del romanzo non si intercalasse alle parti liriche, il lettore sarebbe abbandonato a se stesso nel penetrare un'opera dalle maglie sintattiche a dir poco ingarbugliate; invece, il ritmo dei componimenti ne predispone il giusto atteggiamento prosodico anche nei confronti dell'atipica forma prosastica, quasi che egli stesse contemporaneamente creando e apprendendo una lingua nuova insieme alla narratrice. La se stessa a tanti strati che Damasa dichiara d'essere ("Io, insomma, ero a tanti strati, ora ragazzo serio e attivo, ora fanciullina piangente, ora animale strambo, ora adulto freddo e esperto; e ora di questi strati prevaleva l'uno, ora l'altro," [*P* 118]) ha a che fare con sensazioni che, ammette candidamente al 'Lectore', non sa ancora tradurre in parole ("sentimenti che ancora non mi riesce di dire" [*P* 100]). A poco a poco, quest'ultimo, inserendosi nel testo attraverso la lacerazione del reale che segue la morte di Rassa,[45] l'aiuta nel processo di formazione di un linguaggio che contempli anche l'Espressività, una sorta di sovralinguaggio che arrivi all'anima, la parte superiore del mondo secondo la ripartizione deleuziana, attraverso il corpo, quindi i sensi (vista e udito), l'inferiore. Infatti, la "seconda realtà" viene definita dalla autrice anche come "secondo corpo delle cose" (*P* 262). Anch'ella si fa vichianamente poeta di una realtà che sfugge al filosofo tutto cerebralità, come Lily in *To the Lighthouse* o Bernard in *The Waves*.[46] La sua

[45] È proprio subito dopo la scomparsa del fratello che la narratrice inizia ad esprimersi con una sintassi spezzata che ricalca il fluire e rifluire del mare, come se stesse lanciando un segnale al lettore: "Dio, come tutto diventa azzurro, come azzurra la tua lunga figura, povero marinero, meno il nero berretto! Tu spunti diritto sulla grande strada, il berretto – nero è calato su un orecchio, come sempre. Ma il tuo viso non è più quello, come se tu fossi intimidito, avessi saputo che più non ti amiamo. Gli occhi – tuoi calmi hanno pianto. Intensamente tu desideri – da noi essere chiamato, fermarti, risalire le scale – e noi facciamo questo, ma tu non ascolti – e perciò ti senti perdutamente estraneo." (*P* 45) La perifrasi costruita intorno all'assenza del defunto è caratterizzata da trattini-cesure simili alle barre oblique che indicano la divisione in versi dei componimenti.

[46] Baldi osserva che "[i]l crollo del *logos* quale misura della razionalità del mondo e il trionfo di una 'intelligenza' economica che legittima e sanziona una feroce lotta per la sopravvivenza respingono l'umano

langue lirica si tinge di colori trasfiguranti e di sonorità infantili che riallaccino il contatto con la creativa sfera semiotica, come dimostra il seguente passaggio:

> Sulla folla variopinta, nuvolosa, immensa, che si rincorreva come un fiume fatto di fiumi – per tutti i sensi, sovrapponendosi, incrociandosi, brillando in mille colori –, splendeva il cielo più azzurro e chiaro del mondo, e in questo cielo nasceva minuscola, delicata, la luna più rosea che sognassi mai. Mandava sì puri sottilissimi raggi intorno, che la folla ne era rapita, e molti cantavano. Alberi, come scogli in un movimentato mare, emergevano in quel chiarore, verdi, colmi, soddisfatti e pensosi di lor maturità; e tra queste cavernucole leggiadre delle fronde, irradiate da aghi di luna, un duemila tremila uccelli eseguivano al violino pezzi di Grieg, mettendo trilli così prolungati, e con tale soavità oscurandosi nelle pause, che invogliavano al pianto, ma lieto. "Sì sì sì" dicevano mentre passavo. "Sì sì sì" rispondeva il mio fanciullo, affacciandosi inebriato alle finestrine degli occhi. Immemore, lasciavo che guardasse. (*P* 246)

È il fanciullo immemore, per il quale la realtà e l'altra-realtà non si sono ancora scisse, che l'autrice fa parlare. Solo attraverso le metaforiche "finestrine degli occhi", di dantesca discendenza, egli potrà acuire i sensi al mondo esterno e significarlo nella sua lingua ancora monosillabica, che riecheggia il cinguettìo degli uccelli, molto simile alla lingua monosillabica degli amanti che Bernard vorrebbe adottare al termine di *The Waves* ("I begin to look for some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words, like the shuffling of feet on the pavement" [176])[47]. Questa lingua ancora lallatoria, spiega Seno Reed, "crea una insidiosa frizione che rivela al contempo sia la [sua] penosa insufficienza sia il disagio [dell'autrice/narratrice] nel manipolarla." (163) Il ricorso al linguaggio pittorico e alla musicalità sono la via di fuga dall'ineffabile che

---

[...] non soltanto ai margini del circuito sociale, ma addirittura nelle crepe dell'inarticolato. Così l'opera ortesiana si fa carico del ripristino del rimosso, nello sforzo di conferire uno statuto di 'realtà seconda' a ciò che è compresso dalle maglie stringenti del quotidiano, a quanto viene esiliato nel limbo di un pensiero fantasticante, intraducibile in azione, e che tuttavia rappresenta la cifra remota dell'esistente." (2010:15-16)

[47] Nel momento in cui Percival muore, Bernard diventa il vero Parsifal alla ricerca di un Graal linguistico – esattamente come Damasa sviluppa la sua Espressività dopo il decesso di Rassa – che si sviluppa musicalmente: "there should be music. Not that wild hunting-song, Percival's music; but a painful, guttural, visceral, also soaring, lark-like, pealing song to replace these flagging, foolish transcripts […] which attempt to describe the flying moment of first love." (185) Si noti come Bernard usi il verbo "peal" come a significare metaforicamente una lingua nuova che sappia de-stratificare le vecchie, insoddisfacenti convenzioni linguistiche.

affossa il labile linguaggio convenzionale. Il ritmo musicale del flusso e riflusso marino e la trasfigurazione post-impressionista rimettono in contatto l'uomo con un realtà dimenticata che l'artista per eccellenza, il poeta, ricompone su pagina perché il lettore possa metterla in atto.[48] "E qui sentivo veramente (sebbene poi dimenticato)", riflette Damasa in una nota esplicativa, "che vi è nell'uomo qualcosa che non è suo ed egli – l'uomo – è semplice schermo, o via, percorsa da tali Immensi, diretti non sai dove, gridando non sai cosa. E tali forze, poi, ordinano la Musica, le altre Arti – e anche la Poesia e la Pietà – e resistono alle Guerre" (*P* 304). La memoria immaginifica dell'autrice, anch'essa forma d'arte suprema, convoglia gli Immensi, le vie [di fuga] verso la speculare memoria immaginifica del lettore che saprà ridar ordine ai pensieri disparati del suo zibaldone, nonché risignificarne la lingua performandola in tutte le sue potenzialità poetico-sinestetiche, ovvero pittoriche e musicali. Pittura e musica aggirano le convenzioni della *langue* e attivano la comunicazione tra il livello inferiore della materia (*matter*) e il superiore dell'anima (*soul*) attraverso quello che Lambert definisce "reverberation" riferendosi al concetto di monade deleuziana mutuato da Leibiniz: "the monad can be described as a chamber full of echoes and it is from this cacophony of

[48] Spiega Oliver: "[In *Revolution in Poetic Language*] Kristeva suggests that there is a transference that can take place between the reader and the text." L'attivismo del lettore è innescato dal testo poetico: "Because poetic language is text as practice, it constructs a 'new symbolic device – a new reality corresponding to a new heterogenous object.' This new heterogenous reality is the reality of a new heterogeneous subject, what Kristeva calls the 'subject-on-trail/in-process." (100) In altre parole, l'iper-soggetto. Tale principio èaffine al fenomeno di 'super-struttura soggettivale' di cui parla Ehrenzweig. Secondo lo studioso, la creazione artistica avviene per tre fasi progressive: "In the first (schizoid) phase of creativity the artist's uncoscious projections are still felt as fragmented, accidental, alien and persecuting. In the second phase the work acts as a receiving 'womb'. It contains and – through the artist's unconscious scanning of the work – integrates the fragmnets into a coherent whole (the unconscious substructure or matrix of the work of art). In the third phase the artist can re-introject his work on a higher near-conscious level of awareness. He so enriches and strengthens his surface ego. At the same time secondary processes of revision articulate previously unconscious components of the work. They thus become part of art's conscious superstructure." (104) Ortese sentiva l'esigenza di dare ordine agli scritti giovanili – che sarebbero poi confluiti in *Angelici dolori* – entro una struttura ben definita; ciò lascerebbe supporre una scelta stilistico-strutturale molto più affine al modello woolfiano che non di stampo mansfieldiano.

echoes that the possibility of a single note first arises [...] there is a communication between the two levels of the monadological construction through a process of reverberation." (2002:51) Il 'riverbero', oltre ad indicare il fenomeno visivo o acustico che pone in rilievo alcuni elementi della composizione, pittorica o musicale che sia, etimologicamente rimanda al 'verbo', la parola, e si potrebbe leggere anche come 'ri-*logos*', riformulazione espressiva. Entro questo nuovo ordine di ri-verbalizzazione convivranno per Ortese "*Toledo* sigillato, cifrato" ma anche il "*Toledo* inconsulto e caotico",[49] l'uno "più disteso, ricco di particolari", l'altro "tutto convulso e spezzato" (*P* 554). Entrambi troveranno spazio post-impressionisticamente nell'*espace* al quale autrice e lettore approdano. Ella dichiara che la realtà che percepisce viene amplificata, dilatata attraverso un metaforico 'cannocchiale dell'animo', una visione ottica deformante e trasfigurante, che lo sguardo del lettore cattura ed interpreta. "Con una specie di cannocchiale dell'animo (che è l'attenzione combinata con una folle distrazione e dolore insieme) ingrandivo [le molte cose che potevo vedere dalla finestra] e [le] accostavo; e vedevo che le sorprese, ogni volta, erano pressocché infinite." (*P* 119) La metafora, Tesauro ci insegna, è l'artificio retorico attraverso il quale "le cose mutole parlano, le insensate vivono, le morte risorgono." (19)[50] La rimozione della prima lettura di un enunciato da parte di un mittente a beneficio dell'interpretazione creativa del ricevente, fa perno sul Nulla barocco pregno di senso da dispiegare a cui facevo riferimento in apertura. "La *folle* distrazione" rimanda al '*fanaticum*' e al 'farneticante' già sottolineati.

[49] Maschile perché indica il primo titolo del romanzo.

[50] Interessante a tal proposito la riflessione di Buci-Glucksmann: "From the visual telescope to pictorial comparisons, not to mention Tesauro's florid, visual style, Vision constructs a rhetorical stage where the nature of the mind (*ingegno*) and that of metaphor and all 'witticisms' and cunning figures – *argutezze* – combine their powers. This because conceptual thought, wit (*argutezza*), this 'Mother of all ingenious concepts,' is immediately figural." (2013:64) Sebbene d'accordo con le parole della studiosa, personalmente, ritengo che non solo la 'visualità' ma anche la 'sonorità', la possibilità di significare un testo narrandoselo performativamente, dia spessore figurativo ad un'opera.

L'uscita di senno, la pazzìa, è interpretata dal Tesauro come il terreno fertile dal quale germogliano argutezze che sorprendono l'uomo ancor più delle meraviglie della natura e che comportano un processo di interpretazione, o decodificazione, da parte del ricevente che le ri-forgia: "dirò del furore, il qual significa un'alterazion della mente cagionata o da passione o da afflato o da pazzia. Talché tre sorti di persone, benché non fossero grandemente ingegnose né argute, il divengono: passionati, afflati e matti." (35)[51] La scrittrice, ancor più del suo collega uomo, che, per dinamiche di comprovato retaggio patriarcale, si vede dislocata ai margini del contesto sociale, si forma spesso autonomamente, e le figure di Woolf e Ortese ne sono esempio evidente. Dalla sua esperienza si genera un contro-discorso culturale, parallelamente ad un contro-discorso linguistico fatto di "parole pellegrine" (Tesauro, 90), che mostra la seconda faccia della gianica realtà. Alla lucida razionalità maschile, la scrittrice ribatte appellandosi ai ritmi del corpo, la "pagina sempre apparecchiata a ricever nuovi caratteri e cancellarli" (Tesauro, 50), organismo pulsante che non può e non vuole nutrirsi di una lingua morta com'è quella convenzionale ma si avvalora del potere figurativo e metamorfizzante dell'Espressività poetica che lo riporti costantemente alla vita.

Il linguaggio metaforico, che consta di vichiane 'favelle' caratteristiche dell'età muta delle nazioni secondo il filosofo della *Scienza Nuova*,[52] trascende la parola convenzionale, attiva la quarta dimensione della logica deleuziana, attinente al senso, infine, fa risorgere alla memoria cose e persone scomparse dalla prima realtà, la '*actual life*'. L'ingegno divino – che nel nostro caso sarebbe più corretto definire '*place vide*' che

[51] La pazzia è da intendersi quale forza creativa e non distruttiva. Come sostiene Kristeva, l'intervento del lettore, che reintroduce il contesto simbolico, previene lo scivolamento del discorso semiotico verso il delirio.

[52] Si veda a questo proposito l'articolo di Tedesco che rintraccia l'origine delle 'favelle' vichiane nei ragionamenti ingegnosi dell'opera del Tesauro. (266)

sottosta a tutte le cose – si incanala nella potenza creativa dello scrittore e partorisce mirabili metafore o allegorie che il lettore deve comprendere e legittimare come contro-discorso espressivo non convenzionale.[53]

> According to Deleuze, the passage between monads can only be deciphered by the operations of allegory and by the forms of secrecy that are particular to the baroque artifice. Both the allegory and the secret are founded upon the condition *that no direct communication is possible*. It is precisely in response to this incommunicability [...] that allegory and secrecy attain communication by an indirect means. Allegory is constituited on the principle that there can be no direct presentation, or transposition, of the perceptual; therefore, perception itself must become a sign, and the sign must become a text that must be read, deciphered. (Lambert, 2002:47-48)

Lambert ci ricorda che, a partire dai precetti leibniziani, l'*inventio* sostituisce la *adequatio* (44).[54] L'ingegnosa *inventio* dell'autrice moderna, che convoglia in sé la creatività del poeta e la sapienza del filosofo, innesca l'altrettanto arguta attribuzione di senso extra-logico da parte del lettore nel loro *espace* comune.[55] Il filosofo moderno, sostiene Deleuze, è colui il quale trasmette gli organismi pulsanti delle favole del passato

---

[53] Palma sottolinea come "Tesauro's *Cannocchiale Aristotelico* – which links Galileo's physics with rhetorical perspective – champions metaphor over other rhetorical devices precisely because of the forceful manner in which metaphor unveils an idea's innermost significance." (44)

[54] Bini sottolinea come Tesauro superi il modello scolastico della *adequatio* attraverso il concetto di ingegno: se l'intelletto vede il mondo e i suoi fenomeni, quindi qualcosa che c'è già, e ne coglie l'aspetto universale, l'ingegno "sembra prediligere, forse per la sua amicizia con la fantasia, ciò che in un primo momento è evidente solo ai sensi e che si lascia manipolare, che può cambiare forma fino ad entrare nella costruzione di figure retoriche che velano-svelano i principi evidenti dell'intelletto." (34) In altre parole, l'ingegno è meta-intellettivo e, di conseguenza, meta-linguistico, in quanto permette all'uomo di osservare il meccanisco interno che regola l'intelletto e la significazione linguistica e di deviarli verso altri 'porti' grazie all'intervento della fantasia o memoria immaginifica.

[55] Bini ribadisce che la metafora conduce ad un tipo di conoscenza che scaturisce dall'intersezione tra il percorso induttivo – il mondo obiettivo esperito e soggettivato tramite i sensi – e l'azione trasversale dell'ingegno al suo interno, "senza dimenticare che questa dialettica si consuma sia nella mente del fruitore, sia in quella del creatore di metafore." (28) La riuscita della metafora tesauriana dipende, quindi, anche dalle abilità intellettive del ricevente, il che giustifica l'aspetto didattico della forma romanzo delle tesauriane scrittrici del Novecento. "L'incremento di conoscenza consisterebbe allora in una maggiore consapevolezza delle proprie funzioni mentali, delle potenzialità del nostro intelletto, della forma che soggiace alle nostre rappresentazioni, consapevolezza che non va disgiunta dall'acquisizione di nuovi punti di vista sulle cose e quindi anche da una certa nuova conoscenza delle cose stesse e del loro essere." (Bini, 51) La metafora, i principi pittorici cézanniani e la costruzione del romanzo modenista trovano origine e finalità nell'atto dimostrativo al lettore/spettatore del funzionamento sinergetico della sua mente che attiva intelletto, ingegno e memoria immaginifica nel rapportarsi alla realtà.

perché si ricreino in una forma sempre nuova ogni volta che sono ri-narrate. Il filosofo è un '*forger*' – fabbro e contraffattore – che modella la verità e la tramanda perché essa venga a sua volta rimodellata immaginificamente da chi la riceve (Lambert, 2002:91). "C'era in me una grande negazione del reale (lo vedevo come inganno e fuga)", ammette Ortese nella nota finale al *Porto*, "e oggi questo reale era tutto. Inganno e fuga erano tutto. E pensai: dove sarà qualcosa di reale-reale? Un *continuo*, come dicono i filosofi? E vidi che era la memoria." (552) Il reale-reale, va da sé, è anche inganno-inganno. Solo la memoria sensoriale di chi racconta e di chi legge, filtrata dal loro guizzo creativo, può ricreare la favola del *continuo* che rinarra la vita ad arte. Bernard si appella allo stesso *continuo* quando invoca la morte in chiusura di *The Waves*: "It is death against whom I ride with my spear couched and my hair flying back like a young man's [...] Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding, O Death!' *The Waves broke on the shore*." (220) La morte, come l'onda rifrangentesi sulla spiaggia, interrompe la sua narrazione al fine di di-spiegarne l'*espace* narrativo nella memoria del lettore. Sul palcoscenico della memoria del lettore l'opera continua a rappresentarsi. Egli, unico possibile Parsifal del poema moderno, è l'eletto in grado di eternare il processo di di-spiegamento della 'scrittura di vita' del Novecento.[56]

[56] Fusini parla della "reazione luttuosa e insieme 'creativa' di Virginia", in seguito alla morte dei suoi cari, come di "un'oscillazione che mai cesserà tra disperazione ed ebbrezza" grazie alla quale "si compirà il miracolo dei suoi racconti, romanzi, saggi; i quali sono tutti un transito attraverso la perdita, per uscirne. Se nella malinconia Virginia si arresta alla fissazione mortifera di quello che ha perduto, nella fase eccitata, megalomane, ne trama la reincarnazione. Rinascono così Thoby, Stella, Julia, Leslie. Non solo i morti lei fa rinascere, ma anche i vivi, a miglior vita: la vita dei suoi romanzi. [L]'opera [...] è risultato e frutto di un vero e proprio esercizio della memoria, sì che la mente deposita nell'opera il proprio fardello e, leggera, senz'ombre, ritorna alla vita. È così che Virginia *può* vivere. Perché *si sgrava* nell'opera. [...] Ed è proprio lì – nel mistero dell'opera – che l'intreccio tra ricordo, memoria e oblio produce mirabili frutti." (2009:112)

Conclusione

A conclusione di questo mio lavoro vorrei soffermarmi su due aspetti, uno riepilogativo, l'altro documentaristico, che rispondono alle seguenti domande: come cambia la concezione di (auto)biografia/*Bildungsroman* italiano nel Ventesimo secolo grazie alla diffusione dell'opera woolfiana? In quali termini e a partire da quale periodo tale modello ha iniziato a circolare nella cultura italiana?

Pertanto, nella prima parte di questa sezione, rifacendomi, nell'ordine, al recente saggio di Cesare Catà (2013), ai fondamentali volumi di Smith e Watson e di Max Saunders, entrambi del 2010, nonché al lavoro di Castle del 2006, vorrei sintetizzare le caratteristiche comuni dei quattro romanzi analizzati che possano permetterci di parlare di una variazione del genere (auto)biografico e/o di formazione nelle 'scritture di vita' femminili ascrivibili al fenomeno modernista. Indi, mi soffermerò sugli eventuali contatti, più o meno diretti e attestati, tra le quattro autrici italiane e l'opera di Woolf, avvalendomi dei testi di Dubino, Bolchi e Perosa che comprovano l'effettiva ricezione e circolazione dei testi woolfiani in Italia a partire dagli anni Venti del Novecento.

Abbiamo definito l'*espace* come lo spazio comune, o zona liminale, in cui confluiscono tre basilari elementi stilistico-contenutistici: l'interpersonalità, l'impersonalità e il *pattern* o ritmo compositivo. L'interpersonalità, come ho attestato nel primo capitolo, condiziona la struttura dell'opera, poiché sfonda metaforicamente il limite della pagina per far spazio al lettore/spettatore esterno. All'interno dell'*espace* del romanzo moderno, in questa fusione di prospettive interne ed esterne al perimetro testuale, l'interpersonalità concede alla narratrice di ritrovare se stessa nei tratti simili e

dissimili con l'altro: riconosco in te quello che ci accomuna e differenzia; di conseguenza, trovo l'io nel tu. L'impersonalità, dicevamo, ha valore tematico in quanto permette la rilevazione dell'altra realtà oltre la realtà esperita grazie ai sensi ma identificabile solo tramite la psiche o l'interiorità. L'impersonalità trascende la distinzione io/tu mettendo in luce un'entità noumenica sempre in potenza e non esprimibile secondo i parametri linguistici tradizionali, nella quale soggetto 'scrivente' e soggetto 'leggente' riconoscono una stessa origine. Infine, le mie precedenti considerazioni possono farci concludere che l'elemento più strettamente stilistico del *pattern* trasfonde poesia nella prosa e mette il lettore al centro della messinscena letteraria chiedendogli/le di performare il testo e significarlo extra-linguisticamente anche in assenza di un referente preciso.

I tratti così isolati sono le peculiarità delle opere di Woolf che Catà rileva nel suo recentissimo saggio che si apre con la famosa esclamazione rimbaldiana "*Car Je est an Autre*" tratta dalla *Lettre du Voyant* del 1871, destinata a divenire uno dei precetti cardine della psicanalisi lacaniana. Catà ci ricorda come il poeta francese avesse già riscontrato l'impossibilità di ottenere la coscienza e conoscenza di se stesso da parte dell'autore/narratore di un romanzo di formazione in quanto la scrittura si rivela sempre come trascendenza dell'io: quando decliniamo il nostro soggetto all'accusativo, immancabilmente esso ci sfugge lungo traiettorie rizomatiche che lo allontanano da ogni possibile cognizione diretta e obiettiva. Il nostro io si fa altro e solo in quanto tale possiamo osservarlo. Va da sé che l'(auto)biografia sia sempre drammatizzazione consapevole per chi la inscena e per chi vi assiste. Il rapporto tra autore/narratore da un lato e lettore dall'altro è chiaramente traslato in una dimensione teatrale che sostituisce la

simulazione della messinscena al presunto patto realistico lejeuniano. Sul palcoscenico del romanzo modernista, lo scrittore cede la sua *auctoritas* al lettore, incaricato di ricostruire le vicende di vita del primo esperendole durante la lettura. I loro distinti soggetti si uniscono in un'orbita formativa iper-soggettivale. Tale formazione a due avviene tramite la formulazione di un *medium* linguistico vivo, semiotico e ancora tutto da significare. Secondo Catà, nel racconto autobiografico del Novecento l'alterità si pone come il retorico strumento conoscitivo sfruttato dall'autore per ritrovare se stesso: nel rapporto io-tu della pseudo-autobiografia modernista, l'autore più che simularsi si dissimula:

> 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 James) si rivela nella libera associazione in apparenza casuale di dati mentali estranei; al morfema del correlative objective teorizzato da T.S. Eliot quale modalità espressiva di moti interiori alla persona con elementi ad essa esteriori; alla tecnica di narrazione utilizzata nel celeberrimo *Voyage au bout de la nuit* [...] di Ferdinand Céline; alle "metamorfosi" con le quali Franz Kafka ebbe a descrivere la propria psiche tramite lo strumento dialettico dello sdoppiamento. (322-323)

Eppure, lo studioso pone l'accento in particolare sull'opera di Virginia Woolf che, specifica, fu l'unica a comporre i suoi lavori letterari – racconti, romanzi e opere di saggistica – in concomitanza alla stesura di sostanziosi e dettagliatissimi diari che "si pon[gono] come un resoconto, straziato e meraviglioso, dell'interiorità di chi scrive; la scrittura della Woolf 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 testi." (324)

Come si vede, il modernismo si rivela ancora una volta radicato nel Seicento nell'impiego dell'artificio tutto barocco della *dissimulatio*. La versione woolfiana della

dissimulatio si presta in modo quanto mai funzionale alle esigenze delle scrittrici moderniste italiane, degne eredi degli ingegnosi tesauriani, la cui espressività artistica e il cui apporto culturale furono a lungo sottovalutati o volontariamente trascurati dalla egemonica controparte maschile nella vulgata letteraria d'inizio Novecento. Il loro riferimento, come diffusamente dimostrato, è sempre a qualcosa o qualcuno di assente, di rimosso dal testo, che il lettore deve rintracciare in una *quest* modernamente parsifaliana. L'esperienza della morte frantuma l'immagine superficiale del reale e dirotta il nostro sguardo al di là, verso l'altra dimensione del reale che chi rimane deve significare attraverso codici espressivi nuovi. Nel momento stesso in cui la narratrice realizza di poter restituire l'immagine di chi non c'è più solo attraverso la propria memoria, ossia traducendo a parole il ricordo della persona amata esperito attraverso le percezioni sensoriali, si rende anche conto che lo stesso procedimento è l'unica via percorribile per parlare di sé al passato, ossia ricostruire la propria figura ad arte. L'(auto)biografia non può essere altro che metaforico canto elegiaco che celebra il passaggio verso l'altra dimensione del reale che ri-crea immaginificamente quanto non è più di fronte allo sguardo dell'osservatore:

> Il tono del testo è [...] 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 [...] 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. (Catà, 339)

Ma essa potrà essere esperita solo se il meccanismo della memoria viene rimesso in moto da terzi, cioè dal lettore. È grazie al suo intervento che la 'scrittura di vita' diventa scrittura di ri-nascita a nuova vita, e il *Bildungsroman* romanzo di 'ri-formazione', o 'ri-formulazione', di una figura mediata dalla memoria non solo di chi narra ma anche e

specialmente di chi la legge performandola. L'ingegno della scrittrice parla direttamente all'ingegno del lettore al quale insegna a guardare la realtà obliquamente, come dice Bini, "invitandolo ad una metánoia, a volgere cioè la mente ad aspetti delle cose che non aveva mai considerato e a utilizzare il proprio linguaggio di conseguenza." (37) Il ricorso al codice pittorico post-impressionistico è l'*escamotage* che la narratrice adotta per nascondersi all'occhio del lettore/spettatore e rivelarsi alla sua elaborazione creativa: ecco che ella si camuffa per farsi ri-scoprire e re-inventare a poco a poco, secondo i precetti della secentesca dissimulazione accettiana:

> Basterà dunque il discorrer della dissimulazione, in modo che sia appresa nel suo sincero significato, non essendo altro il dissimulare, che un velo composto di tenebre oneste e di rispetti violenti: *da che non si forma il falso, ma si dà qualche riposo al vero, per dimostrarlo a tempo*; e come la natura ha voluto nell'ordine dell'universo sia il giorno e la notte, così convien che nel giro delle opere umane sia la luce e l'ombra, dico il proceder manifesto e nascosto, conforme al corso della ragione, ch'è regola della vita e degli accidenti che in quella occorrono. (Accetto 16-17) (enfasi mia)

Catà rileva come Woolf si riveli molto di più dissimulandosi nei personaggi dei suoi romanzi, liberamente ispirati all'immagine dei suoi cari nonché alla sua stessa figura, che non documentando cronachisticamente la propria esistenza nella stesura dei diari che l'accompagnò per buona parte della vita. Woolf scrive romanzi esattamente perché la sua vera essenza le sfugge mentre prova a delinearne i contorni diaristicamente:

> Virginia Woolf, possiamo quindi 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*: 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). (Catà, 329)[1]

[1] Albright presenta una analisi analoga: "Virginia Woolf was keenly conscious of the falsifications necessarily introduced by even the most honest attempts to portray the truth about oneself and one's

Se è vero che Woolf si dissimula interpersonalmente nell'Altro inteso come sé all'accusativo camuffato da personaggio intradiegetico, mi sembra fondamentale sottolineare che di fronte a quello specchio di shakespeariana discendenza si trova anche il lettore, incaricato di smascherare l'identità di chi narra. Il vero rapporto interpersonale sta nel contatto narratrice-lettore. La realtà che quest'ultimo concorre a ricreare entro l'*espace* narrativo non è precetto platonicamente universale, ossia non rimanda ad un'*eidos* originario del quale ciò che percepiamo ad occhio nudo è una sbiadita copia, bensì ad un'immagine, una *eikasía*, vale a dire ad una conoscenza sensibile della realtà, che restituisca la stessa ma elaborata immaginificamente. Il lettore è il Peter Walsh al quale la narratrice si appella perché possa esclamare epifanicamente "For there she was" al termine di ogni romanzo, dopo averla rintracciata e ri-tracciata, come questi fa con Clarissa Dalloway (*MD* 194). Le scrittrici italiane del Novecento possono dirsi 'figlie' del modello woolfiano in tal senso: Negri scolpisce anche il proprio ritratto in concomitanza di quello materno perché il lettore possa coglierne le fattezze tridimensionalmente entro il terreno comune dell'*espace*. Banti dipinge ad arte la figura di Artemisia Gentileschi per mostrare al lettore la tecnica ecfrastica da adottare per dar forma alla sua stessa figura di protagonista camuffata da narratrice. Manzini getta luce sulla figura paterna per metter in luce le zone in penombra che accolgano la prospettiva del lettore. Infine, Ortese forgia una lingua sinestetica, musicale e pittorica, che insegni al lettore a performare l'Espressività, cioè l'altra faccia del reale. L'*exemplum* del romanzo modernista woolfiano risponde alle esigenze di rottura degli schemi narrativi

---

experiences; she once remarked that literary critics needed to have striking personalities, 'for we're all as wrong as wrong can be' (3 March 1926); and so even the most verisimilar diary becomes a fiction, screening out the asperities of the real. It is useful to be behind a screen when declaring that one must get rid of screens." (4)

tradizionali, quindi maschili, che da sempre condizionavano l'editoria e di conseguenza il pubblico. Come giustamente osserva Gregory Castle

> in Woolf's texts female self-development exists as a struggle within, and a critique of, a concept that originated in the discourse of men. I would also like to emphasize that Woolf's modernist Bildungsromane, because of their critical orientation, open up possibilities for the representation of female development that simply did not exist before. […] Woolf's texts challenge the very basis of distinction between inward and outward and thus the very basis of a binary dialectical (en)gendering of narratives of self-development. […] Woolf perhaps more than any other modernist writer calls into question the fundamentally patriarchal authority […] of classical Bildung and subjects its dialectics of self and society to a negative critique that is itself the starting point, and the critical context, of Bildung for women. (216)

Castle mette in rilievo l'aspetto più significativo di Woolf per un discorso di 'affiliazione' da parte di scrittrici a Woolf contemporanee o posteriori, la valenza politica della formulazione di un contro-genere (auto)biografico o di formazione che dir si voglia. Come anticipato nell'introduzione, questa nuova prospettiva sul romanzo modernista non è intesa a invalidare o sostituire la forma-romanzo maschile – in cui per maschile si intenda tradizionale – bensì a convalidare l'esistenza di una forma sviluppatasi parallelamente lungo traiettorie diverse: lungo deleuziane 'vie di fuga' dal canone ufficiale. La scrittrice sembra intercettare con più incisività la necessità di revisione del concetto di soggetto che segue il fallimento dei principi positivisti d'inizio Novecento, cioè nel momento in cui nuove tecniche meccaniche e tecnologie espressive invadono il quotidiano e deformano i principi base di spazio e tempo. Così come Deleuze tematizza la necessità di una nuova semiotica che risponda allo scardinamento delle certezze epistemologiche al tramonto dell'orbita rinascimentale e all'alba dell'epoca barocca, parimenti la modernità del Ventesimo secolo non si riconosce più nella categoria identificativa del soggetto unitario e mette in guardia il lettore dall'inganno di una realtà univoca e uniprospettica. Il romanzo è la ri-costruzione ontologica di un soggetto *in*

absentia, e quindi di un segno linguistico assente che possa identificarlo, che solo il lettore può percepire dal suo *espace* contiguo al testo e significare interpersonalmente penetrando la dissimulazione narrativa. La voce narrante femminile rinuncia al proprio *status* egotico per far posto all'io del lettore con più facilità rispetto alla controparte maschile perché, ribadisco, da sempre abituata a trovarsi ad abitare uno spazio intermedio, marginale, liminale e minoritario. In *Kafka. Toward a Minor Literature* Deleuze e Guattari sostengono che le tre caratteristiche che contraddistinguono una letteratura minore "within the heart of what is called great (or established) literature" (18) sono la 'deterritorializzazione del linguaggio', il legame dell'individuo ad un'immediatezza politica, e un'enunciazione collettiva. A ben vedere, questi tre elementi corrispondono agli aspetti dell'opera woolfiana che ho evidenziato nel primo capitolo: il linguaggio convenzionale viene traslato su un terreno di significazione alternativa che si traduce in *pattern*, che nel caso delle nostre autrici si rivela di tipo musicale e pittorico, che innesca un processo di 'riterritorializzazione culturale'.[2] L'immediatezza politica è il disvelamento della finzione della significazione dell'io univoco e delimitato da parte del lettore che mina ogni presunta verità (auto)biografica: il soggetto del romanzo moderno si dispiega a seconda della prospettiva da cui è visualizzato, pertanto è indefinibile per definizione perché suscettibile alla percezione del tu esterno. La letteratura minore è sempre e solo interpersonale. L'insieme potenziale e sempre mutevole delle prospettive che osservano il soggetto si fa enunciazione collettiva che prescinde dal singolo: non c'è

[2] Bogard definisce la letteratura minore nei seguenti termini: "One of the original features of the concept of 'minor literature' is its rapprochement of three distinct categories of literature: *secondary literature*, whether it be that a minor nation or linguistic group in relation to a major tradition, or that of a humble, minor movement or tendency within a larger tradition; *marginal literature*, or the literature of minorities; and experimental literature, which 'minorizes' a major literature (in the sense that a minor key in music may be said to chromaticize and destabilize the harmonic order of a major key.)" (105) Quest'ultimo concetto ben si allinea all'idea di 'fuga' musicale affrontata nel quinto capitolo.

un soggetto specifico. La letteratura minore è quindi impersonale. Da queste premesse si sviluppa un'ideologia letteraria che è anche una presa di posizione politica, ben interpretata dalle parole di Yourcenar nel suo saggio su Woolf:

> C'est contre [la] tyrannie du sujet romanesque que Virginia Woolf s'est rebellée dès ses premiers livres, et cette révolte est bien davantage qu'une simple rénovation technique, c'est l'affirmation d'un point de vue sur la vie. [...] Virginia Woolf s'évade du grand sujet par une sensible dilatation des thèmes romanesques, qui deviennent moins précis parce qu'ils s'étalent sur des périodes plus longues ou en les faisant réfléchir par l'oeil étonné d'un spectateur place très loin. (111)

Lo spettatore è sì distanziato dall'opera, ma solo perché da questa posizione possa osservare e recepire attraverso i canali sensoriali; indi, rielaborare quanto esperito grazie all'ingegnosità tesauriana della propria memoria che trasforma le immagini in concetti. L'autore dell'opera, sia egli letterato barocco, pittore post-impressionista o scrittrice modernista, "nasconde la verità cercando contemporaneamente di fornire all'ascoltatore un segnale del nascondimento." (Bini, 238) Il fruitore dell'opera deve attivarsi per dispiegarne le potenzialità. L'attivismo è anche politico nel senso etimologico di *tèchnê* che concerne la collettività. Woolf cela non solo se stessa nel suo *nouveau roman* ma anche un preciso messaggio politico che decreta il fallimento della forma del *Bildungsroman* e del genere (auto)biografico tutto come diretta forma di conoscenza da parte del soggetto narrante di se stesso e del mondo che abita. "The knowledge of objects", ribadisce Castle, "can be attained only by giving up the illusion that subjective reason can attain knowledge through concepts that strive to designate what objects are in their actuality." (251)[3] In seno all''*actual life*' si dissimula baroccamente e post-

[3] Twitchell ricorda che Woolf "wanted to find something unvisual" – come dichiara apertamente in una lettera a Katherine Cox nel 1916 – che superasse il mero concetto di forma come teorizzato da Bell e Fry. La sua opera letteraria doveva sì accordarsi ai precetti visivi post-impressionisti ma anche dar voce a temi dalla portata politica: "writing could simultaneously accommodate aestheticism and devotion to ideas. In her novels and essays, formal experiments and images as beautiful as they are urgent explore important themes: education, pacifism, women's rights and abilities, and relationships between art and life." (186)

impressionisticamente una '*imaginative life*' in potenza che è un'assenza da ricreare artificiosamente. Autore e lettore sono consapevoli della congettura teatrale quale presupposto alla ricostruzione dell'altra realtà sempre diversa da se stessa. "The marvel of Baroque artifice", ricorda Egginton, "is the revelation that […] the truth revealed by artifice is that the truth we have always known and been is folded, duplicitous, artificial all the way down. Better yet, we are connected to our truth by folds; but the truth we are thereby connected to is a fundamental separation from our most intimate and other self that no folding can ever overcome." (25) Come dire, il procedimento di dispiegamento ed iper-soggettivazione del sé non è perfettibile ma sempre in divenire, perché ogni nuovo spettatore o lettore ha la capacità di riavviarlo dandogli esiti ogni volta diversi e multiformi. Pertanto il romanzo (auto)biografico è la rappresentazione teatrale del rapporto di un 'io' narrante costantemente al debutto. L'*espace* liminale del proscenio si apre alla compartecipazione dello spettatore, la cui creatività l'autore deve stimolare. D'altronde, questo è quanto Woolf dichiara nel saggio del 1939 "The Art of Biography", contenuto in *The Death of the Moth*, in cui commenta i lavori biografici di Lytton Strachey:

> By telling us the true facts, by sifting the little from the big, and shaping the whole so that we perceive the outline, the biographer does more to stimulate the imagination than any poet or novelist save the very greatest. For few poets and novelists are capable of that high degree of tension which gives us reality. But almost any biographer, if he respects facts, can give us much more than another fact to add to our collection. He can give us the creative fact; the fertile fact; the fact that suggests and engenders. Of this, too, there is a certain proof. For how often, when a biography is read and tossed aside, some scene remains bright, some figure lives on in the depths of the mind, and causes us, when we read a poem or a novel, to feel a start of recognition, as if we remembered something that we had known before. (196-197)[4]

[4] È importante ricordare che Woolf era figlia di Leslie Stephen, uno dei maggiori storici e più autorevoli biografi dell'Inghilterra vittoriana; autore e curatore, tra l'altro, del *Dictionary of National Biography* dal

Il biografo fornisce al lettore dati verosimili da elaborare, creativamente e immaginificamente, anche e soprattutto attraverso il 'rimembrare', ovvero l'atto del rimettere insieme le membra di chi non c'è più, sia questi un personaggio o il soggetto stesso dell'opera. Ma prima che ciò avvenga, o meglio, *perché* ciò avvenga, il lettore deve calarsi, mente e corpo, nelle vesti del soggetto smarrito; solo così potrà esperirne le sensazioni, osservare il mondo, la 'a*ctual life*', attraverso i suoi occhi e tradurla psichicamente e mnemonicamente in '*imaginative life*'. Le due fattezze del reale, palesate da un romanzo al contempo impersonale e interpersonale, secondo i precetti post-impressionisti, ed innescate da una lingua intessuta di un *pattern* originale tutto da performare, affiorano e convivono nell'*espace* letterario femminile del Novecento.

Nell'introduzione alla raccolta di saggi *Virginia Woolf and the Literary Marketplace* (2010) Jeanne Dubino non solo enfatizza la grande popolarità e diffusione dei lavori woolfiani fin dagli albori della sua carriera di scrittrice, ma tratteggia con particolare acume l'immagine di una '*new woman*' consapevole delle proprie potenzialità di letterata a tutto tondo e delle strategie di mercato atte a farsi conoscere ed apprezzare su scala mondiale:

1882 al 1891. Saunders afferma: "The *DNB* was not only a Victorian institution, but (despite Stephen's agnosticism) might be considered the biographical wing of the Establishment: an enterprise dedicated to defining nationality and national history in terms of the 'lives of the great men'. (451) Si può ben supporre che a Virginia premesse fornire una versione rivista e corretta del genere biografico da parte di un componente della famiglia Stephen che rifuggisse ogni canone letterario di discendenza vittoriana, tra cui anche la rappresentazione di un 'io' (auto)biografico da canone tradizionale, come sottolinea ancora Saunders parlando dell'esperimento biografico *sui generis* di *Orlando*: "If a book enables us to see into the shifting image of ourselves, but we start imagining as soon as we stop reading, then the selves we see into are imaginative constructs: fictionalized selves. Thus Proust writes the fictionalized autobiography of an imaginary alter ego, who happens to share his first name, because as soon as he starts looking into himself, he begins to rewrite himself. Woolf writes an imaginary portrait of a real friend, only to worry that she has made her up. Insofar as her fantasy about Vita as Orlando expresses her own self too, is that self not equally susceptible to being made up, or over? If Orlando can be read autobiographically […] then it must also be read as a turning of autobiography into fiction: as auto/biografiction indeed." (482)

> Over the course of her career, starting with "The Decay of Essay-writing" and concluding with "Reviewing," Virginia Woolf wrote about the literary marketplace. In her diaries and letters, in her fiction and extended essays, and in her reviews and literary manifestoes, she described her feelings about the commodification of printed word, her multifaceted participation in the sphere of publishing, the practices of editors and publishers, the interconnection between ideas and economics, the profession of reviewing and criticism, and above all, the relationships between writers and readers. (1)

Le riflessioni di Dubino e gli interventi contenuti nel volume ci tramandano una Woolf ben diversa dall'immagine di donna timida, mentalmente instabile e dagli atteggiamenti ambigui che buona parte della critica e cinematografia degli ultimi anni ha stilizzato. D'altra parte, come giustamente sottolineato dalla studiosa, Woolf crebbe e si formò, sia da autodidatta sia attraverso le frequentazioni degli illustri colleghi del *Bloomsbury Group*, negli anni dell'emergere della cultura di massa e non lasciò disattesa nessuna aspettativa da giovane scrittrice con forti aspirazioni qual era:

> As a writer who took to journalism with the specific goal of making money and gaining entry into the literary world, she resembled her fellow modernists, including Joyce and Mansfield. It is significant that Woolf spent twenty years, the first half of her career, primarily as a literary journalist, and that even after she had attained fame as a novelist (and a sizable income) she continued to write essays and reviews for literary publications until the very end of her life. […] One magazine that significantly rewarded her was *Vogue*, the most avant-garde publication of its day, according to its editors. By the time she published her five articles in *Vogue* between 1924 and 1926, Woolf figured prominently in the world of high-end literary journalism. […] Her role of publisher also took her out into the public [...] [she] gained an in-depth knowledge of and expertise in the entire realm of book production. (Dubino, 3-5)

Questi dati dimostrano che non solo i romanzi, i racconti e la saggistica, ma anche l'attività giornalistica nonché gli studi critici e il contributo sostanziale al successo della Hogarth Press, fondata e gestita insieme al marito Leonard, hanno dato vita al mito dell'autrice modernista per antonomasia che sarebbe stata il modello principale per le maggiori scrittrici del Novecento, non solo di lingua inglese.

In "The Reception of Virginia Woolf in Italy", Sergio Perosa fa un *excursus* delle traduzioni delle principali opere di Woolf nel nostro paese che mette in luce un tardo interessamento da parte dell'editoria italiana per la figura della britannica, a differenza di altri paesi europei che sembrano averne intuito il peso letterario fin dagli esordi. Lo studioso ricorda che Woolf fu inizialmente tradotta "as a 'curiosity' and an example of poetic writing"[5] piuttosto che come un vero caso letterario. Sebbene i principali romanzi fossero usciti nelle prestigiose collane di Mondadori "Il Ponte" e "La Medusa", il monologo interiore venne arbitrariamente e arrogantemente storpiato da traduzioni che celarono la natura rivoluzionaria dello stile woolfiano per indirizzarlo verso un normalizzato "bello scrivere", secondo una pratica che durò almeno fino agli anni Quaranta del Novecento. Perosa nota che si dovette attendere ben trent'anni perché anche in Italia affiorasse un vero interesse nei confronti della penna di Woolf, dovuto, in egual parte, all'impennata femminista nel nostro paese e alla pubblicazione della biografia ufficiale di Woolf per mano di Quentin Bell. Nel 1977 venne addirittura fondata una "Virginia Woolf University" a Roma. Perosa conclude sostenendo che la ristampa dei romanzi e delle opere di saggistica nelle collane più economiche, quindi accessibili al grande pubblico, e le nuove traduzioni ad opera di Nadia Fusini negli anni Ottanta e Novanta decretarono il vero grande successo di Woolf entro i confini italiani.

Di diverso avviso sembra Elisa Bolchi. Nel capitolo dedicato alle figure di Woolf e Mansfield contenuto nel volume a cura di Cattaneo, la studiosa enfatizza l'apertura delle riviste italiane fra le due guerre nei confronti della letteratura europea, che contribuì fortemente ad una ricezione sommariamente positiva dello sperimentalismo anglosassone:

[5] I passaggi di Perosa sono tratti da pagina 200 a pagina 217.

> Nonostante il clima di chiusura dei nostri confini che l'Italia visse negli anni compresi tra la fine del primo e l'inizio del secondo conflitto mondiale, esistevano nel nostro paese sedi dove il dibattito culturale era decisamente europeo e non conosceva confini. Si trattava delle riviste letterarie e culturali, le quali caratterizzarono, o quantomeno accesero, il dibattito culturale e letterario in Italia per buona parte del ventesimo secolo. Accanto alla forte identità nazionale che si andava formando si trovavano collaborazioni e sinergie che ben rappresentavano il clima di multiculturalità della letteratura dell'epoca, in particolar modo del modernismo anglosassone, che vedeva come propri elementi distintivi il citazionismo e l'interculturalità. (2007:65)

Bolchi sottolinea soprattutto il fatto che a trovare spazio negli ambienti d'Oltremanica fossero anche le voci femminili, tra le quali, appunto, Woolf e Mansfield erano le più autorevoli e rispettate. A dispetto di una cultura ancora fortemente tradizionalista e di un *entourage* letterario dalle tinte talvolta misogene come quello italiano, furono oltre cinquanta gli articoli dedicati alle due autrici anglofone che vennero accolti nelle riviste italiane tra il 1923 e il 1945.[6] In un articolo apparso sulla rivista "Baretti" nel 1928, Umberto Morra commenta *To the Lighthouse* con le seguenti parole: "Tutto sta nella visione, nell'avvicendarsi di motivi quasi musicali, nel chiarire e confondere via via gli stati d'animo, nel mutar d'angolo e di prospettiva." (Bolchi, 2007:70) Bolchi sembra quasi stupirsi della grande riverenza mostrata nei confronti della scrittrice britannica da parte della critica italiana nel primo dopoguerra e sottolinea come, anche nel caso di *Orlando*, romanzo dai temi e dalla forma tutt'altro che tradizionali, i commenti fossero sempre edulcorati.

> Anche quando le parole dovevano servire a denigrare (come nel caso di Morra verso *Orlando* e di Linati verso *A Room of One's Own*), il tono era moderato, quasi, a volte, timoroso, come emerge, per non citare che un esempio, nella recensione a *The Waves* fatta da Alessandra Scalero, la quale inizia la sua critica premettendo che "Virginia Woolf è troppo gran signora della letteratura, per poter oggi bistrattare un suo tentativo, anche se non sentiamo di aderirvi in pieno" (Scalero 1932). Nel complesso, il tono che la critica italiana tiene nei confronti

[6] Molti di questi portano firme illustri, come Moravia, Vittorini, Aleramo, Cecchi e Bo. (Bolchi, 2007:65)

> della Woolf è maturo, dosato, consapevole, oserei dire, della sua grandezza, del suo "fine e geniale talento", come lo definì Carlo Linati. (75)

Non si capisce allora secondo quali criteri le opere di altrettanto geniali e fini scrittrici italiane più o meno contemporanee a Woolf, che sperimentano in egual misura e con altrettanto pregevoli risultati, come spero di aver dimostarto con questo mio lavoro, non siano sempre state riconosciute e, si perdoni il termine non propriamente felice, catalogate entro gli iniziatori del Modernismo europeo. Se, come ho evidenziato, Banti e Manzini fin dall'inizio della loro carriera nell'editoria italiana hanno apertamente riconosciuto un modello imprescindibile in Woolf e dimostrato profonda gratitudine al suo attivismo letterario, seppur con una certa volubilità nel caso della scrittrice fiorentina, credo di poter asserire che anche Negri e Ortese debbano necessariamente aver subito il fascino di una personalità di rottura così celebrata in patria e nel contesto europeo tutto, fin dalle primissime pubblicazioni. Come ho già rilevato, non esistono documentazioni che comprovino la volontà di Negri di seguire l'impronta stilistica woolfiana e, d'altra parte, le date di pubblicazione delle poche opere prosastiche della lodigiana mettono in dubbio qualsiasi possibilità di rapporti tra le due; eppure, vorrei ricordare che furono proprio i Fratelli Treves ad ottenere i diritti dei primi racconti e romanzi di Woolf, negli stessi anni in cui Negri frequentava il salotto milanese di Virginia Treves, moglie di Giuseppe e scrittrice anch'essa, nota con lo pseudonimo di Cordelia, nonché direttrice di numerosi periodici dedicati a temi sociali, quali la famiglia, l'infanzia e la questione femminile.[7] Pare pertanto improbabile che Negri non abbia mai avuto accesso all'opera di Woolf, già a partire dagli anni Venti. Anche ammettendo che Negri non abbia mai potuto saggiare il rivoluzionario stile woolfiano durante la stesura di *Stella mattutina* e

[7] Per un approfondimento sui rapporti tra Negri e Virginia Treves si rimanda al volume di Gambaro in bibliografia.

delle successive raccolte di racconti, questo comproverebbe che le letteratura femminile italiana non era affatto estranea ad esigenze sperimentaliste di ispirazione post-impressionsta. Il "chiaroscuro" e i "colori" di cui parla Linati nella recensione a *To the Lighthouse* del Corriere della Sera del 1927 (Bolchi, 2010:203), che il giornalista ritiene funzionali non tanto alla riproduzione della vita reale ma alla sua creazione, ben si addicono anche all'impastico lirico che sostanzia la 'scrittura di vita' di Negri.[8] Lo stesso si può attestare nel caso di Ortese: a dispetto del fatto che la scrittrice romana non sembra aver mai direttamente menzionato Woolf tra le sue fonti di ispirazione diretta, come fece invece con Mansfield, molti sono gli indizi che lasciano trapelare una innegabile affinità tra il pensiero filosofico e la resa stilistica delle due autrici. Forse, come asserisce Merleau-Ponty in *The Prose of the World*, "to speak of *resemblances* is to put the problem badly. […] The real problem is not to understand why works bear resemblances but why such different cultures become involved in the same search and set themselves the same task (and how, on this path, from time to time they encounter the same modes of expression)." (79)

Pertanto, l'*espace* letterario si rivela non solo il punto di convergenza tra scrittrice/narratrice e lettore, ma anche l'incontro virtuale tra scrittrici donne del Novecento impegnate in una battaglia comune.

Nell'introduzione al suo volume del 2010, Angeliki Spiropoulou sottolinea la volontà di Woolf di essere stilisticamente moderna, consapevole del proprio ruolo di

[8] Anche il genere (auto)biografico di Negri, come nel caso woolfiano, istituisce un filone al femminile che si contrappone a quella che Gambaro definisce "'scrittura maschia' intrisa di reminiscenze letterarie propagandata da Papini, Boine e sodali, l'altro filone sotteso al romanzo di Dinin è la tradizione dell'autobiografia femminile ad opera delle nuove professioniste della penna, quasi tutte autodidatte", esattamente come Woolf, aggiungerei. "La Negri", continua Gambaro, "opera del resto una rivisitazione audace anche dei procedimenti compositivi propri della scrittura autobiografica muliebre." (207-208)

guida per tutte le '*new women*' del Ventesimo secolo, per capire a fondo i fenomeni della modernità. La storiografia, la scrittura della propria vita e di quella della società in cui orbita – laddove per società si intenda una comunità di individui anche e soprattutto femminili, desiderosi di trovare una collocazione culturale[9] – è il mezzo attraverso il quale ella indaga la percezione di sé nel tempo e nello spazio e i meccanismi della memoria.

> [Woolf] criticize[s] official historiography for its exclusionist and silencing effect and simultaneously develops an alternative historiography which would do justice to the oppressed and the defeated, mainly women and other 'outsiders' to authority. In her historiographical practices and ideas there can be detected a rough 'philosophy of history' which revises received notions about the proper subject and method of the study of the past, and about the pattern of history, its temporality and directionality. (Spiropoulou, 3)[10]

La breccia letteraria che Woolf apre e l'*espace* letterario che crea rivolgendo il proprio sguardo verso il lettore, superando baroccamente i limiti del testo in una *mise en abîme* modernista, si fanno precetti imprescindibili per chi ne condivide gli intenti politici e culturali, come nel caso di Negri, Banti, Manzini e Ortese, tra le tante altre voci femminili del modernismo italiano ed europeo. Vorrei quindi che questo mio contributo illuminasse l'assoluta modernità di queste quattro autrici italiane, dimostrando il loro debito nei confronti degli stilemi barocchi che hanno dato forma alle loro opere, nonché all'esempio woolfiano che le ha, in un modo o nell'altro, sostanziate. Così come Spiropoulou sostiene che l'*œuvre* di Woolf abbia modellato il nostro concetto di

---

[9] Ortese dichiara nel *Porto* di essere nata in una società che "non c'era per tutti i figli dell'uomo" (23) come a rivendicare una collocazione al suo stato di donna di umili origini. Si tratta quindi sia di un grido culturale che politico.

[10] La posizione di Spiropoulou è in linea con l'enfasi posta da Linda Anderson sul valore sociologico e politico del genere autobiografico per i soggetti al di fuori del canone letterario: "The idea that autobiography can become 'the text of the oppressed', articulating through one person's experience, experiences which may be representative of a particular marginalized group, is an important one: autobiography becomes both a way of testifying to oppression and empowering the subject through their cultural inscription and recognition." (104)

modernità e modernismo, ritengo che lo stesso si possa asserire nel caso di Negri, Banti, Manzini e Ortese, i cui scritti costituiscono una vera e propria contro-tradizione in seno al canone letterario del Novecento italiano.

Bibliografia

Abel, Elizabeth. "Spaces of Time: Virginia Woolf's Life-Writing" in *Modernism and Autobiography*. 55-66

Abrams, M. H., *A Glossary of Literary Terms*. Online at http://mthoyibi.files.wordpress.com/2011/05/a- glossary-of-literary-terms-7th-ed_m-h- abrams-1999.pdf

Agazzi, Elena e Angelo Canavesi. *Il segno dell'io: romanzo e autobiografia nella tradizione moderna*. Udine: Campanotto editore, 1992.

Albright, Daniel. "Virginia Woolf as Autobiographer". *The Kenyon Review, New Series*. 6.4, (Autumn, 1984). 1-17.

Alexander, Jean. *The Venture of Form in the Novels of Virginia Woolf*. Port Washington, N.Y.: Kennikat Press, 1974.

Alpini, Gloria. *The Female Fantastic: Evolution, Theories and the Poetics of Perversion: Nomadic Subjects, Free Play of Differences and Different Ways of Generating Sounds*. Pesaro: Aras edizioni, 2009.

Altieri Biagi, Maria Luisa. *Galileo e la terminologia tecnico-scientifica*. Firenze: Leo Olshcki editore, 1965.

Anceschi, Luciano. *Momenti e problemi di storia dell'estetica: dall'antichità classica al barocco*. Milano: Marzorati, 1959.

_____. *Le poetiche del Barocco*. Bologna: Edizioni Alfa, 1963.

_____. *L'idea del Barocco: Studi su un problema estetico*. Bologna: Nuova Alfa editoriale, 1984.

Anderson, Linda. *Autobiography*. New York: Routledge, 2001.

Apollonio, Carla. *L'enigma del tempo. Analisi di due romanzi di Virginia Woolf*. Milano: Guarini e associati, 1989.

Aricò, Santo L. *Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Renaissance*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1990.

Ascari, Maurizio. *Cinema and the Imagination in Katherine Mansfield's Writing*. New York: Palgrave, 2014.

Asor Rosa, Alberto. *La lirica del Seicento*. Bari: Laterza, 1975.

Auerbach, Eric. *Mimesis: the Representation of Reality in Western Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2003.

Bakhtin, Mikhail M. *Rabelais and his World*.1965. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

_____. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. 1975. Austin: The University of Texas Press, 2004.

Baldi, Andrea. "Infelicità senza desideri: 'Il mare non bagna Napoli' di Anna Maria Ortese". *Italica*. 77.1, (Spring, 2000). 81-104.

_____. *La meraviglia e il disincanto. Studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*. Casoria (Napoli): Lofferdo Editore, 2010.

Banti, Anna. *Artemisia.* 1947.Milano: Bompiani, 2003.

_____. *Le Donne Muoiono*.1951. Firenze: Giunti, 1998.

_____. "Umanità della Woolf". *Paragone-Letteratura*, a. III, 28, (aprile 1952).

_____. *Corte Savella*. Milano: Mondadori, 1960.

_____. *Opinioni*. Milano: Il Saggiatore, 1961.

_____. *La monaca di Sciangai*. 1957. Milano: Mondadori, 1963.

_____. *Campi Elisi*. Milano: Mondadori, 1963.

_____. "Il Testamento di Virginia Woolf". *Paragone-Letteratura*, a. XIV, 168, (dicembre 1963).

_____. *Matilde Serao*. Torino: UTET, 1965.

_____. *Noi Credevamo*. Milano: Mondadori, 1967.

_____. *La Camicia Bruciata.*1973. Milano: Arnoldo Mondadori,1979.

_____. *Un Grido Lacerante*. Milano: Rizzoli, 1981.

_____. *Quando anche le donne si misero a dipingere*. Milano: La Tartaruga edizioni, 1982.

_____. *La signorina e altri racconti*. (Carol Lazzaro-Weiss Ed.) New York: Modern Language Association of America, 2001.

Baroni, Giorgio (Ed.) *Ada Negri*. *"Parole e ritmo sgorgan per incanto". Atti del convegno internazionale di studi. Lodi, 14-15 dicembre 2005*. Pisa: Giardini editori e stampatori, 2005.

Barthes, Roland. *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation.* New York: Hill and Wang, 1985.

Battista, Adelia. *Ortese segreta. Ritratto di Anna Maria Ortese.* Roma: Minimum fax, 2008.

Battistini, Andrea. *Lo specchio di Dedalo: autobiografia e biografia*. Bologna: Il Mulino, 1990.

Beer, Gillian. *Virginia Woolf: The Common Ground. Essays by Gillian Beer*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996.

Bell, Clive. *Art*.1914. New York: Oxford University Press, 1987.

Benedetti, Laura. "Reconstructing Artemisia: Twentieth-Century Images of a Woman Artist". *Comparative Literature*. 51.1, (Winter, 1999). 42-61.

Benevento, Aurelio. *Il reale e l'immaginario: saggi su Federigo Tozzi*. Napoli: Alfredo Guida editore, 1996.

Benjamin, Walter. "L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa". Torino: Einaudi, 1966. (Enrico Filippino trad. da Benjamin, Walter. *Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1955.)

Biagini, Enza. "La poesia e la filosofia nella storia: Anna Banti e Marguerite Yourcenar" in *L'opera di Anna Banti. Atti del convegno di studi. Firenze, 8-9 maggio 1992* (a cura di Enza Biagini). Firenze: Leo S. Olschki,1997.

_____. "Con sguardo di donna: i 'racconti di costume' di Anna Banti" in *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*. 276-291.

Bilotta, Monica. 'Il potere di Judit". *Quaderni d'italianistica*. XXVI.2, 2005.

Bisi, Monica. *Il velo di Alcesti. Metafora, dissimulazione e verità nell'opera di Emanuele Tesauro*. Firenze: Edizioni ETS, 2011.

Bogard, William. "Sense and Segmentarity: Some Markers of a Deleuzian-Guattarian Sociology". *Sociological Theory*.16.1 (March 1998). 52-74.

Bogue, Ronald. "Minor Writing and Minor Literature". *Symplokē*.5.1/2, special issue: Refiguring Europe, (1997). 99-118.

_____. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. New York: Routledge, 2003.

Bolchi, Elisa. "Il piano dell'anima. Virginia Woolf e Katherine Mansfield nelle riviste italiane tra le due guerre*"* in Cattaneo, Arturo. *Chi stramalediva gli inglesi*. 65-77.

_____. "The 'Grand Lady of Literature': Virginia Woolf in Italy under Fascism" in Dubino, Jeanne. *Virginia Woolf and the Literary Marketplace*. 199-208.

_____. *L'indimenticabile artista. Lettere e appunti sulla storia editoriale di Virginia Woolf in Mondadori*. Milano: Vita e Pensiero, 2015.

Boldrini, Lucia. "Anna Banti and Virginia Woolf: A Grammar of Responsibility". *Journal of Anglo-Italian Studies*, 10. 135-149. ISSN 1560-2168, (2009).

Borri, Giancarlo. *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*. Milano: Mursia, 1988.

Bontempo, O. A. "Italian Literature 1957-1958". *The Modern Language Journal*. 43.7, (Nov., 1959). 311-315.

Briggs, Julia. *Virginia Woolf: An Inner Life*. New York: Allen Lane, 2005.

Brosnan, Leila. "'Monarch of the Drab World': Virginia Woolf's Figuring of Journalism as Abject". *Journalism, Literature and Modernity: from Hazlitt to Modernism*. 191-210.

Brown, Richard Danson and Suman Gupta. *Aestheticism & Modernism. Debating Twentieth-Century Literature 1900-1960*. New York: Routledge, 2005.

Buci-Glucksmann, Christine. "Catastrophic Utopia: the Feminine as Allegory of the Modern". *Representations*.14, (Spring, 1986). 220-229.

_____. *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity* (translated by Patrick Camiller). London: Thousand Oaks, Calif., Sage, 1994.

_____. "Les cristaux de l'art: une esthétique du virtuel". *Rue Decartes*. 20, (Mai 1998). 95-111.

_____. *The Madness of Vision. On Baroque Aesthetics*. 1986. Athens: Ohio University Press, 2013.

Calabrese, Omar. *Neo-Baroque: A Sign of the Times*. Princeton (NJ): Princeton University Press,1992.

Campbell, Kate (Ed.) *Journalism, Literature and Modernity: from Hazlitt to Modernism*.

Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Cannon, JoAnn. "Artemisia and the Life Story of the Exceptional Woman". *Forum Italicum*. 28.2, (1994). 322-341.

Capodivacca, Angela Matilde. "Artemisia di Anna Banti. (Auto)Biografia di un'interpretazione ipotetica della Storia". AA.VV. *Narrare la Storia.*Milano: Mondadori, 2006. 77-94.

Castle, Gregory. *Reading the Modernist Bildungsroman*. Gainesville (FL): University Press of Florida, 2006.

Catà, Cesare. "Le pagine, le ore, le falene. Dissimulazione e confessione del Sé nei diari e nei romanzi di Virginia Woolf." *Lo Sguardo.Net. Rivista di filosofia. Vite dai filosofi. Filosofia e autobiografia*. 11, 2013. (1). 321-343.

Cattaneo, Arturo. *Chi stramalediva gli inglesi. La diffusione della letteratura inglese e americana in Italia tra le due guerre*. Milano: Vita e Pensiero, 2007.

Caughie, Pamela L. *Virginia Woolf & Postmodernism: Literature in Quest & Question of Itself*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

_____. *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Garland Pub, 2000.

Caws, Mary Ann and Nicola Luckhurst. *The Reception of Virginia Woolf in Europe*. New York: Continuum, 2002.

Cazeaux, Clive (Ed.) *The Continental Aesthetics Reader*. Second edition. New York: Routledge, 2011.

Cecchi, Emilio. *Di giorno in giorno: note di letteratura italiana contemporanea (1945 -1954)*.1954.Milano: Garzanti, 1977.

_____. *Libri muovi e usati: note di letteratura italiana contemporanea (1947-1958)*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1958.

Cerroni, Umberto. *Precocità e ritardo nell'identità italiana*.Roma: Meltemi editore, 2000.

Cézanne, Paul. *Conversations with Cézanne*, (Michael Doran Ed.) Berkeley: University of California Press, 2001.

Cianci, Giovanni et al. (a cura di). *Il Cézanne degli scrittori dei poeti e dei filosofi.* Milano: Bocca editori, 2001.

Clerici, Luca. *Apparizione e visione: vita e opere di Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori, 2002.

Colummi Camerino, Mariella. "Donne 'Nell'ingranaggio'. La narrativa di Bruno Sperani" in Genevois, Emanuelle. *Les Femmes-Ecrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*. Paris: Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III. 75-88.

Contarini, Silvia. "Tra cecità e visione. Come leggere *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese." *Chroniques italiennes*. Université de la Sorbonne Nouvelle. 5, (janvier 2004). 1-13.

Craig, Siobhan S. "Translation and Treachery: Historiography and the Betrayal of Meaning in Anna Banti's *Artemisia*." *Italica*. 87.4. (Winter 2010). 602-618.

Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

Croce, Benedetto. *Storia dell'età barocca in Italia.*1929.Bari: Laterza, 1957.

De Gasperin, Vilma. *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*. New York: Oxford University Press, 2014.

Degli-Esposti Cristina. "Sally Potter's 'Orlando' and the Neo-Baroque Scopic Regime". *Cinema Journal*. 36.1, 1996. 75-93.

Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*. 1969. New York: Columbia University Press, 1990.

_____. *The Fold. Leibniz and the Baroque*. 1988. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

_____. *Cinema: The Movement-Image*. *The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota, 1986-1989.

_____. *The Deleuze Reader*. (Costantin V. Boundas Ed.) New York: Columbia University Press, 1993.

Deleuze, Gilles e Felix Guattari. *Kafka. Toward a Minor Literature*. 1975. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

_____. *A Thousand Plateaux: Capitalism and Schizophrenia*. 1980. London: Athlone Press, 1988.

Deleuze, Gilles e Claire Parnet. *Dialogues II*. London: Continuum, 2006.

Della Coletta, Cristina. "Scrittura come utopia: la lente scura di Anna Maria Ortese". *Italica*, 76, 3, (Autumn, 1999).

Derrida, Jacques. *The Truth in Painting* (translated by Bennington, Geoff and Ian McLeod). Chicago: University of Chicago Press, 1987.

D'Eramo, Luce. "L'Ortese a Toledo". *Nuovi Argomenti*. Nuova serie. 49, (gennaio-marzo 1976). 176-184.

DiBattista, Maria. *Imagining Virginia Woolf: an Experiment in Critical Biography*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009.

_____. *Novel Characters: a Genealogy*. Chicester; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010.

Dibattista, Maria and Emily Wittman (Ed.) *Modernism and Autobiography*. New York: Cambridge University Press, 2014.

Drucker, Johanna. *Theorizing Modernism: Visual Art and the Critical Tradition*. New York: Columbia University Press, 1994.

Dubino, Jeanne. *Virginia Woolf and the Literary Marketplace*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

Egginton, William. *The Theater of Truth: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2010.

Ehrenzweig, Anton. *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1967.

Eliot, T. S. *The Waste Land and Other Poems*. 1922. Toronto, Ontario: Broadview Press, 2011.

Ender, Evelyne. *Architexts of Memory: Literature, Science, and Autobiography*. Ann Arbour: University of Michigan Press, 2005.

Farnetti, Monica. *L'irruzione del vedere nel pensare. Saggi sul fantastico*. Pasian di Prato, UD: Campanotto editore, 1997.

_____. *Anna Maria Ortese*. Milano: Bruno Mondadori, 1998.

_____. *Il manoscritto ritrovato: storia letteraria di una finzione*. Firenze: Società editrice fiorentina, 2005.

Fassò, Luigi. *Teatro del Seicento*. Milano: Ricciardi, 1956.

Fava Guzzetta, Lia. *Manzini*. Firenze: La nuova Italia, 1974.

_____ [et al.]. *Gianna Manzini. Una voce del modernismo europeo*. Pesaro: Metauro Edizioni Srl, 2008.

Finucci, Valeria. "The Textualization of a Female 'I': Elsa Morante's *Menzogna e Sortilegio*". *Italica.* 65.4. Women's Voices, (Winter, 1988).

Fiori, Gabriella. *Anna Maria Ortese o dell'indipendenza poetica*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

Fiorucci, Wissia. *Anna Banti and the (Im)possibility of Love*. Newcastle upon Tyne, NE: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Flaxman, Gregory (Ed.) *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2000.

Flint, Kate. "Sounds of the City: Virginia Woolf and Modern Noise" in Small, Helen and Trudi Tate. *Literature, Science, Psychoanalysis, 1830-1970: Essays in Honour of Gillian Beer*.

Folli, Anna. *Penne leggere: Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo, scritture femminili italiane fra otto e novecento*. Milano: Guerini, 2000.

Forti, Marco (a cura di). *Gianna Manzini tra letteratura e vita. Atti del convegno. Pistoia-Firenze 27-28-29 maggio 1983*. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985.

Foucault, Michel. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences. 1966.* New York: Vintage Books, 1990.

_____. *The Archeology of Knowledge*. 1969. New York: Pantheon Books, 1972.

_____ [et al.]. *Foucault/Blanchot*. 1986. Cambridge, Mass: MIT Press, 1987.

Franchini, Silvia e Simonetta Soldani (a cura di). *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*. Milano: Franco Angeli, 2004.

Frank, A.O. *The Philosophy of Virginia Woolf. A Philosophical Reading of the Mature Novels*. Budapest: Akadémie Kiadó, 2001.

Frizzi, Adria. "Performance, or Getting a Piece of the Other, or in the Name of the Father, or the Dark Continent of Femininity, or Just like a Woman: Anna Maria Ortese's 'L'Iguana'". *Italica*.79.3., (Autumn, 2002).

Fry, Roger Eliot. *Cézanne*. London: L. & V. Woolf at the Hogarth Press, 1927.

Fusini, Nadia. *Possiedo la mia anima. Il segreto di Virginia Woolf*. Milano: Mondadori,

2009.

_____. *La figlia del sole. Vita ardente di Katherine Mansfield*. Milano: Mondadori, 2012.

Galilei, Galileo. Dialogo sopra i due massimi sistemi. 1624-1630. Online at http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_6/t333.pdf.

Gambaro, Elisa. *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri*. Milano: LED, 2010.

Garboli, Cesare. *Pianura proibita*. Milano: Adelphi, 2002.

Gareffi, Andrea. *Le voci dipinte*: *figura e parola nel manierismo italiano*. Roma: Bulzoni, 1981.

Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. 1982. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

Getto, Giovanni. *Lirici marinisti*. Torino: UTET, 1962.

_____. *Barocco in prosa e in poesia*. Milano: Rizzoli, 1969.

Ghezzo, Flora. "Chiaroscuro napoletano. Trasfigurazioni fanstastiche di una città", *Napoli e Dintorni*. AAVV, Narrativa, 24, (gennaio 2003). 85-104.

Ghilardi, Margherita. "Tempo di svolte. Scrittrici e giornali in Italia dagli anni Trenta agli anni Cinquanta". *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*. 154-177.

Gilbert, Sandra and Susan Gubar (Ed.) *The Female Imagination and the Modernist Aesthetic*. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1986.

Grace, Sherrill. "Life Without Instructions: Artemisia, and the Lessons of Perspective." *Theatre Research in Canada*. 25. 1/2, (Spring/Fall 2004). 116-135.

Grosz, Elizabeth. *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.

_____. *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press, 2013.

Guida, Patrizia. "Ada Negri: una scrittrice fascista?" *Quaderni d'italianistica*. XXIII.2, 2002. 45-58.

Havard-Williams, Margaret and Peter. "Mystical Experience in Virginia Woolf's *The Waves*." in *Essays in Criticism*. Vol. 4. Oxford: Basil Blackwell, 1954. 71-84.

Heidegger, Martin. *Being and Time*.1927. Albany: State University of New York Press, 2010.

Hild, Allison. "Community/Communication in Woolf's 'The Waves': The Language of Motion". The Journal of Narrative Technique. 24.1, (Winter, 1994). 69-79.

Hoff, Mollie. *Virginia Woolf's* Mrs. Dalloway. *Invisible Presences*. Clemson University Digital Press, 2009.

Hulcoop, John F., "Percival and the Porpoise: Woolf's Heroic Themes in *The Waves*". *Twentieth Century Literature*. 34.4, (Winter, 1988). 468-488.

Hussey, Mark. *The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 1986.

Iamurri, Laura e Sabrina Spinazzè. *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*. Roma: Meltemi editore, 2001.

Iannaccone, Giuseppe. *La scrittrice reazionaria: il giornalismo militante di Anna Maria Ortese*. Napoli: Liguori, 2003.

Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. 1916. London: Collector's Library, 2005.

Kaplan, Sydney Janet. *Katherine Mansfield and the Origins of Modernist Fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

Kershaw, Angela and Angela Kymiongür. *Women in Europe between the Wars: Politics, Culture and Society*. Burlington, VT: Ashgate, 2007.

Kitsi-Mitakou, Katerina. "Clarissa Dalloway's Body: Transformations of Christina Concepts of Femininity and Maternity in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*". *Grammar: Theory of Literature and Culture*. 1, (1993). 86-104.

Koppen, R. S. *Virginia Woolf, Fashion, and Literary Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

Kotnik, Dara. *Virginia Woolf. La Minerva di Bloomsbury*. Milano: Rusconi libri, 1999.

Krissel, Matthew. *Gilles Deleuze: The Architecture of Space and the Fold*. Online at http://digitalprocess.files.wordpress.com/2011/01/gillesdeleuze_fold.pdf

Kristeva, Julia. *About Chinese Women*. 1977. New York: M. Boyars, 1986.

_____. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.

_____. *Powers of Horror*. New York: Columbia University Press, 1982.

_____. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.

_____. *Language the Unknown – an Initiation into Linguistics*. New York: Columbia University Press, 1989.

_____. *Strangers to Ourselves*. New York: Columbia University Press, 1991.

_____. *The Portable Kristeva*. (Kelly Oliver Ed.) New York: Columbia University Press, 2002.

Kristeva, Julia and Arthur Goldhammer. "Stabat Mater". *Poetics Today*. 6. 1/2, (1985). 133-152.

Kronefeld, Chana. *On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics*. Berkley: University of California Press, 1996.

Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. 1977. London: Karnac Books Ltd, 2004.

La Penna, Daniela. "An Inquiry into Modality and Genre: Reconsidering *L'Iguana* by Anna Maria Ortese". *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*. Cranbury (NJ): Associated University Presses, 2010.

Lambert, Gregg. *The Non-Philosophy of Gilles Deleuze*. New York: Continuum, 2002.

_____. *The Return of the Baroque in Modern Culture*. London and New York: Continuum Books, 2005.

Lee, Hermione. *Virginia Woolf*. New York: Alfred A. Knopf, 1997.

Lejeune, Philippe.1974. *Il patto autobiografico*. Bologna: Il Mulino, 1986.

Lerner, Gerda. *The Creation of Patriarchy*. New York: Oxford University Press, 1986.

Livi, Grazia. Narrare è un destino. Fra scelte e passioni: Virginia Woolf, Karen Blixen, Dolores Prato, Marguerite Yourcenar, Etty Hillesum ... Milano: La Tartaruga, 2002.

Locatelli, Carla. "Rappresentazione e referenza autobiografica in "Moments of Being" di

Virginia Woolf" in Agazzi, Elena e Angelo Canavesi.

Lollini, Massimo. "Maravall's Culture of the Baroque: Between Wölfflin, Gramsci, and Benjamin". *Yearbook of Comparative and General Literature*. 45/46, 1998. 187-196.

Lomas, David. *The Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, 2000.

Lounsberry, Barbara. *Becoming Virginia Woolf. Her Early Diaries & The Diaries She Read*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2014.

Love, Jean O. *Words in Consciousness*. *Mythopoetic Thought in the Novels of Virginia Woolf*. Berkeley: University of California Press, 1970.

Lyons, John D. *Before Imagination: Embodied Thought from Montaigne to Rousseau*. Stanford, California: Stanford University Press, 2005.

Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Explained: Correspondence, 1982-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Manetti, Beatrice. "Quella stanza tutta per loro. Le donne e la letteratura negli scritti critici di Anna Banti". *Paragone-Letteratura*. III. 57-59, (2005). 165-181.

Manzini, Gianna. *Tempo innamorato*. 1927. Milano: Arnoldo Mondadori editore, 1973.

_____. *Lettera all'editore. Giuoco di carte*. 1945. Milano: Mondadori, 1946.

_____. *Animali sacri e profani*. Roma: Casini, 1953.

_____. *La Sparviera*. Milano: Mondadori, 1957.

_____. *Arca di Noè*. Milano: Mondadori, 1960.

_____. *Album di Ritratti*. Milano: Mondadori, 1964.

_____. *Allegro con disperazione*. Milano: Mondadori, 1965.

_____. *Ritratto in Piedi*. 1971.Aprilia: Ortica Editrice, 2012.

_____. *Sulla Soglia*. Milano: A. Mondadori, 1973.

_____. *La moda di Vanessa* (a cura di Nicoletta Camapanella). Palermo: Sellerio, 2003.

Mao, Douglas. *Solid Objects: Modernism and the Test of Production*. Princeton, NJ:

Princeton University Press, 1998.

Maravall, José Antonio. *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*.1975. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Marcus, Laura. *Virginia Woolf*. Second Edition. London: Northcote House Publishers, 2004.

Marinetti, Filippo Tommaso. *Collaudi futuristi*. (a cura di Glauco Viazzi) Napoli: Guida editori, 1977.

Marino, Giambattista. *L'Adone*. 1623. (a cura di Marzio Pieri) Trento: La finestra, 2004.

Marks, John. *Gilles Deleuze: Vitalism and Multiplicity*. Sterling, VA: Pluto Press, 1998.

Marrone, Claire. "Women Writing Auto/biography: Anna Banti's *Artemisia* and Eunice Lipton's *Alias Olympia*". *Life Writing/Writing Lives*. Malabar: Krieger Publishing Company, 2001.

Mattesini, Francesco. *Dai Solariani agli Ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni venti e trenta*. Milano: Vita e Pensiero, 1989.

Matz, Jesse. *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*. New York: Cambridge University Press, 2001.

May, Todd. *Gilles Deleuze: An Introduction*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2005.

Mazzocchi, Giuseppe. "Anna Maria Ortese e l'ispanità". *MLN*.112.1. Italian Issue, (Jan., 1997).

Mengaldo, Pier Vincenzo [et al.]. *Dai solariani agli ermetici: studi sulla letteratura Italiana degli anni venti e trenta*. (a cura di Francesco Mattesini) Milano: Vita e Pensiero, 1989.

Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible*. 1964. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1992.

_____. *The Prose of the World*. 1969. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

_____. *The Merleau-Ponty Aesthetic Reader: Philosophy and Panting*. Galen A. Johnson (Ed.) Evaston, Ill: Northwestren University, 1993.

_____. *The World of Perception*. 1948.Trans. Oliver Davis. New York: Routledge, 2004.

Meskimmon, Marsha. *The Art of Reflection. Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press, 1996.

Migliorini, Bruno. *Lingua e cultura*. Roma: Tumminelli, 1948.

Mirabile, Andrea. *Scrivere la pittura: la 'funzione Longhi' nella letteratura italiana*. Ravenna: Longo, 2009.

Moran, Patricia L. *Words of Mouth: Body Language in Katherine Mansfield & Virginia Woolf*. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1996.

Morante, Elsa. *Lo scialle andaluso*. Torino: Einaudi, 1963.

_____. *Pro o contro la bomba atomica*. 1965. Milano: Adelphi, 1987.

Ndalianis, Angela. "From Neo-Baroque to Neo-Baroques?" *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 33.1, (Otoño, 2008). 265-280.

Negri, Ada. *Tempeste*. 1896. Milano: F.lli Treves, 1896.

_____. *Fatalità*. 1900. Milano: F.lli Treves, 1922.

_____. *Le solitarie*. 1917. Milano: F.lli Treves, 1920.

_____. *Stella Mattutina*. 1921.Milano: Otto/Novecento, 2008.

_____. *Finestre Alte.*Milano: A. Mondadori, 1923.

Newman, Hilary. *Virginia Woolf and Katherine Mansfield, a Creative Rivalry*. London: Cecil Woolf Publishers, 2004.

Nicolson, Nigel. *Virginia Woolf*. New York: Viking, 2000.

Oliver, Kelly. *Reading Kristeva: Unraveling the Double-Bind*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1993.

Olk, Claudia. *Virginia Woolf and the Aesthetics of Vision*. Boston: De Gruyter, 2014.

Ongaro, Ercole. *Il lodigiano nel Novecento*. Milano: Franco Angeli, 2006.

Ortese, Anna Maria. *Angelici dolori*. 1937. Milano: Adelphi, 2006.

_____. *L'infanta sepolta*. 1950. Milano: Adelphi, 2000.

_____. *Il Mare non bagna Napoli*.1953.Milano: Adelphi, 1994.

_____. *Silenzio a Milano*.1958.Milano: La Tartaruga, 1998.

_____. *L'Iguana*.1965.Milano: BUR, 1978.

_____. *Il Porto di Toledo*.1975.Milano: Adelphi, 1998.

_____. *La lente scura. Scritti di viaggio* (a cura di Luca Clerici). Milano: Marcos y Marcos, 1991.

Ossola, Carlo (Ed.) *Le antiche memorie del nulla*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1997.

Osborne, Peter. *Walter Benjamin: Modernity. Critical Evaluations in Cultural Theory.* New York: Routledge, 2005.

Palma, Pina. "Sleep as a Baroque Metaphor in Marino's *Adone*". *Rivista di studi italiani*. XIV.2, (dicembre 1996). 43-53.

Palusci, Oriana. *Le dimore del tempo*: *Mrs. Dalloway, Orlando, Mrs. Woolf*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1996.

Pampaloni, Geno. "Per Gianna Manzini" in *Gianna Manzini tra letteratura e vita*. 39-46.

Parkinson Zamora Louis and Monika Kaup. *Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham: Duke University Press, 2010.

Pascoli, Giovanni. *Poesie: Myricae, Canti di Castelvecchio* (a cura di Ivanos Ciani e Francesca Latini). Torino: UTET, 2002.

Penner, Erin Kay. "The Order of a Smashed Window-Pane: Novel Elegy in Woolf's The Waves." *Twentieth-Century Literature*. 61.1, (March 2015). 63-91.

Pérez, Rolando. *Severo Sarduy and the Neo-Baroque Image of Thought in the Visual Arts*. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2012.

Peterson, Thomas E. "Of the Barony: Anna Banti and the Time of Decision" *MLN*. 114, 1. (Jan.1999). 126-142.

Petrignani, Sandra. *Le signore della scrittura. Interviste: Lalla Romano, Paola Masino, Alba de Cèspedes, Maria Bellonci, Laudomia Bonanni, Annamaria Ortese, Fausta Cialente, Livia De Stefani, Anna Banti, Elsa Morante*. Milano: La Tartaruga, 1984.

_____. *La scrittrice abita qui. Un viaggio nelle case e nella vita sentimentale di Grazia Deledda, Marguerite Yourcenar, Colette, Alexandra David-Néel, Karen Blixen, Virginia Woolf*. Vicenza: Neri Pozza editore, 2002.

Pickering-Iazzi, Robin. *Politics of the Visible: Writing Women, Culture, and Fascism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Pieri, Marzio. *Il Barocco, Marino e la poesia del Seicento*. Roma: Istituto Poligrafico e zecca dello Stato, 1995.

Pireddu, Nicoletta. "Modernism Misunderstood: Anna Banti Translates Virginia Woolf". *Comparative Literature*, 56.1., (Winter 2004). 54-76.

Praz, Mario. *Mnemosine: parallelo tra la letteratura e le arti visive*. Milano: Arnoldo Mondadori editore, 1971.

Quick, Jonathan. "Virginia Woolf, Roger Fry and Post-Impressionism" *The Massachusetts Review*. 26.4, (Winter, 1985). 547-570.

Ragusa, Olga. "Women Novelists in Postwar Italy". *Books Abroad*. 3.1, (Winter, 1959). 5-9.

Raimondi, Ezio. *Letteratura barocca: studi sul seicento italiano*. Firenze: L.S. Olschki, 1982.

_____. *Barocco Moderno: Carlo Emilio Gadda e Roberto Longhi*. Bologna: C.U.S.L., 1990.

Randall, Bryony. *Modernism, Daily Time and Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Rajam, Tilottama and Arkady Plotnitsky. *Idealism without Absolutes: Philosophy and Romantic Culture*. Albany: State University of New York Press, 2004.

Rampello, Liliana. *Il canto del mondo reale. Virginia Woolf. La vita nella scrittura*. Milano: Il Saggiatore, 2005.

Randall, Bryony and Jane Goldman. *Virginia Woolf in Context*. New York: Cambridge University Press, 2012.

Rapaport, Herman. *Is There Truth in Art?* Ithaca: Cornell University Press, 1997.

Rasy, Elisabetta. *Tre passioni: ritratti di donne nell'Italia unita.* Milano: BUR Rizzoli, 2011.

Reeves, Eileen. "From Dante's Moonspots to Galileo's Sunspots". *MLN*. 4. 5

Supplement, (December 2009). 190-209.

Riccobono, Rossella M. *A Window on the Italian Female Modernist Subjectivity*. New Castle Upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Rich, Susanna. "'De Andarum Natura': Lucretius and Woolf in 'The Waves'". *Journal of Modern Literature*. 23.2, (Winter, 1999-2000). 249-257.

Ronchetti, Ann. *The Artist, Society & Sexuality in Virginia Woolf's Novels*. New York: Routledge, 2004.

Rimondi, Giorgio. "Dall'unheimlich all'oggetto." in Farnetti, Monica. *Geografia Storia Poetiche del Fantastico*. Firenze: L. S. Olschiki, 1995.

Ruotolo, Lucio. *The Interrupted Moment: A View of Virginia Woolf's Novels*. Stanford, Calif.: Standford University Press, 1986.

_____. *Six Existential Heroes: The Politics of Faith*. Cambridge: Harvard University Press, 1973.

Sanguineti White, Laura. "Il teatro di Federico Della Valle". *Canadian Journal of Italian Studies*. 7. 26/27, (1984). 121-131.

_____. *Dal detto alla figura: le tragedie di Federico Della Valle*. Firenze: Olschki, 1992.

Saunders, Max. *Self Impression: Life Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. New York: Oxford University Press, 2010.

Scarparo, Susanna. "Artemisia: the Invention of a 'Real' Woman". *Italica*. 79.3., (Autumn, 2003). 363-378.

Scarpati, Claudio e Eraldo Bellini. *Il vero e il falso dei poeti: Tasso, Tesauro, Pallavicini, Muratori*. Milano: Vita e Pensiero, 1990.

Schorr, Naomi. *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*. New York: Routledge, 2007.

Scott, Bonnie Kime. *In the Hollow of the Wave. Virginia Woolf and Modernist Uses of Nature*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012.

Semetsky, Inna. "Silent Discourse: The Language of Signs and 'Becoming-Woman'". *SubStance*.121.39.1, 2010. 87-102.

Seno Reed, Cosetta. "Partire da sé e non farsi trovare. *Il Porto di Toledo*: Storia di un'Autobiografia Fantastica". *MLN*.122.1. Italian Issue, (January 2007). 148-166.

Seno, Cosetta. *Anna Maria Ortese. Un avventuroso realismo*. Ravenna: Longo editore, 2013.

Shakespeare, William. *Macbeth*. 1605-8. (John Wilders Ed.) New York: Cambridge University Press, 2004.

Shepard Phelps, Ruth. "An Italian Poetess: Ada Negri". *The North American Review*. 209.761., (Apr., 1919).

Shone, Richard. *The Art of Bloomsbury. Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.

Skeet, Jason. "Woolf plus Deleuze: Cinema, Literature and Time Travel." *Rhizomes*. 16, (Summer 2008).

_____. 'Netting Fins: A Deleuzian Exploration of Linguistic Invention in Virginia Woolf's *The Waves*". *Deleuze Studies*. 7.4, (2013). 475-495.

Small, Helen and Trudi Tate. *Literature, Science, Psychoanalysis, 1830-1970: Essays in Honour of Gillian Beer*. New York: Oxford University Press, 2003.

Smith, Sidonie and Julia Watson. *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Madison: University of Wisconsin, 1998.

_____. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota, 2010.

Snaith, Anna and Michael H. Whitwoth. *Locating Woolf. The Politics of Space and Place*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Somigli, Luca and Mario Moroni. *Italian Modernism. Italian Culture Between Decadentism and Avant-Garde*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

Spiropoulou, Angeliki. *Virginia Woolf, Modernity and History: Constellations with Walter Benjamin*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

Spritzer, Leo. *Critica stilistica e semantica storica*. Bari: Laterza, 1966.

Spolsky, Ellen. "An Embodied View of Misunderstanding in *Macbeth*". *Poetics Today*. 32.3. Fall 211. 489-520.

Steiner, Wendy. *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

_____. *The Trouble with Beauty*. London: William Heinemann Ltd, 2001.

Stewart, Garrett. "Catching the Stylistic D/rift: Sound Defects in Woolf's The Waves. *ELH*. 54.2, (1987). 421-461.

Stewart, Jack. "A 'Need of Distance and Blue': Space, Color, and Creativity in *To the Lighthouse*." *Twentieth Century Literature*. 46.1, (Spring, 2000). 78-99.

Stillman, Drake. "Galileo's Language: Mathematics and Poetry in a New Science." *Yale French Studies*. 49, 1973. 13-27.

Syrotinski, Michael and Ian Maclachlan. *Sensual Reading: New Approaches to Reading in its Relations to the Senses*. Lewisburg (PA): Bucknell University Press, 2011.

Tarizzo, Davide. *Introduzione a Lacan*. Bari: Laterza, 2003.

Taylor, Chloë. "Kristevan Themes in Virginia Woolf's 'The Waves'". *Journal of Modern Literature*. 29.3, (Spring, 2006). 57-77.

Tedesco, Salvatore. "La retorica arguta di Emanuele Tesauro e il problema del paralogismo" in *Il corpo e la sue facoltà in G. B. Vico* a cura di G. Cacciatore [et alt.] in "Laboratorio dell'ISPF" I. 2005. ISSN 1824-9817. 257-266.

Tesauro, Emanuele. *Il cannocchiale aristotelico*, da *Trattatisti e narratori del seicento*. Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1960. 19-106.

Torriglia, Anna Maria. "The Emergence of a Female Genealogy in Anna Banti's Artemisia and Alba de Céspedes's Dalla parte di lei." *Italica*. 73.3. (Autumn, 1996). 369-387.

Trevisan, Myriam. "Lettere d'autore. Tra le carte di Gianna Manzini". *Atti Acc. Rov. Agiati*.a.257 (2007). Serie VIII.Vol.VII.A. 477-498.

Trifonova, Temenuga. "A Nonhuman Eye: Deleuze on Cinema". *SubStance*.33.2. Issue 104, (2004). 134-152.

Tsz Yan Chan, Evelyn. *Virginia Woolf and the Professions*. New York, NY: Cambridge University Press, 2014.

Twitchell, Beverly H. *Cézanne and Formalism in Bloomsbury*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1987.

Uhlmann, Anthony. *Thinking in Literature*. *Joyce, Woolf, Nabokov*. New York: Continuum International Publishing Group, 2011.

Umland, Anne. *Girl Before a Mirror*. New York: The Museum of Modern Art, 2012.

Van Gunsteren, Julia. *Katherine Mansfield and Literary Impressionism*. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi, 1990.

Venturini, Monica. *Dove il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana*. Roma: Aracne editrice S.r.l., 2008.

Vettori, Alessandro. "Serafino Gubbio's Candid Camera". *MLN*. 113.1. Italian Issue (Jan., 1998). 79-107.

Villa, Sara. "Translating *Orlando* in 1930s Fascist Italy: Virginia Woolf, Arnoldo Mondadori, and Alessandra Scalero" in Dubino, Jeanne. *Virginia Woolf and the Literary Marketplace*. 209-221.

Villari, Rosario. *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*. Bari: Laterza, 1987.

Villela-Petit, Maria, "'Qui voit?', du privilège de la peinture chez M. Merleau-Ponty". *Les Études Philosophiques*.2, (Avril Juin 2001). 261-278.

Vitali-Volant, Maria G. "Il bestiario araldico di Gianna Manzini". *Italies*.10. (2006). 117-137.

White, Roberta. *A Studio of One's Own: Fictional Women Painters and the Art of Fiction.* Madison (NJ): Fairleigh Dickinson University Press, 2005.

Wölfflin, Heinrich. *Renaissance and Baroque*.1888. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1966.

Wood, Sharon. "Fantasy and Narrative in Anna Maria Ortese". *Italica*.71.3., (Autumn, 1994). 354-368.

Woolf, Leonard. *Beginning again. An Autobiography of the Years 1911-1918*. London: Hogarth Press, 1964.

Woolf, Virginia. *Jacob's Room.*1922.New York: Barnes & Noble, 2006.

_____. *Mrs. Dalloway*.1925.New York: Harcourt, 1990.

_____. *The Common Reader*.1925.London: Hogarth Press, 1965.

_____. *To the Lighthouse.*1927.London: Penguin Books, 1992.

_____. *Orlando.*1928.London: Penguin Books, 1993.

_____. *A Room of One's Own*.1929.San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.

_____. *The Waves.*1931.London: Penguin Books, 2012.

_____. *Walter Sickert. A Conversation*. London: the Hogarth Press, 1934.

_____. *The Years*.1937. London: Hogarth Press, 1990.

_____. *Roger Fry*. (a cura di Nadia Fusini) Milano: Oscar Mondadori, 2013. E-book.

_____. *Between the Acts*.1941. London: Hogarth Press, 1990.

_____. *The Diary of Virginia Woolf*. 1915-1941. London: Hogarth Press, 1977.

_____. *The Death of the Moth and Other Essays*. New York: Harcourt Brace, and Company, 1942.

_____. *A Haunted House and Other Short-Stories*. 1944.New York: Harcourt, 2002.

_____. *Granite and Rainbow*. London: Hogarth Press, 1958.

_____. *Mrs. Dalloway's Party: A Short-story Sequence*. New York: Harcourt Brace Jovanovich,1972.

_____. *The Essays of Virginia Woolf* (edited by Andrew McNeillie). London: Hogarth Press, 1986.

_____. *The Essays of Virginia Woolf. v. III. 1919-1924*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1988.

Yourcenar, Marguerite. "Une femme étincelante et timide" in *En Pèlerin et en Étranger. Essais*. Paris: Gallimard, 1989. 107-117.