



Università degli Studi di Torino
Dipartimento di Studi Umanistici
Corso di Laurea Magistrale in Culture Moderne Compare

TESI DI LAUREA MAGISTRALE

“A Street of One’s Own”: lo spazio della *flâneuse*
in Virginia Woolf

Relatore: Prof.ssa Teresa Prudente

Valentina Borla
matricola 795352

Anno accademico 2018/2019

*Yet still, for all her travels and adventures
and profound thinkings and turnings this way and that,
she was only in process of fabrication.
What the future might bring,
Heaven only knew.
Change was incessant, and change perhaps
would never cease.*

*Eppure, nonostante tutti i viaggi e le avventure,
le profonde riflessioni e le varie deviazioni,
si stava ancora formando.
Cosa le avrebbe riservato il futuro,
soltanto il Cielo lo sapeva.
Il cambiamento era continuo e forse
non sarebbe mai terminato.*

Virginia Woolf

*Se si amano veramente i testi,
si avrà pure il desiderio, ogni tanto,
di amarne (almeno) due alla volta.*

Gèrard Genette

ABBREVIAZIONI DELLE OPERE DI VIRGINIA WOOLF.....	3
INTRODUZIONE.....	4
CAPITOLO 1 – <i>FLÂNEUR</i> , STORIA DI UN ARCHETIPO MODERNO.....	8
1.1 Primi passi tra Parigi e Londra.....	8
1.2 Piacere, sono una <i>flâneuse</i> : gli spazi femminili nella moderna metropoli.....	21
CAPITOLO 2 – BLOOMSBURY O GENESI DI UNA <i>FLÂNEUSE</i>	35
2.1 Dal quartiere letterario alla penna: c'era una volta Bloomsbury.....	35
2.2 <i>Ubi sunt</i> : spazio dialettico da 'The Voyage Out' a 'Night and Day'.....	43
2.3 «Street sauntering and square haunting»: una passeggiata a Russell Square...	59
CAPITOLO 3 -WESTMINSTER, SULLA VIA DEL "DALLOWCENTRISMO"74	
3.1 Da Bond Street a Oxford Street: i fiori, le finestre, le ore.....	74
3.2 «People must notice, people must see»: l'ora d'aria a Regent's Park.....	92
3.3 Long by the River Thames: la città fantasma di una <i>street haunter</i>	109
3.4 'Orlando' through "the years". Metamorfosi di genere, metamorfosi urbana	120
CONCLUSIONE.....	130
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA.....	140
INTERVENTI CONFERENZE.....	147
RINGRAZIAMENTI.....	148

ABBREVIAZIONI DELLE OPERE DI VIRGINIA WOOLF

Opere narrative

- VO* *The Voyage Out* (1915) ed. Penguin, Londra, 1992.
ND *Night and Day* (1919), ed. Penguin Classics, Londra, 2013.
JB *Jacob's Room* (1922), ed. Hogarth Press, Londra, 1929.
MD *Mrs. Dalloway* (1925), ed. HarperCollins, Londra, 2013.
O *Orlando. A Biography* (1928), Penguin Classics, Londra, 2013.
Y *The Years* (1937), ed. Hogarth Press, Londra, 1951.

Saggi

- AROO* *A Room of One's Own* (1929), The Hogarth Press, Londra, 1975.
AWD *A Writer's Diary*, ed. Leonard Woolf, Triad/Phanter Books, Londra, 1979.
E *The Essays of Virginia Woolf*, vols. 3-4, ed. McNeill A., The Hogarth Press, Londra, 1994; Vols. 5-6 ed. Clarke S. N., Hogarth Press, Londra, 2009-2010.
MB *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings* ed. Jeanne Schulkind, London, Triad, St. Albans, Panther, 1978.

Edizioni italiane

Diario di una scrittrice, traduzione dall'inglese di Giuliana De Carlo, edizione BEAT, 2005.

La signora Dalloway in Bond Street, ed. it. con testo originale a fronte, Mondadori, 2014.

Momenti di essere, a cura di Liliana Rampello, traduzione di Adriana Bottini, Ponte alle Grazie, Milano, 2020.

Scrivi sempre a mezzanotte. Lettere d'amore e desiderio., a cura di Elena Munafò, Donzelli Editore, 2019.

Voltando pagina, Saggi 1904-1941, a cura di Liliana Rampello, Il Saggiatore, Milano, 2011.

INTRODUZIONE

Questa dissertazione ha l'obiettivo di presentare un'analisi della *flânerie* nei testi di Virginia Woolf da un punto di vista principalmente femminile.

In primis, sarà necessario introdurre il fenomeno del *flâneur* ripercorrendo le fasi storico-letterarie che hanno portato all'affermazione del personaggio nel XIX secolo, e che inizialmente lo vedranno consolidarsi come archetipo letterario maschile.

La modernità è una delle caratteristiche essenziali affinché le passeggiate letterarie possano essere ascritte alla categoria specifica della *flânerie*; ma c'è un'altra *conditio sine qua non*: l'enfasi del narratore sulle percezioni del/della passante nel momento in cui esplora lo spazio cittadino, che in Woolf sarà fondamentale.

Infatti, se è vero che il *flâneur* nasce come attento osservatore che cammina nelle *promenades* parigine e londinesi - simbolo di un capitalismo incalzante -, all'inizio del Novecento cercherà di elevarsi rispetto all'"uomo della folla" di Poe, grazie alla sua sensibilità artistica e alla predisposizione a percepire una forte connessione con il mondo esterno, con ciò che lo circonda.

Specchio di un'ineguaglianza di genere radicata nei valori dell'Epoca Vittoriana che ancora permeano la società inglese, la strada della donna - e di riflesso quella della passante - verso l'emancipazione femminile sarà lunga e tortuosa.

È in risposta alla necessità di autodeterminazione di voci autoriali femminili autentiche che la *flâneuse* muove i primi passi nella metropoli moderna.

Mettere da parte le maldicenze, camminare oltre il concetto misogino di "passeggiatrice", "*streetwalker*" (con l'accezione di prostituta, criminale), sfidando imposizioni e limitazioni paternalistiche: come vedremo più dettagliatamente nel primo capitolo, sono queste le sfide che quotidianamente si pone una *flâneuse* - così anche quelle woolfiane - ogni volta che decide di aprire la porta per uscire da sola dalla sua abitazione, allontanandosi dal focolare domestico.

In coerenza con l'obiettivo del mio lavoro, ho pensato di procedere suddividendo l'analisi dei passi scelti delle opere di Woolf in base a un principio tematico-geografico che prende in considerazione l'ambientazione degli scritti come naturale risvolto

dell'influenza che i quartieri Bloomsbury e Westminster hanno avuto sulla vita dell'autrice, segnando profondamente la sua esistenza sul piano sia personale, sia intellettuale, in seguito al periodo buio della sua infanzia trascorsa a Kensington.

Punto di riferimento costante del mio lavoro è il continuo dialogo tra le annotazioni diaristiche e i contributi saggistici di Woolf, che costituiscono l'impalcatura della scrittura romanzesca e meglio definiscono i metodi di scrittura, ricchezza a mio avviso imprescindibile per un lettore che vuole comprendere più da vicino l'amore dell'autrice per la sua città, per la vita.

Virginia Woolf costruisce trame, personaggi e luoghi mentre cammina per le strade di Londra o nei campi biondi tutt'intorno Monk's House (la casa di campagna nel Sussex) per poi trascriverle, inchiostro su carta, nel momento della stesura e della strutturazione vera e propria della narrazione.

L'analisi della *flânerie* intraprende dunque un percorso duplice: verrà esaminata sia in quanto fase del processo narrativo, sia in relazione alle valenze simboliche che per Woolf assumono le passeggiate, permettendole di far emergere alcune tematiche fondamentali sottese ai testi.

Londra è sì bellezza, modernità, vitalità, ma è anche la capitale dell'Impero britannico, profondamente segnata dalle ferite della Grande Guerra, nonché teatro di forze dialettiche che non trovano mai una sintesi perfetta; infatti, tramite i suoi personaggi, Woolf arriva a scardinare le opposizioni dicotomiche su cui si regge la società: sanità mentale/malattia, spazio domestico/spazio esterno, notte/giorno, maschile/femminile. Bloomsbury è una tappa fondamentale per le scelte di vita a cui giungeranno le protagoniste di *Night and Day* (1919), romanzo costruito su un *double-marriage plot* che richiama le più famose commedie shakespeariane.

I personaggi del romanzo sono mossi da una serie di forze, prima centripete - verso Russell Square, punto di intersezione dei percorsi dei quattro protagonisti - poi centrifughe - verso la campagna -, per chiudersi su una notte spettrale ai bordi di Embankment che ha tutti i tratti di una prefigurazione di un destino labile, incerto.

Nel quartiere dell'arte e della letteratura, noto per aver ospitato in quegli anni il Bloomsbury Group (di cui era parte la stessa Woolf), passeggia anche Peter Walsh, uno dei principali protagonisti di *Mrs. Dalloway* (1925).

Costeggiando il British Museum, lo sguardo di Peter si posa su una passante senza volto e senza nome, un “*angel in the street*” preda dell’inseguimento di un *flâneur-voyeur*.

Non a caso è proprio a Bloomsbury che la *flâneuse* woolfiana lotta per emanciparsi dalla passante di Baudelaire¹, fiamma fatua accesa per un istante dall’istinto di possesso maschile, per poi scomparire senza che le venga data la possibilità di lasciare una traccia, di prendere coscienza di sé come *flâneuse*.

A partire da Katharine e Mary in *Night and Day* - e ancora più incisivamente con Clarissa Dalloway - la *flâneuse* woolfiana scopre la bellezza della propria soggettività oltre all’identità sociale, quell’io-donna taciuto per secoli, e cerca di farsi spazio – parafrasando gli studi paesaggistici di Gillian Rose - nel *gendered landscape* cittadino, con un’energia prorompente che ben si accorda al caos del traffico nel «very center of it all» (*ND*, 38), Westminster.

In risposta al “dallowcentrismo” che fa convergere le scene di *Mrs. Dalloway*, Clarissa è la «central elegiac consciousness»² del romanzo: infatti la narrazione si sposta da una coscienza a un’altra, dando spazio a una pluralità di voci che ritorna ciclicamente alle sensazioni epifaniche della protagonista.

Inoltre, il personaggio maschile si muove in città relazionandosi sempre – anche se con modalità differenti - a quello femminile. Se per Peter Londra è una donna da (ri)conquistare dopo anni di assenza dall’Inghilterra, per Septimus è lo spazio dell’allucinazione, dell’affetto quasi materno che lo lega a Lucrezia, la sua moglie-bambinaia, nonché *flâneuse* completamente assorbita dalla malattia del marito.

Punto di vista maschile anomalo, il personaggio di Septimus sarà interessante da analizzare non solo per l’ipersensibilità che lo avvicina alla sfera femminile, ma per la lettura abnorme dello spazio cittadino, uno dei sintomi cardine del disturbo psicotico di cui soffre.

Sui rintocchi dei «leaden circles» del Big Ben, in *Mrs. Dalloway* spazio e tempo si legano inscindibilmente in quello che per Bachtin è un cronotopo letterario fondamentale, la strada:

¹ PARSONS D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, Oxford University Press, New York, 2000, p.74.

² SULLAM S., *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*. Mimesis Edizioni, Milano, 2016, p.3-238, p. 83.

La «strada» è, per eccellenza, il luogo di incontri casuali [...]. È il punto in cui gli eventi si annodano e si compiono. Si direbbe che qui il tempo sbocchi nello spazio e vi scorra (formando le strade). Di qui anche la ricca metaforizzazione della strada-cammino: il «cammino della vita», «intraprendere una nuova strada», il «cammino storico» ecc. [...] Diventa quindi comprensibile l'importante funzione d'intreccio che la strada ha nella storia del romanzo³.

Di notte lo spazio della strada si altera nello spazio onirico del sogno, in particolar modo nella seconda parte di *Night and Day* e nel saggio *Street Haunting: A London Adventure* (1930). Il tratto di città che porta dallo Strand alla riva del Tamigi si carica di un'atmosfera quasi gotica "infestata" da creature dai tratti grotteschi o presenze scorporate, che scaturiscono dalle sensazioni delle *street haunters*.

La varietà di ambientazioni e sfumature caricaturali raggiunge il suo apice in *Orlando* (1928); la necessità di adattamento di un "io" androgino al costante mutare dei secoli in cui si svolge la vicenda va di pari passo con l'incessante cambiamento e l'innovazione dell'ambiente cittadino, ripresi anche in *The Years* (1937).

Londra segue la *queer metamorphosis* di Orlando, trasformando l'assetto imperiale-patriarcale in uno spazio sempre più commerciale, sempre più aperto al dialogo paritario tra genere maschile e femminile.

In aggiunta, è stato fondamentale soffermarsi su alcune riflessioni scaturite dalla comparazione con culture e letterature diverse da quella inglese, ma anche dal confronto con altre discipline, quali ad esempio economia e psicologia, affiancate al contributo critico di autori e filosofi novecenteschi quali Benjamin, Simmel, Ricoeur, Williams, per citarne alcuni. Per quanto riguarda più da vicino la scrittura di Woolf, invece, sono risultati essenziali i contributi estrapolati da una serie incontri, letture e laboratori, promossi dall'Italian Virginia Woolf Society.

In conclusione alla dissertazione ho proposto una breve analisi grafica del fenomeno della *flânerie* nei principali testi presi in esame, soffermandomi inoltre sull'eredità dell'archetipo woolfiano nella letteratura postmoderna europea e nord-americana, a conferma della grande influenza che i classici di Virginia Woolf hanno avuto nell'arco del XX secolo – e hanno tutt'ora – sul panorama letterario mondiale.

³ BACHTIN M., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, a cura di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino, 1979, pp. 390-391.

CAPITOLO 1 – FLÂNEUR, STORIA DI UN ARCHETIPO MODERNO

1.1 Primi passi tra Parigi e Londra

Prima di affrontare il percorso di analisi incentrato sulla figura della passante nelle opere di Virginia Woolf, sembra opportuno ripercorrere le tappe fondamentali che hanno portato alla nascita della figura del *flâneur*.

È giunto il tempo delle presentazioni: chi è il *flâneur* e quali sono i processi che permettono a questo personaggio letterario di consolidarsi in quanto archetipo? Procedendo per gradi, pare opportuno iniziare dall'etimologia del nome: stando a quanto riportato sul *Grand Dictionnaire universel du XIX siècle* di Pierre Larousse, il termine deriverebbe dall'irlandese «*flanni*», con il significato di «libertino»; tuttavia, è probabile che il verbo scandinavo «*flana*» sia già stato attestato all'inizio del Seicento con il significato di «correre qua e là»⁴.

Elizabeth Wilson, nella sua ricerca *The Invisible Flâneur*, esamina un *pamphlet* francese risalente al 1806 in cui verrebbe descritta per la prima volta la giornata tipica di un *flâneur*, M. Bonhomme, per cui possiamo intuire che a quell'epoca il fenomeno sia già conosciuto e stia definendo i principi che lo contraddistinguono in quanto personaggio letterario⁵.

Due anni dopo, nel 1808, ritroviamo il verbo “*flâner*” nel *Dictionnaire du bas langage* di Hautel, impiegato per indicare il cittadino che ama “gironzolare da una parte all'altra senza un obiettivo preciso”, “perdere tempo girovagando per la città”⁶.

Per tracciare una linea più precisa del fenomeno dobbiamo partire dalla genesi del fenomeno letterario, da quando il *flâneur* muoveva i suoi primi passi tra la folla di Parigi e poi di Londra, le due metropoli che furono protagoniste per prime di un rapido inurbamento a seguito delle due Rivoluzioni Industriali.

⁴ CASTIGLIANO F., *Flâneur, l'arte di vagabondare per Parigi*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017, p.49.

⁵ WILSON E., *The Invisible Flâneur*, New Left Review 191, 1990, pp.90-110, p.94.

⁶ CASTIGLIANO F., *Flâneur, l'arte di vagabondare per Parigi*, p.51.

Cosa accade, infatti, quando una città abitata da milioni di persone soffoca l'autenticità del singolo a causa della dispersione dell'"io" folla? Come risponde l'interiorità del cittadino e, di riflesso, quella del personaggio letterario ai cambiamenti e ai nuovi stimoli conseguenti all'avvento della modernità?

Queste sono solo alcune delle domande che si sono posti gli intellettuali e gli scrittori europei e nord-americani che sono vissuti nel XIX secolo, e che hanno dovuto fare i conti, a partire dal Novecento, con la meccanizzazione dei sistemi produttivi e con un incalzante capitalismo finanziario. Da Balzac a Poe, da Baudelaire ad Apollinaire, dalla nostra Woolf ai più recenti McEwan, Cunningham, Don DeLillo, Rhys: più di due secoli di storia della letteratura esaminano il rapporto dell'individuo con un'area urbana in continua espansione che, come vedremo, segna un cambiamento decisivo nella percezione delle coordinate di tempo e spazio.

A inaugurare una fiorente stagione di passeggiate letterarie è Rousseau: il filosofo francese nella sua opera incompiuta *Les rêverie du promeneur solitaire* (1782) descrive dieci personalissime "promenades" che hanno in comune la fantasticheria e la solitudine. L'esigenza di contemplare il paesaggio si lega in Rousseau al piacere di abbandonarsi alla natura per favorire il fluire delle idee, ma è nel confondere terra e cielo che le meditazioni di queste passeggiate vengono rifiutate paradossalmente come pensieri, per essere collocate nella dimensione della *rêverie*⁷. In questo caso ci troviamo alla fine del Settecento, tant'è che il camminatore-filosofo roussoiano non è ancora etichettabile a tutti gli effetti come un *flâneur*: la sua vera e propria ascesa avverrà di lì a poco, quando sarà necessario dare priorità all'ambientazione urbana⁸.

A conferma di ciò, il termine viene riconosciuto formalmente solo all'inizio del XIX secolo, quando il fenomeno inizia a prendere vita.

È sullo sfondo metropolitano di Parigi che troviamo per la prima volta il personaggio del *flâneur* moderno che, a partire dall'Ottocento, si afferma come presenza sempre più ricorrente nel panorama letterario, così come nella dimensione cittadina, proponendosi come fenomeno sociale significativo nel contesto della realtà borghese.

⁷CASTOLDI A., *Il "flâneur". Viaggio al cuore della modernità*, Mondadori, Milano, 2013, pp.1-170, p.19

⁸CASTIGLIANO F., *Flâneur, l'arte di vagabondare per Parigi*, p.50.

A questo proposito, Raymond Williams insiste sul fatto che la prospettiva sulla città moderna sia sempre stata, fin dagli albori, quella di un uomo borghese «walking, as if alone, in its streets»⁹.

Balzac è il primo autore a introdurre il *flâneur*, come personaggio letterario, nella *Physiologie du mariage* del 1829, per poi riproporlo in seguito, in altri romanzi della raccolta enciclopedica *Comédie Humaine*¹⁰.

Con Raphaël de Valentin, il protagonista del romanzo di Balzac *La Peau de chagrin* (1831), ci troviamo nel periodo della scrittura realista francese, all'inizio degli anni '30 dell'Ottocento. Il protagonista maschile è una figura ambigua, poliedrica, che presenta delle caratteristiche a sé. Infatti, Loubier sostiene che il personaggio balzachiano non sia più il “*promeneur solitaire*” di Rousseau, ma che allo stesso modo non si possa ancora equiparare al più maturo *flâneur* di Baudelaire¹¹.

Il protagonista dell'opera di Balzac sarebbe dunque «colui che sembra solamente vedere, ma in realtà osserva- vale a dire analizza- ciò che lo circonda»¹².

L'impressione dominante è che l'autore scelga di avvicinare il lettore alle strade della capitale francese, instaurando un nuovo regime rappresentativo più vicino alle sensazioni del protagonista e ai ritmi della sua passeggiata parigina.

Durante la lettura del romanzo, scopriamo che Raphaël è un uomo che non ha nulla da perdere: sull'orlo di una crisi esistenziale dovuta al tracollo finanziario, il protagonista balzachiano accompagna il lettore per i *boulevards* di una Parigi all'alba della modernità.

Il personaggio del *flâneur* interverrebbe infatti, secondo Loubier, ogni volta che Balzac ha bisogno del suo aiuto per introdurre una descrizione di un aspetto particolare della città¹³. Il punto di vista di Raphaël funziona dunque da filtro e ci presenta l'immagine di una città profondamente mutata sia sul piano delle dinamiche economico-sociali, sia sul piano architettonico.

Non è un caso che Raphaël scelga di lasciare la propria vita in mano al caso, per ben due volte: prima ai dadi, poi a un talismano magico che gli prometterà una salvezza illusoria. Proprio a causa di questo *mal du siècle* che caratterizza il protagonista, il

⁹ WILLIAMS R., *The Country and the City*, The Hogarth Press, Londra, 1985, p.3-335.

¹⁰ CASTIGLIANO F., *Flâneur, l'arte di vagabondare per Parigi*, p.49.

¹¹ LOUBIER P., “Balzac e le *flâneur*”, in “L'Année balzacienne”, 2001, pp.141-142.

¹² Ivi, p.152.

¹³ Ivi, p.147.

flâneur di Balzac è in realtà un “*flâneur noir*”, ovvero «un personaggio morto a metà, uno spirito errante senza patria, un esiliato che non trova spazio né in città, né nella società»¹⁴.

Quello di Balzac è il periodo in cui si fondano le basi del sistema capitalistico contemporaneo, in cui nascono i *passages*, lunghi corridoi in ferro e vetro, le gallerie ottocentesche dove ogni bottega espone in vetrina la propria merce per attirare i passanti, i futuri nuovi clienti. Sullo stretto legame tra città e denaro nasce dunque il modello del cittadino-acquirente, figura su cui si sono espressi tra i più importanti studiosi novecenteschi, tra cui Walter Benjamin e Georg Simmel. Infatti, come ci ricorda Benjamin nel suo saggio *Angelus Novus*, è proprio nel corso dell'Ottocento che si è diffusa la pratica del gioco d'azzardo negli ambienti borghesi.

Su questa linea, in una chiave più strettamente economica, le passeggiate letterarie sarebbero da interpretare non come un semplice girovagare per le strade parigine, ma come un itinerario “*goal-oriented*”, inconsapevolmente orientato all'acquisto.

Ciò permette di connotare il passante come un essere volitivo, desiderante: è così che, secondo Benjamin, «lo spazio della *flânerie* e quello della proiezione dei desideri del singolo vengono a coincidere»¹⁵. Assistiamo dunque più propriamente ad una confusione tra soggetto e oggetto, tra la psiche del personaggio e la materialità del mondo urbano: con Balzac il personaggio del *flâneur* inizia a esprimere «il suo fascino misto all'angoscia per l'influenza magnetica che la città ha sull'io»¹⁶.

Secondo Simmel, il cittadino che crede di poter pagare tutto con il denaro diventa inevitabilmente un *blasé*¹⁷, un essere annoiato che prova a cercare -ma non trova- appagamento dall'accumulazione di beni o dagli stimoli esterni.

Se è vero che il *flâneur* trova fortuna come allegoria di un capitalismo incalzante, in realtà la sua natura originaria non è finalizzata all'acquisto: egli nasce come uno sguardo critico sulla folla, sguardo che consente una distanza dal pericolo di omologazione e, allo stesso tempo, di recuperare un rapporto individuale con la città¹⁸. Tuttavia, la città moderno-contemporanea acquista via via sempre più spazi

¹⁴ Ivi, p.144.

¹⁵ BENJAMIN W., *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus; saggi e frammenti*, pp.87-126, p. 155.

¹⁶ LOUBIER P., “Balzac e le *flâneur*”, p.161.

¹⁷ SIMMEL G., *Il denaro nella cultura moderna*, Roma, Armando, 1998, pp.7-96, p.24.

¹⁸ CASTOLDI A., *Il “flâneur”. Viaggio al cuore della modernità*, p. 31.

commerciali, con cui il cittadino si trova a dover fare i conti: è dunque per spirito d'adattamento al mercato capitalistico che il *flâneur* si trova a dover adattare la propria natura. L'elemento che lo salva, permettendogli di creare una distanza dalla massa, è senza dubbio la profondità e la complessità delle passioni, che lo avvicinano alla sensibilità artistica. Per Parsons, infatti, il *flâneur* non è soltanto una figura storica, ma è anche una metafora critica dell'artista moderno¹⁹.

Negli anni '40 dello stesso secolo, a dieci anni dall'esordio, il nostro personaggio assume infatti dei tratti sempre più marcati, tipologici, permettendo di consacrare il *flâneur* come figura archetipica, oggetto di riflessione e riscrittura da parte di autori e critici letterari. Tramite le parole di Auguste Lacroix, ne conosciamo le caratteristiche fondamentali:

Le flâneur est un être essentiellement complexe, il n'a pas de goût particulier, il a tous les goûts; il comprend tout, il est susceptible d'éprouver toutes les passions, explique tous les travers et a toujours une excuse prête pour toutes les faiblesses. C'est une nature nécessairement malléable, une organisation d'artiste. Aussi aime-t-il les arts, comme un roi constitutionnel. Il est *dilettante*, peintre, poète, antiquaire, bibliophile. [...] Vous le rencontrez partout, dans les promenades, aux Bouffes, aux concerts, au sermon, aux Funambules, dans les salons, à la guinguette, au boulevard de Gand et dans la rue de la Grande-Truanderie.

Il est curieux, presque indiscret. C'est un homme que l'amour de la science peut pousser jusqu'à la cruauté, et qui prendra quelquefois, pour sujet de ses expériences, le cœur même de son ami le plus intime. Le flâneur, ayant besoin de ses jambes autant que de son esprit, quand les premières lui font défaut, passe à l'état d'observateur: c'est alors une autre existence, une autre condition; sa nature se dédouble et s'affaiblit.

Paris appartient au flâneur par droit de conquête et par droit de naissance. Chaque jour il le parcourt dans tous les sens, en scrute les profondeurs et marque, dans sa mémoire, les recoins les plus obscurs. Il voit tout par lui-même, et promène incessamment dans Paris ses oreilles de lièvre et ses yeux de lynx. Il n'ignore rien de ce qui s'y passe, il connaît, dans ses moindres détails, la nouvelle du jour, l'événement de la veille²⁰.

È la curiosità l'elemento che spinge il personaggio a uscire di casa - spesso con un pretesto futile- per poter spalancare i propri pensieri su strade e oggetti, per soffermare la propria attenzione su piccoli particolari che amplificano la sua immaginazione.

¹⁹PARSONS D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, p.5.

²⁰LACROIX A., *Le Flâneur*, in *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, J. Philip-part, Paris, III, p.27.

Attento osservatore, nonché cacciatore di dettagli dall'interiorità squisitamente complessa, la figura romanzesca del passante non è dunque qui un borghese sempliciotto e altezzoso che ammira il suo riflesso nelle vetrine, non è un compratore seriale, ma è lì per cogliere attimi della quotidianità parigina che riverberano nella sua coscienza.

Egli si fa dunque interprete di oggetti, di merci, di nuovi spazi, di vie e stazioni ferroviarie, un mondo variegato sul quale lo sguardo del *flâneur* può soffermarsi per minuti, o addirittura in un tempo che si dilata in ore. Per l'importanza che assume lo sguardo, e dunque per l'immagine esterna che il personaggio introietta, nasce una nuova epistemologia dal sapore decisamente moderno: «l'epistemologia fondata sulla visualità»²¹.

Se finora ci siamo concentrati sull'analisi degli albori del nostro archetipo nel territorio francese, è bene fare un passo oltre la Manica.

Con Charles Dickens, infatti, la scena si sposta da Parigi a Londra. Ci troviamo nell'Età Vittoriana (1837-1901), in un periodo in cui la capitale dell'Impero inglese cresce a dismisura e cambia fisionomia tanto rapidamente che risulta difficile separare il nuovo -se per nuovo intendiamo società e paesaggio preindustriale- dall'immagine più tradizionale di città²².

In Dickens c'è molto della Londra vittoriana, di una città che si prepara a trasformarsi in metropoli, e l'autore riesce a coglierne gli aspetti multiformi grazie a uno straordinario spirito d'osservazione. Guardando alla modernità in tono ironico, la sua lente d'ingrandimento su Londra strizza sicuramente l'occhio al tragicomico, ma anche al fiabesco. Così in particolare in *Hard Times* (1854), in cui lo scrittore sceglie di mettere in luce le dinamiche più vicine al mondo industriale, all'universo incantato – ma sofferente- delle fabbriche, e ai conflitti d'interesse tra capitalisti.

Ma è negli *Sketches by "Boz"*, l'opera d'esordio del 1834, che viene colta per eccellenza la potenzialità della scena cittadina: Londra appare come un formidabile palcoscenico che mette in gioco il mutamento incessante di prospettive, scenari, personaggi²³.

²¹CASTOLDI A., *Il "flâneur". Viaggio al cuore della modernità*, p.35.

²²WILLIAMS R., *The Country and the City*, p.142.

²³BERTINETTI P., *Storia della letteratura inglese. Dal romanticismo all'età contemporanea.*, Einaudi, Torino, 2000, p.87.

Il suo passante non può di certo eclissarsi dal tumulto e dalla vitalità, anzi, egli «emerge tra la massa indistinta trasformato in un tipo, in una maschera che si riversa nelle strade, nei parchi, alla ricerca di svago»²⁴.

Lo *stroller* londinese nasce quindi sul modello francese, ma, ai fini del nostro studio, è bene soffermarsi sulle piccole sfumature che variano a seconda della penna da cui questa figura ha preso vita.

Procedendo nello strutturare le caratteristiche tipologiche del nostro personaggio, risulta importante, infatti, fare chiarezza sulle differenze fondamentali che intercorrono tra i due macrotipi per eccellenza, ovvero “l’uomo della folla” di Edgar Allan Poe e la figura del *flâneur* che raggiunge con Baudelaire la sua massima fioritura ottocentesca.

Contemporaneo di Dickens, Edgar Allan Poe è un autore e saggista di origine statunitense; tuttavia sceglie Londra per riprendere *leitmotiv* e personaggi tutti ottocenteschi.

Nel corso dell’Ottocento, il singolo individuo, così come il singolo passante, si specchia in un sé moltiplicato *n* volte e si frammenta come parte di un tutto difficilmente distinguibile: la folla. A rimetterci, in questa fase ottocentesca, è senza dubbio l’interiorità dell’individuo, sia esso persona o personaggio: il privato si fa pubblico, l’intimità viene risucchiata da uno spazio urbano in continua crescita.

«Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul»: con questa citazione di Jean de La Bruyère in apertura al racconto *The Man of the Crowd* (1840), Poe ci rivela già quale sarà il punto focale dell’opera, in quanto il vero dramma della modernità sarebbe quello di non riuscire a condurre una vita in solitudine, poiché inevitabilmente travolti da quell’onda che è la folla, che non permette più distinguersi da essa.

Il breve racconto inizia con un *focus* sul protagonista che, da buon intellettuale-*voyeur*, rivolge il suo sguardo all’esterno, sulla gente che passa davanti alle vetrine del caffè, estrapolandone così un ritratto – suggerito da abbigliamento e portamento- in base alla classe sociale d’appartenenza:

This latter is one of the principal thoroughfares of the city, and had been very much crowded during the whole day. But, as the darkness came on, the throng momentarily increased; and, by the time the lamps were well lighted, two dense and continuous tides of population were rushing [...] the tumultuous sea of human heads filled me, therefore, with a delicious

²⁴ *Ibidem*.

novelty of emotion. [...] By far the greater number of those who went by had a satisfied, business-like demeanor, and seemed to be thinking only of making their way through the press. [...] Others, still a numerous class, were restless in their movements, had flushed faces, and talked and gesticulated to themselves as if feeling in solitude on account of the very denseness of the company around.²⁵

Ciò che colpisce di questo passo è il paradosso che vede protagonisti i passanti: questi, pur non riuscendo a ritagliarsi uno spazio nel «tumultuous sea of humans», provano un senso di isolamento in mezzo alla moltitudine che li investe.

In questo testo sono due i personaggi che ci permettono di esaminare i differenti ruoli che ha il passante nell'epoca moderna: da un lato il protagonista, che analizza le anomalie della folla e la realtà fenomenica come un vero e proprio detective, o uno scienziato positivista ottocentesco; dall'altra un individuo senza nome che vaga alla ricerca di un qualcosa la cui natura sfugge al narratore stesso²⁶.

Secondo Castigliano, la strategia del doppio -tipica di Poe- mette in scena magistralmente le due polarità all'origine della pratica moderna della *flânerie*²⁷.

Il narratore intradiegetico sposta poi la sua attenzione sul vecchio passante, sul suo incessante camminare ambiguo e certamente snaturato. Infatti, quest'ultimo cerca di adeguarsi al ritmo degli altri passanti, là dove le vie sono più affollate, per poi tornare a un passo naturale, più lento, quando la folla diminuisce nelle vie traverse. Il tutto senza mai fermarsi.

Un'immagine che al primo acchito può sembrare dal sapore realistico, ma in realtà alquanto enigmatica: in chiave allegorica potrebbe essere letta come il passato che, stanco ma ostinato, insegue i ritmi frenetici della nuova Londra, cercando, invano, di rimanere al passo con la modernità.

Il narratore di Poe appare quasi disturbato dal fatto di non riuscire ad attribuire un volto al vecchio passante, proprio per questo motivo decide di inseguirlo, perché determinato a fissare un'identità sul "*faceless man*"²⁸.

²⁵ POE E. A., *The Man of the Crowd* (1840), Booksurge classics, 2009, p.6.

²⁶ CASTIGLIANO F., *Flâneur, l'arte di vagabondare per Parigi*, p.55.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ PARSONS D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, p.23.

La folla londinese non ha qui né volto né nome, tant'è che i passanti stessi, nella loro totalità, verso la fine del racconto sono descritti come delle ombre, delle sagome prive di corpo e anima.

È dunque possibile che in questo testo Poe abbia voluto tessere una critica pungente alla spersonalizzazione della massa?

Su questo punto si sofferma Benjamin:

Il quadro schizzato da Poe non si può certo definire realistico [...] Questi movimenti non sono tanto quelli delle persone intente ai loro affari, quanto piuttosto quelli delle macchine da lavoro manovrate. Il *flâneur* non condivide comunque questo comportamento, anzi piuttosto ne interrompe il ritmo; la sua rilassatezza non sarebbe da questo punto di vista nient'altro che un'inconscia protesta contro i ritmi del processo di produzione²⁹.

Quella di Poe è dunque una Londra che fa i conti con quello che rimane dell'umanità, in quanto l'uomo è letto come un automa che non riesce a prendere le distanze da un sistema economico-sociale da lui stesso creato, come risvolto amaro dell'epoca industriale.

Ribadendo questi concetti, la conclusione del racconto di Poe ha un sapore decisamente drammatico:

The old man, I said at length, is the type and the genius of deep crime.
He refuses to be alone. He is the man of the crowd. It will be in vain to follow,
for I shall learn no more of him, nor of his deeds³⁰.

L'impersonalità e l'anonimato rende il passante un essere non solo indecifrabile e scarsamente interessante, ma anche un criminale. Chi mantiene l'anonimato, per Poe, non merita di essere inseguito, non merita più la sua curiosità.

Per questo motivo c'è una netta differenza tra il passante di Poe e gli altri passanti a lui contemporanei, Benjamin lo afferma chiaramente: «L'uomo della folla non è un *flâneur*», in quanto «se il primo viene risucchiato dalla folla, il *flâneur* non vuole rinunciare al suo tenore privato»³¹, all'affermazione del suo "io".

L'uomo che il narratore insegue è – per Parsons- sia il "man of the crowd", sia il "man in the crowd", per cui l'inseguitore, l'inseguito e la folla arriverebbero a formare una sorta di triplice gioco di specchi³².

²⁹ BENJAMIN W., *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus; saggi e frammenti*, p. 103.

³⁰ POE E. A., *The Man of the Crowd*, p.12.

³¹ BENJAMIN W., *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus; saggi e frammenti* pp. 105-106.

³² PARSONS D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, p.23.

L'uomo della folla dell'autore statunitense non riesce dunque a distinguersi dalla massa omogenea, tant'è che accetta passivamente la perdita di un'identità personale nell'identità collettiva; al contrario, il *flâneur* di Baudelaire – sulla linea di ciò che è stato asserito in precedenza- riesce a differenziarsi grazie alla sua sensibilità artistica³³.

Nessun altro oggetto se non la folla stessa, secondo Benjamin, sarebbe riuscito a imporsi più autorevolmente ai letterati dell'Ottocento³⁴. Non a caso, è proprio la folla il *leitmotiv* che lega il commento critico di Benjamin a Baudelaire e Baudelaire a Parigi.

L'autore della raccolta poetica *Les fleurs du mal* (1857) è, infatti, il poeta francese che meglio filtra le trasformazioni che si constatano quotidianamente in una Parigi del XIX secolo, la città più vivace d'Europa, ma senza dubbio sovrappopolata.

Le immagini della capitale francese si stagliano più che vorticosamente nei quadri descrittivi definiti "*Tableaux parisiens*": qui, tuttavia, non troviamo più le meticolose descrizioni alla Victor Hugo, ma il realismo si muove oltre, verso immagini fugaci, trasversali, ovvero verso ciò che è vivo e presente ma per via indiretta, verso ciò che Benjamin definisce «la presenza segreta della folla»³⁵.

Su questa linea, troviamo in Baudelaire una descrizione della massa che si percepisce nella sua invisibilità: «lo scrittore francese non descrive mai la popolazione né la città. E proprio questa rinuncia gli ha permesso di evocare l'una nell'immagine dell'altra»³⁶.

Baudelaire è stato il primo traduttore di Poe in Francia, e si può dunque ipotizzare che abbia preso spunto proprio da quel senso di disorientamento e da quel crollo di valori che investe il passante dell'autore statunitense.

Come sottolinea Castoldi, è facendo riferimento al racconto di Poe che Baudelaire attribuisce al proprio *flâneur* un elemento inquietante, assente nella tradizione francese della letteratura panoramica³⁷.

Resta di Poe l'ambiguità del personaggio, però qui si lotta per riuscire a identificarsi come altro dalla moltitudine, anche se il pericolo di disperdersi in essa è sempre dietro l'angolo.

³³ BENJAMIN W., *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus; saggi e frammenti*, p. 99.

³⁴ Ivi, p.97.

³⁵Ivi, p.99.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷CASTOLDI A., *Il "flâneur". Viaggio al cuore della modernità*, p.56.

«Il paesaggio metropolitano non sarebbe altro che la trasposizione esterna di sé»³⁸, di un'interiorità che prende vita nei pensieri del personaggio, guidati dal narratore oltre la dimensione più intima, fino ad arrivare tra i marciapiedi di Parigi.

Ecco come giungere alla reificazione: il *flâneur* si fa città, così vedremo anche per la figura femminile della *flâneuse*, ma non senza qualche effetto collaterale. Accusando il peso di un traffico incessante in cui il passante deve muoversi, egli subisce una serie di shock e di collisioni, che dev'essere in grado di interiorizzare e superare³⁹.

L'invenzione di nuovi mezzi di trasporto pubblico come treni a vapore, tram e omnibus ha modificato incisivamente il rapporto del singolo con l'altro, in tutte le grandi città. Da questo momento, si entra sempre più in contatto con l'altro estraneo, con cui condividere un viaggio di pochi minuti o di qualche ora: è la prima volta che ci si trova a dover dividere uno spazio ristretto con degli sconosciuti, senza che ci si rivolga parola. Non solo, per Benjamin la società sarebbe sempre stata avvolta da un'atmosfera di mistero in cui si è cristallizzata nei secoli, quell'atmosfera che lui stesso soprannomina "aura"; tuttavia, questa sorta di pellicola magica che ricopre in via metaforica la società, nell'epoca contemporanea va a perdersi, tanto che non si riconosce più l'originale dalla copia, il soggetto dall'oggetto.

Sul modello del concetto di shock baudelairiano, già Charles Dickens e Thomas Hardy identificano nelle loro opere la città di Londra come una fonte di pericolo sociale, che vede al centro la perdita dei sentimenti umani, a favore di una forza esplosiva, irrazionale, della massa⁴⁰.

Williams sostiene che la descrizione della folla di Hardy al Lord Mayor's Show⁴¹ del 1879 sia memorabile proprio per l'acquisizione di un punto di vista deformato, quasi paranoico⁴²: per Hardy Londra non è nient'altro che «a monster whose body had four million heads and eight million eyes».

È senz'altro un originale esempio di *embodiment*, in cui la città è descritta come un essere dal corpo mostruoso, con migliaia di teste quanti sono i suoi stessi abitanti.

³⁸ Ivi, p. 58.

³⁹ BENJAMIN W., *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus; saggi e frammenti*, p.95.

⁴⁰ WILLIAMS R., *The Country and the City*, p.217.

⁴¹ Si tratta di un evento annuale che ha luogo nel centro storico di Londra: una parata stradale a metà tra rievocazione storica e carnevale col fine di celebrare il Lord Mayor, il sindaco di Londra. Attualmente la manifestazione si svolge il secondo sabato di novembre (lordmayorshow.london).

⁴² WILLIAMS R., *The Country and the City*, p. 216.

Figlio della modernità, il *flâneur* non può estromettersi dalle influenze che le strade hanno su di lui e dal senso d'angoscia che attanaglia il singolo cittadino: egli passeggia alla ricerca di un equilibrio tra il passato della borghesia e la premonizione di un futuro incerto, in quanto abitante di una metropoli. Ma per Benjamin, egli non si sente a suo agio in nessuno dei due casi, per questo si collocherebbe dalla parte degli asociali, chiudendosi nella sua interiorità⁴³.

Il simbolo della fisionomia di una città che cambia e si adegua ai gusti del tempo è certamente la Tour Eiffel: eretta per celebrare i cent'anni dallo scoppio della Rivoluzione, il nuovo simbolo di Parigi vuole proporsi come emblema della modernità, di un profondo cambiamento culturale che ha investito la città nel 1889, nel cuore della Belle Époque. L'arte e l'architettura sfidano così non solo la gravità, ma anche la realtà stessa: la Tour non è un monumento religioso, ma viene eretto come simbolo puramente estetico.

Visitare la Tour significa concedersi una *flânerie* verticale, la vista di un orizzonte che si amplia dall'alto sulla città nella sua globalità: è questo un biglietto da visita delle novità artistiche e architettoniche del Novecento, che fanno del ferro e del vetro i materiali da cui partire per la costruzione di grandi palazzi, in cui lo spazio, anziché espandersi in orizzontale, inizia a elevarsi verso il cielo.

Se invece vogliamo restare in Inghilterra, basta pensare al Crystal Palace, inaugurato il 1° maggio del 1851 in occasione della prima Esposizione Universale sotto il regno della Regina Vittoria. La moderna costruzione, che si espandeva per 10 ettari nel cuore di Hyde Park, venne soprannominata "Il gigante di vetro", simbolo di ricchezza e del potere imperiale⁴⁴. Si tratta, inoltre, del primo edificio prefabbricato di così grande dimensione: la struttura è stata realizzata proprio per la sua natura temporanea, tant'è che oggi si potrebbe considerare come un primo mastodontico antenato del "temporary shop" del Nuovo Millennio.

Passeggiare per le moderne città metropolitane diventa dunque un'avventura dello sguardo, per cui il passante-*voyeur* sarà costretto, da questo momento in poi, a diventare parte di una realtà sempre più aperta al nuovo, allo straniero, al collettivo.

⁴³ BENJAMIN W., *Parigi, La capitale del XIX secolo*, in *Angelus Novus; saggi e frammenti*, pp. 140-153, p.149.

⁴⁴ GRANT R.G. et al., *History of Britain & Ireland*, DK Publishing, London, 2012, pp. 10-386, p.273.

È il momento in cui a Parigi, così come a Londra, si inizia a respirare il senso di una dimensione cosmopolita. Cambia il gusto del bello, cambiano le concezioni di spazio e tempo e il *flâneur* non può che adeguarsi.

Egli non riveste più il ruolo di coscienza critica sulla società, ma è testimone soltanto della sua estraneità: continua a misurarsi con la realtà urbana, ma quest'esperienza sensoriale manca di dialogo, tant'è che si ripiega su se stessa in una sostanziale autoreferenzialità, come esperienza intransitiva⁴⁵.

Per quanto riguarda il cambiamento della concezione di spazio, il *flâneur* ora può confrontarsi con qualsiasi sfondo, sia esso mentale o geografico: sono queste le caratteristiche tipiche del «Proust *flâneur*» che aprono le porte all'esistenzialismo⁴⁶. Così come la psicanalisi di Freud e le teorie socioeconomiche di Marx, a inizio Novecento i testi proustiani hanno avuto un impatto notevole in campo letterario.

Sotto l'influenza della sua filosofia, infatti, non solo lo spazio della fantasia e quello della realtà si sovrappongono, ma il tempo si frammenta in brevi istanti carichi di emotività.

Infatti, man mano che il *flâneur* cammina verso il futuro, si lascia alle spalle la definizione che troviamo nel testo di Benjamin, in cui l'archetipo è spesso associato alla figura di un osservatore-sorvegliante; facendosi sempre più elusivo, egli diventerà «icon of the architextual aesthetics of the modern urban novel» su uno sfondo cittadino labirintico e frammentario⁴⁷.

Come vedremo in dettaglio nell'analisi dei romanzi di Virginia Woolf, è proprio su questo aspetto che si concentreranno i principali autori della prima metà del Novecento: oltre a Woolf, spuntano nomi illustri quali Apollinaire, Sartre e Joyce.

Nel primo Novecento, il poeta, così come il pittore, deve dunque fare i conti con un accumularsi di sensazioni, con l'ordinario che si fa straordinario: la città per prima viene deformata dai ricordi, dai sogni, sulla strada che porta dal simbolismo alle avanguardie.

⁴⁵ CASTOLDI A., *Il "flâneur". Viaggio al cuore della modernità*, p.123.

⁴⁶Ivi, p.142.

⁴⁷ PARSONS D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, p.4.

1.2 Piacere, sono una *flâneuse*: gli spazi femminili nella moderna metropoli

Se finora abbiamo preso per buono un punto d'osservazione quasi esclusivamente maschile, è giunto il momento di ripercorrere la strada affrontata fin qui dal punto di vista femminile, esaminandone le tracce nello spazio cittadino e in letteratura.

Il concetto di spazio e, più nel dettaglio, di paesaggio, è stato affrontato dai più importanti geografi degli ultimi due secoli; ma è solo nei più recenti anni Novanta che il paesaggio viene ridiscusso nell'ottica degli studi femministi.

Nel 1993, Gillian Rose propone una lettura critica del paesaggio come intersezione tra spazio e genere: il suo è un *gendered landscape*, uno sfondo dove rimangono latenti i sistemi politici patriarcali, dal colonialismo all'imperialismo⁴⁸. Nel momento in cui la società accetta passivamente il doppio dualismo uomo/donna e natura/cultura, il femminile sarebbe dunque fortemente sessualizzato, poiché relegato esclusivamente ad aspetti naturali, associato alla fecondità della terra.

In questa prospettiva, lo sfondo metropolitano industrializzato sarebbe il risultato di uno sguardo prevalentemente maschile, dove è solo l'uomo ad avere il diritto di camminare, guidare, andare in barca.

Per l'analisi del nostro personaggio femminile risulta importante partire proprio da queste basi, dall'interpretazione delle dinamiche soggiacenti non solo ai romanzi, ma, in primo luogo, ai sistemi sociali e alle scelte culturali e linguistiche.

Su questa linea, sembra opportuno innanzitutto mettere in evidenza un'ambivalenza semantica non di poco conto che investe un sinonimo di "passante", il termine "passeggiatrice".

Se si pensa che il termine femminile italiano è equiparabile a quello inglese "*streetwalker*", è dunque facile che si generi una certa ambiguità, a seconda che lo si accosti al significato letterale, o lo si impieghi più nello specifico per indicare una "cantoniera"⁴⁹, una prostituta.

⁴⁸ GILLIAN R., *Feminism and Geography: The Limits of Geography*, Cambridge, Polity Press, 1993.

⁴⁹ Definizione del termine "*streetwalker*" tratta dal dizionario *A New Dictionary of the English and Italian Languages* by Arthur Enenkel, Philadelphia, David McKay Publisher, 1915.

L'impiego sessista del termine non può dunque che incrementare ulteriormente la costruzione culturale per cui una figura femminile che cammina da sola non potrebbe essere altro che una donna dai facili costumi, attorno alla quale circolano pregiudizi infondati, maldicenze riferite a sospette attività criminali o alla prostituzione.

Inizierei con l'analisi dello stereotipo della donna criminale, proprio nel periodo che coincide con l'esordio della figura della passante.

Riferendosi alla letteratura inglese del Settecento, non si può non menzionare la protagonista del romanzo *The Fortunes and Misfortunes of Moll Flanders* (1722) di Daniel Defoe. Nata nella prigione di Newgate da una madre criminale, il destino di Moll Flanders sembra segnato già dalla sua nascita: obbligata dalla necessità, rubare è l'unica via che le permetterà di arricchirsi.

In realtà, Moll auspica di diventare una *gentle woman*, cercando a tutti i costi di mantenersi da sola ma, paradossalmente, riuscirà nel suo obiettivo solo quando si allontanerà da più matrimoni falliti, diventando a tutti gli effetti una ladra⁵⁰.

La vicenda è un continuo sforzo a liberarsi da contratti matrimoniali, dal sistema del *marriage market*, per cui la donna e la sua dote sono valutate dall'uomo in base al guadagno reale. A conferma di ciò, matrimonio dopo matrimonio, la Moll promessa sposa perde di valore sul mercato, in quanto la sua fresca bellezza va appassendo con la vecchiaia.

Appare dunque chiaro come, a partire dal XVIII secolo, i rapporti sentimentali degenerino sempre di più in legami quasi esclusivamente commerciali, anche a causa di un processo che Watt definisce «the rise of individualism»⁵¹.

È proprio radicandosi nelle dinamiche economiche all'insegna dell'individualismo che l'eroina di Defoe si distanzia dalla tradizionale figura errante del *picaro*⁵².

Per Watt, *Moll Flanders* si distinguerebbe infatti dal genere codificato per una differenza di non poco conto: mentre nel romanzo picaresco⁵³ il protagonista errante

⁵⁰«All I understood by being a Gentlewoman, was to be able to work by myself [...] to be able to get my bread [...] I would be such a Gentlewoman as that.»: DEFOE D., *Moll Flanders* (1722) ed. Penguin classics, Londra, 1989, pp. 50-51.

⁵¹ WATT I., *Defoe as a Novelist: 'Moll Flanders' in The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, University of California Press, Los Angeles, 1957, pp. 3-319, p. 95.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Il romanzo picaresco è un genere narrativo apparso a metà del XVI secolo in Spagna, sviluppatosi successivamente in altri paesi europei, principalmente in Francia, in Germania e in Gran Bretagna. Il protagonista, il *picaro*, è un individuo di bassa estrazione sociale, generalmente un orfano abbandonato a se stesso in un mondo ostile. L'eroe, per sopravvivere, è costretto a compiere una serie

non è ancora un individuo dalla personalità completa e definita, in Defoe, al contrario, i personaggi sono sempre il naturale e realistico prodotto della moderna civilizzazione urbana⁵⁴.

Per questo motivo, secondo Watt è preferibile ascrivere il testo alla *rogue literature*, un genere letterario in voga tra Seicento e Settecento che mette al centro le confessioni quotidiane di ladri e mendicanti, in un'impostazione spiccatamente descrittiva.

Affidandosi a un realismo pungente, infatti, il romanziere inglese ci regala, tramite gli occhi di Moll, uno spaccato dei sobborghi di Londra nel periodo in cui per eccellenza è divampata la criminalità.

È nella lettura della seconda parte del romanzo che cogliamo in flagrante la Moll ladra, mentre cerca di sottrarre con sottile astuzia un orologio dal polso di una donna:

For she, when she felt the pull scream'd out, and push'd herself forward, and put all the People about her into disorder, but said not a Word of her Watch, or of a Pick-pocket, for at least two Minutes time, which was time enough for me, and to spare; for as I had cried out behind her, as I have said, and bore myself back in the Crowd, there were several people, at least seven or eight, that we got between me and her in that time, and then I crying out *a Pick-pocket*, rather soon than she⁵⁵.

La strada affollata è il contesto perfetto per agire quasi del tutto indisturbata: Moll è vestita – o meglio mascherata – da vera e propria *gentle woman* e si fa scudo della gente per passare inosservata, fino a quando, appena slacciato l'orologio, si ritrae con il bottino in tasca «seppellita» da altri corpi.

La folla è qui composta da corpi solidi, uniti in un tutt'uno che si sposta avanti e indietro, in un movimento a tratti sussultorio che permette alla ladra di uscire fuori dalla massa, sul lato della strada⁵⁶.

Ci serviamo ancora della vicenda del romanzo di Defoe per soffermarci sulla figura della *streetwalker*, che frequenta i bui marciapiedi dei sobborghi o le case di incontri, con il fine di prostituirsi.

di peripezie, spesso anche azioni riprovevoli, attorno a cui è incentrata l'impostazione autobiografica dell'opera. L'opera picaresca che rivestì il valore di vero e proprio modello è l'anonimo *Lazarillo de Tormes*, risalente al 1554. (BERTINETTI P., *Storia della letteratura inglese. Dalle origini al Settecento.*, Einaudi, Torino, 2000.)

⁵⁴ WATT I., *Defoe as a Novelist: 'Moll Flanders'*, p.95.

⁵⁵ DEFOE D., *Moll Flanders* (1722) ed. Penguin classics, Londra, 1989, pp. 278-279.

⁵⁶ WATT I., *Defoe as a Novelist: 'Moll Flanders'*, p. 97

In *Moll Flanders*, infatti, non è solo il matrimonio a essere soggetto a dinamiche economiche, ma lo stesso corpo femminile: Moll cade volontariamente nella trappola della prostituzione, assumendo le vesti di *fallen woman*, solo perché per lei è occasione di guadagno facile.

Ecco che *leitmotiv* moderni ritornano. Oltre alla presenza costante della folla nelle scene londinesi, l'accumulo di denaro sembra essere lo scopo perseguito da tutti i personaggi, che si muovono unicamente in base al proprio interesse.

Quella di *Moll Flanders* è una moderna economia di mercato che si rifà al concetto del *general equivalent*, per cui tutto può essere valutato attraverso un prezzo, sul modello de *La Mandragola* machiavelliana. Non abbiamo più dubbi di quanto abbia avuto impatto sulla società dell'epoca il sistema finanziario: lo stesso Defoe ce ne dà credito tramite la voce di Moll: «the Money was the thing»⁵⁷.

Sulla stessa linea si colloca Benjamin. Egli sostiene, infatti, che nelle grandi città la prostituzione farebbe apparire le donne non solo come merce ma, in senso stretto, come veri e propri articoli di massa, oggetti di uso immediato da parte del piacere dell'uomo⁵⁸.

Verso la metà del romanzo, al suo ritorno a Londra, la stessa Moll fa una riflessione molto profonda su questo aspetto. Grazie alla sua *Mother midnight* – ovvero la responsabile della casa di tolleranza- capisce più chiaramente quanto sia facile per una donna senza il marito al proprio fianco passare per una ladra o una prostituta, non importa quale sia la sua vera identità⁵⁹.

Qui la donna non è ancora libera di avere un ruolo diverso da quello di madre, o di governante, non è ancora libera di passeggiare autonomamente, perché sarebbe travolta da sguardi poco modesti o, addirittura, da ingiurie.

Defoe sottolinea un punto cruciale: «Women had lost the Priviledge of saying No»⁶⁰. Forse è proprio questo forte senso critico verso la misoginia dell'epoca a fare di Moll Flanders un personaggio decisamente moderno, che anticipa il rifiuto del movimento delle suffragette ad accettare il riconoscimento di limitazioni legate al sesso.

⁵⁷ DEFOE D., *Moll Flanders*, p.212.

⁵⁸ BENJAMIN W., *Parco centrale*, in *Angelus Novus; saggi e frammenti*, pp. 133, 138.

⁵⁹ DEFOE D., *Moll Flanders*, p.221.

⁶⁰ Ivi, p.112.

Per queste ragioni, l'ammirazione di Virginia Woolf per il testo di Defoe non può che essere palese, tant'è che l'autrice modernista deciderà di parlare di *Moll Flanders* prima nei diari del 1919⁶¹, poi in un saggio del 1925 interamente dedicato a Defoe⁶². Ciò che in particolar modo Woolf apprezza dell'eroina di Defoe è il femminismo ancora in parte latente che l'eroina incarna, proprio perché sceglierebbe, nonostante tutto, di inseguire la propria libertà da qualsiasi involontario adeguamento al ruolo femminile⁶³.

Qual è allora il percorso che porta la passante a emanciparsi da questa condizione, fino ad assumere la veste di vera e propria "*femme errante*"?

La strada è lunga e tortuosa, tant'è che, ai suoi albori, la figura della *flâneuse* non si è ancora emancipata del tutto dallo stretto legame che ha con le merci, anzi, nascerebbe proprio in quanto acquirente. A partire dalla seconda parte del XIX secolo, la società consente effettivamente al mondo femminile di potersi muovere con maggiore autonomia per le strade della città, ed è anzi proprio il mercato a creare i luoghi deputati alla frequentazione delle donne, i grandi magazzini.

La libertà di passeggiare è dunque soggetta a un compromesso: se una figura femminile si deve spostare in città, si sposta essenzialmente di giorno, per fare acquisti. Seguendo i gusti e le esigenze delle clienti, il mercato si rinnova dall'interno e la città acquista sempre più spazi pensati *ad hoc* per loro. I negozi offrono alle donne un nuovo punto di accesso in città: questa nuova esperienza sensoriale le avvicina alla figura maschile del *flâneur* consumatore⁶⁴.

Il primo passaggio appare dunque chiaro: dalla donna che si fa merce, alla merce che si fa donna. A conferma di questo cambiamento, Bowlby sostiene che negli spazi del consumismo ha inizio il percorso di emancipazione della *city woman*⁶⁵.

Bisognerà attendere la fine dell'Ottocento per far sì che il nostro personaggio femminile abbia la possibilità di sperimentare il piacere della *flânerie*, poiché acquisirà sempre più autonomia, libertà d'azione, ma non senza qualche incertezza.

⁶¹ (AWD, 21): «I saw London with the eyes of Defoe, a great writer surely to be there imposing himself on me after 200 years.».

⁶²(E 4, 104): «He (Defoe) belongs, indeed, to the school of the great plain writers, whose work is founded upon a knowledge of what is most persistent, though not most seductive, in human nature».

⁶³ WATT I., *Defoe as a Novelist: 'Moll Flanders'*, p.113.

⁶⁴ BOWLBY R., *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*, New York, Methuen, 1985.

⁶⁵ *Ibidem*.

Tuttavia, già verso la metà del secolo troviamo un primo esempio di passante coraggiosa e solitaria dalle caratteristiche rivoluzionarie: Lucy Snowe, la protagonista dell'ultimo testo di Charlotte Brontë, *Villette* (1853) tanto amato da Woolf⁶⁶.

Lucy è sicuramente il personaggio più autobiografico della Brontë, tant'è che l'autrice decide di raccontare -attraverso una narrazione in prima persona- i luoghi che lei stessa ha visitato insieme alla sorella Emily: dalle strade della capitale inglese, alla costa francese, fino alla cittadina immaginaria di Villette, che quasi sicuramente rievoca la Bruxelles degli anni '40 dell'Ottocento.

L'autrice vittoriana si può ascrivere, infatti, a quella ondata di donne che ha scelto di viaggiare in solitudine o con qualche accompagnatrice al seguito: a partire dalla seconda metà del XIX secolo, infatti, risulta decisamente più accessibile per le donne inglesi spostarsi all'estero, specialmente verso l'Europa continentale⁶⁷.

Il viaggio diventa così uno strumento per cercare la propria indipendenza e nuove opportunità di lavoro in altre terre, anche grazie allo sviluppo di nuovi mezzi di trasporto quali treni e battelli a vapore, che rendono più agevole lo spostamento.

Rimasta senza parenti, abitazione e mezzi economici in seguito a un disastro familiare, Lucy decide di partire da sola per migliorare la propria condizione, con il solo scopo di cambiare vita, per la voglia che ha di sperimentare il nuovo, di cercare l'amore.

È così che in questo romanzo la narrazione di una passeggiata cittadina si amplia, arrivando ad abbracciare un genere letterario ben definito e certamente più ampio, la letteratura di viaggio.

Tuttavia, ai fini di questo studio, per occuparsi a pieno del fenomeno della *flânerie* è opportuno circoscrivere l'analisi al dialogo che si instaura tra le sensazioni della protagonista e le due città in cui sceglie di recarsi, prima Londra, poi la più piccola cittadina di Villette.

Infatti, è in questo periodo che il concetto stesso di *flânerie* inizia a essere per la donna un fronte di cambiamento: da mero atto proibito e proibitivo, si intravedono

⁶⁶WOOLF, E 4, p.168, '*Jane Eyre*' and '*Wuthering Heights*': «her (rif. a Brontë) finest novel».

⁶⁷ MATHIESON C., ««A Still Ecstasy of Freedom and Enjoyment»: Walking the City in Charlotte Brontë's '*Villette*'», in "Journal of Victorian Culture", 2017, Vol. 22, N. 4, p.521-535, p.521.

prospettive più luminose, grazie alla possibilità di camminare liberamente per la strada, sia essa quella davanti casa, o un itinerario del tutto inesplorato⁶⁸.

In seguito a un lungo viaggio dalla campagna, ad accoglierla vi è una Londra cupa e piovosa, «a Babylon and a wilderness»⁶⁹, che si staglia su un orizzonte sconosciuto e moltiplicato ipoteticamente all'infinito.

Questa nuova esperienza è per lei un continuo affluire di stimoli conflittuali, che si fanno quasi concreti, tanto da percepire la città attorno a sé avvolgerla come fosse uno «spirito»⁷⁰: già da questo elemento al lettore è chiaro che – in casi come questi – le tonalità narrative tipiche di Brontë virano verso il gotico.

Messi da parte i dubbi portati dall'oscurità della notte, la mattina seguente decide di farsi guidare dall'istinto per le strade di Londra in completa, goduta solitudine, in quello che per Miss Snowe è il primo giorno nella metropoli inglese.

Il sesto capitolo si apre sull'immagine di una stanza, con la vista su una strada tranquilla, poco affollata, che le ricorda il suo villaggio di campagna.

Ha già fatto colazione, ma la fame che la tormenta è un'altra, è la fame della scoperta:

The street on which my little sitting-room window looked was narrow, perfectly quiet, and not dirty: the few passengers were just such as one sees in provincial towns: here was nothing formidable; I felt sure I might venture out alone. Elation and pleasure were in my heart: to walk alone in London seemed of itself an adventure. [...] Prodigious was the amount of life I lived that morning. Finding myself before Saint Paul's, I went in; I mounted the dome: I saw thence London, with its river, and its bridges. [...] Descending, I went wondering whether chance might lead, in a still ecstasy of freedom and enjoyment [...] I saw and felt London at last; I mixed with the life crossing along; I dared the perils of crossings. To do this, and to do this utterly alone, gave me, perhaps an irrational, but a real pleasure.⁷¹

Una volta letto questo passo, non è difficile comprendere come al centro della descrizione ci siano le sensazioni della protagonista, che rivela di aver «visto e sentito Londra».

Man mano che Lucy fa suo ogni angolo del quartiere della City, il paesaggio si sposterebbe in modo evidente sul piano fisico, in quanto il corpo arriva a fare da filtro a sensazioni visive, uditive e tattili insieme. Questo movimento che parte dall'occhio e attraversa il corpo permette alla *flâneuse* di circondarsi della sua stessa soggettività.

⁶⁸ Ivi, p.526.

⁶⁹ BRONTË C., *Villette* (1853); with an introduction by Angela Carter, Virago, London, 1990, p.58.

⁷⁰ Ivi, p. 61: «I like the spirit of this great London which I feel around me».

⁷¹ Ivi, p. 62-63.

È importante soffermarsi proprio su questo punto, in particolar modo sulla comparazione che fa Mathieson tra il *flâneur* e la *flâneuse*, appoggiandosi allo studio di Rodaway in *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place* (1994).

Come la figura maschile tradizionalmente si caratterizza per l'ampio uso che fa del senso della vista, così il punto di vista femminile si svilupperebbe su tutti e cinque i sensi: si arriva dunque alla conclusione che in Brontë chi passeggia non sia più solo spettatore, ma viva un'esperienza totalizzante, multisensoriale⁷².

Su questa linea, Lucy viene definita da Mathieson un'«embodied *flâneuse*», che la Brontë iscrive in modo del tutto nuovo nella tradizione dello *strolling*, ritagliando per la sua protagonista femminile non solo uno spazio in quanto passante urbana, ma creandone uno rivoluzionario, in cui passeggiare diventa - come citato sopra - «a still ecstasy of freedom and enjoyment», «an irrational but real pleasure».

Se è vero che passeggiare può essere il più grande dei piaceri, tuttavia, si crea un forte contrasto tra le esperienze diurne e quelle notturne. Lucy appare determinata e risoluta sotto la luce del sole, ma è sufficiente l'oscurità a privarla della sua sicurezza. La protagonista di *Villette* è certamente un personaggio irrequieto, con dei tratti caratteriali ossimorici, evidenti già a partire dallo stesso nome che Brontë le ha attribuito: la luce è accostata al freddo della neve, simbolo dell'interiorità luminosa di chi cerca di sciogliersi, di lottare per se stessa, in quella che è -per citare le teorie darwiniane- una vera e propria *struggle for life*.

La notte non coincide solamente con la paura di perdersi in strade buie e sconosciute, ma è il momento per eccellenza in cui la donna si sente ancora una volta discriminata, perché il suo camminare potrebbe essere interpretato arbitrariamente dagli altri passanti come disponibilità sessuale⁷³.

Un esempio si può trovare nel passo in cui Lucy decide di recarsi nel porto per prendere un battello che la tradurrà in Francia, accompagnata da un traghettatore con tratti propriamente danteschi. Quest'esperienza è riletta da Mathieson in luce di una vera e propria «gendered experience»⁷⁴: la libertà incondizionata a cui Lucy aspira appare

⁷² MATHIESON C., ««A Still Ecstasy of Freedom and Enjoyment»: Walking the City in Charlotte Brontë's 'Villette'», p. 531.

⁷³ Ivi, p.533.

⁷⁴ Ivi, p.529.

qui a tratti illusoria, in quanto il *boatman* si prende la licenza di toccare la donna, cercando un contatto fisico del tutto fuori luogo.

Il tramonto porta con sé prima di tutto il rischio: il corpo della donna, oltre che essere filtro di sensazioni, è anche la sagoma su cui si proiettano le pulsioni sessuali di uomini sconosciuti, così anche per le strade della piccola cittadina di Villette.

Una sera come tante altre, infatti, la protagonista, rientrando verso la sua stanza, percepisce delle presenze alle sue spalle a cui non riesce ad attribuire un volto, intuendone le cattive intenzioni. Si crea a questo punto un vortice tra *in* e *out*, tra l'interiorità femminile e le sue proiezioni verso l'esterno, tra momenti di abbagliante estasi e attimi di paura. A questo punto, è in gioco un equilibrio sottile, in quanto l'attrazione verso il nuovo porta con sé inevitabilmente sì la bellezza, la sorpresa, ma anche la mancata fiducia in ciò che la circonda.

Questo è un altro elemento tipologico che contraddistingue Lucy: la protagonista ha la possibilità di sperimentare una nuova sé in terra straniera, per cui la città francese viene percepita come territorio di conoscenza, come esplorazione di nuovi spazi sia esterni, sia interni⁷⁵.

È dunque chiaro come grazie a Charlotte Brontë si apra un nuovo Rinascimento per la figura femminile della *flâneuse*, l'epoca delle grandi scoperte – o meglio “riscoperte” - tutte in chiave soggettiva.

La complessità occhio-mente-corpo è fondamentale per mettere al centro un'altra questione, che non riguarda tanto la passeggiata, ma più precisamente il passaggio. Soffermandoci ancora una volta sul significato del termine, con “passaggio” si può intendere l'azione di chi si sposta da una parte all'altra, attraverso lo spazio che sta nel mezzo. Nel passaggio, dunque, non è implicito l'arresto prolungato di chi sta passando, né tantomeno un vagabondare consapevole e ragionato, per questo la durata dell'azione si riduce all'istante in cui viene realizzata dal passante stesso, o è colta da altri osservatori⁷⁶. In questo caso assume rilevanza il breve movimento che compie il corpo spostandosi attraverso la realtà urbana, per cui l'esperienza si fa ancora più rapida, istantanea.

Il maestro dell'arte del passaggio è certamente il già citato poeta francese Baudelaire.

⁷⁵ BERTINETTI P., *Storia della letteratura inglese. Dal romanticismo all'età contemporanea.*, p.118.

⁷⁶ MURAIL E., “A Body Passes by: the *Flâneur* and the Senses in Nineteenth-Century London and Paris”, *The Senses and Society*, 12:2, pp. 162-176, p.

Nella poesia *À une passante*, il XCIII componimento della raccolta *Les fleurs du mal* (1857), la sua passante muove i primi passi da sola, misteriosa nella sua «fugitive beauté»⁷⁷. L'io del poeta si trova in mezzo alla folla quando, tutto d'un tratto, la sua attenzione è rapita dallo sguardo di una donna che, nell'attimo in cui si accende, è però destinato a spegnersi. Il passaggio non è null'altro che un lampo, una meteora che l'occhio del poeta è in grado di cogliere, ma non sa fermare: la figura femminile «extravagant»⁷⁸ si muove spostandosi al di fuori dalla massa indistinta, non curandosi di chi la osserva.

È tutto un gioco di particolari che si caricano di significato nell'istante, che poi svaniscono con la scomparsa di lei.

L'esistenza della passante è qui dunque correlata esclusivamente all'esperienza visiva del poeta-*flâneur*, in un'illusione dal sapore quasi ovidiano: la donna è qui una statua in movimento, che vive e si muove nell'attimo in cui il poeta le dà forma, come se Baudelaire fosse il Pigmaliote della folla, della modernità.

L'artista-osservatore baudelairiano cerca una via d'uscita dal proprio disorientamento scegliendo di controllare i movimenti della giovane in modo marcatamente possessivo. In questo caso, la figura della *flâneuse* non è osservatrice diretta, ma oggetto d'osservazione: come ci fa notare Parsons, infatti, il narratore compie un vero e proprio atto di reificazione nei confronti della giovane, limitandola a un oggetto erotico su cui si proiettano gli impulsi sessuali maschili⁷⁹.

Su questo punto si sofferma Janet Wolff, la quale sostiene che la passante di Baudelaire sia ancora a tutti gli effetti da considerare una prostituta, perché all'epoca «una donna rispettabile non avrebbe mai ricambiato lo sguardo di un uomo»⁸⁰.

Il commento proposto da Wolff può apparire a tratti perentorio; quel che è certo è che Baudelaire non propone un grande esempio di emancipazione femminile.

Tuttavia, se teniamo conto che lo sguardo di lei è quello di una donna in lutto, «en grand deuil»⁸¹, ci troviamo di fronte a un ribaltamento, per cui in questo caso una categorizzazione tipologica della passante risulta più complessa.

⁷⁷ BAUDELAIRE C., *Les fleurs du mal* (1857), edizioni per il Club del Libro, Milano, 1962.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ PARSONS D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, p.72.

⁸⁰ WOLFF J., *The Invisible flâneuse: Women and Literature of Modernity*, in *Theory, Culture and Society*, 1985, pp.37-46, p.45.

⁸¹ BAUDELAIRE C., *Les fleurs du mal* (1857), edizioni per il Club del Libro, Milano, 1962.

Ciò che risulta importante analizzare è che, in questo testo, la visibilità della donna in quanto oggetto viaggia di pari passo alla sua invisibilità in quanto soggetto.

Quest'immagine della passante verrà sovvertita durante il Novecento, grazie alla voce autentica di autrici che cercano di ricostruire da zero il punto di vista femminile sulla metropoli moderna, in vere e proprie camminate letterarie che permettono al lettore di cogliere la necessità di auto-affermazione attraverso la *flânerie*.

La città moderna è il luogo delle possibilità, della dinamicità, il luogo privilegiato per la sollecitazione e l'elaborazione creativa, dove l'esperienza del singolo si fa universale, dov'è fondamentale la circolazione di idee e la formazione di gruppi e movimenti che legano Parigi a Londra -e viceversa-, sulla via che porta al cosmopolitismo.

Su questa linea, il provincialismo, proprio per l'impossibilità di sperimentare il nuovo e la ormai irrinunciabile apertura culturale, è visto in chiave negativa, «Provincialism is the Enemy», afferma Ezra Pound, esponente del modernismo inglese⁸².

È in questo periodo che la donna riesce a far sentire la propria voce, guadagnando uno spazio che, come vedremo, è anche spazio dell'emancipazione, se si pensa *in primis* al movimento delle suffragette e alla fondazione del movimento femminista.

La centralità della città - e della città al femminile- nasce proprio nel periodo delle avanguardie, per questa più che mai tangibile volontà modernista di emancipazione e svecchiamento.

Flâneur e *flâneuse* vengono travolti da una Londra in continua espansione che, divenuta immensa, non si può cogliere se non a piccoli sorsi, in piccoli frammenti.

La letteratura non può che rispondere a questa impossibilità di continuità, perdendo il rapporto causa-effetto, fondamentale per la sequenzialità narrativa⁸³: è questo l'ordine caotico di un tempo dettato dal flusso di coscienza, dallo *stream of consciousness*.

Con Virginia Woolf è infatti il tempo interiore a dettare il tempo della narrazione: l'esperienza metropolitana va di pari passo con le impressioni della coscienza, che apparentemente appaiono incoerenti, disconnesse in una serie di piccoli atomi, che assumono valore di per sé.

⁸² BERTINETTI P., *Storia della letteratura inglese. Dal romanticismo all'età contemporanea.*, p.168.

⁸³ *Ibidem*.

Woolf, nel suo saggio *Modern Fiction* (1921), propone alcune riflessioni sul processo creativo della scrittura, un processo complesso nel quale la mente raccoglie sensazioni sparse, così come riaffiorano alla memoria, che vengono poi riproposte sul foglio in un ordine all'apparenza incoerente, perché determinato dal subconscio.

La sua, più che una dichiarazione di intenti o propaganda artistica, è una richiesta di fiducia al lettore che, abituato alla linearità del linguaggio realista, potrebbe trovarsi spaesato di fronte al tempo della coscienza:

Let us record the atoms as they fall upon the mind in order of which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness.
(E 4, 161)

L'obiettivo del *modern novel* è dunque quello di ricercare un'unità nascosta dietro all'apparenza incoerente della modernità; su questa linea, la scrittura frammentaria avvicina la fiction alla realtà e rispecchia i sentimenti che provano i lettori dinanzi ai tumultuosi effetti di un'epoca che deve fare i conti con slanci e ombre del progresso e con la crudeltà della Grande Guerra⁸⁴.

Il risultato è che i nostri *flâneur* e *flâneuse* perdono di coerenza e si riducono a una serie di percezioni, di motivi ridondanti, di ricordi astratti che, se rievocati al presente, fan sì che si generi una sovrapposizione dei piani temporali, in una passeggiata tra passato e futuro.

Inoltre, se è vero che già *Madame Bovary* (1856) di Flaubert ha dato il via al romanzo d'introspezione psicologica, è con gli scrittori modernisti del primo Novecento che si afferma la necessità di lasciarsi alle spalle norme e convenzioni dell'Età Vittoriana, grazie all'influenza dei nuovi studi in ambito psicologico e psicanalitico portati avanti da Freud e Jung.

Il XX secolo apre dunque le porte alla sperimentazione dell'"io", che non è più solo un "io" maschile, tant'è che in questo periodo si fa spazio sul panorama letterario l'esigenza di una scrittura autenticamente femminile.

Woolf, nel celebre saggio *A Room of One's Own* (1929), si focalizza sulla genealogia della scrittura femminile, sostituendo al canone maschile una rilettura femminista della storia della letteratura, che passa attraverso la penna di Aphra Behn, di Jane Austen, di Charlotte ed Emily Brontë.

⁸⁴Ivi., pp.167 e 170.

La sua è una presa di coscienza nei confronti delle autrici del passato, che per essere riconosciute e pubblicate dal mercato editoriale si sono dovute nascondere dietro a nomi e pseudonimi maschili, come nel celebre caso di George Eliot e delle sorelle Brontë.

È una lotta contro l'autocelebrazione di una società patriarcale che ha scelto consapevolmente di mettere da parte i contributi femminili che, con fatica, hanno cercato di farsi strada nell'arte e nella letteratura, senza riuscire ad aggrapparsi a una vera e propria tradizione codificata, ma non per questo inesistente.

Il perché della scelta del romanzo da parte delle scrittrici è semplice: nel momento in cui esse si affacciano sul panorama letterario, il romanzo è un genere nuovo, malleabile, uno strumento che permette loro di sperimentare, in un'epoca in cui gli altri generi si sono ormai fossilizzati sulla penna dei loro padri:

There is no reason to think that the form of the epic or of the poetic play suits a woman any more than the sentence suits her. But all the older forms of literature were hardened and set by the time she became a writer. The novel alone was young to be soft in her hands -an- other reason, perhaps, why she wrote novels (AROO, 157).

Riservarsi una stanza per scrivere è dunque per Woolf il primo atto di ribellione a una società misogina che progetta e realizza spazi, siano questi privati o pubblici, in funzione delle esigenze dell'uomo.

Se pensiamo agli spazi pubblici, l'esclusione secolare della donna dal panorama letterario non può che essere il riflesso di quella sociale: passeggiando per Londra, l'autrice è spinta a conoscere e comprendere l'altro sesso, ma rimane inevitabilmente esclusa dagli spazi universitari maschili, dai giardini alla biblioteca del college maschile di Oxbridge.

Per Woolf quest'episodio è inammissibile, tant'è che si voterà a una visione dal taglio spiccatamente "femminocentrico", attenuata parzialmente nella seconda parte della *Stanza*, ma che viene sanata del tutto solo nella creatività androgina del personaggio di Orlando.

Se pensiamo agli spazi privati, non si può non richiamare un'immagine che ritorna nel saggio *Professions for Women* (1931), ovvero l'immagine stereotipata della donna custode della propria casa, dedita esclusivamente ai lavori domestici e al benessere altrui che costruisce sulle sue spalle.

Ecco che riaffiora così in Virginia Woolf il ricordo della madre, che lei stessa definisce un «angel in the house»⁸⁵, un “angelo del focolare”, l’esempio della donna pudica e servizievole, quel fantasma del passato dalla quale lei stessa cerca di liberarsi.

Scrivere è -in questo senso- un atto politico che collocherebbe la donna sulla via per l’emancipazione, permettendole di elaborare un pensiero critico necessario sopravvivere fuori e dentro l’ambiente domestico.

Inizia qui un viaggio che ci porterà alla scoperta di una mente brillante che trascina in un universo a sé, in cui gli aspetti geografici della Londra fenomenica si sovrappongono alla Londra di Woolf, regalandoci figure femminili squisitamente complesse che hanno passeggiato prima di tutto nella mente dell’autrice, per poi scivolare nell’inchiostro, sulla carta che è – in primo luogo- una mappa.

⁸⁵ WOOLF, V., *Professions for Women* (1931), in *Collected Essays*, London, Hogarth Press, 1966.

CAPITOLO 2 – BLOOMSBURY O GENESI DI UNA *FLÂNEUSE*

2.1 Dal quartiere letterario alla penna: c'era una volta Bloomsbury

Occuparsi degli anni d'oro di Bloomsbury -ovvero a inizio Novecento, nel periodo della Londra prebellica- è sempre una sfida. Non a caso, è il quartiere londinese più chiacchierato, più discusso e analizzato nella storia del Novecento o, forse – oserei dire - di sempre.

Localizzato nel Distretto di Camden, a nord del Tamigi, tra Westminster e la City of London, il quartiere di Bloomsbury si estende dalle affollate vie commerciali di Holborn, fino alle stradine più tranquille e isolate sul lato orientale di Regent's Park. È qui, nel cuore culturale della città inglese, che prende il via l'analisi della figura della *flâneuse* woolfiana, perché è qui che l'autrice ha vissuto gli anni più dinamici e più arricchenti della sua esistenza, sia per quanto riguarda le relazioni umane -e il suo rapporto con la città-, sia per la sperimentazione letteraria.

Bloomsbury è per Virginia Woolf (nata Stephen) prima di tutto una via di salvezza, un'occasione per ricominciare in seguito agli anni bui della sua infanzia e adolescenza trascorsi al 22 di Hyde Park Gate, dove ha vissuto con i suoi tre fratelli, Vanessa, Thoby e Adrian, il padre Leslie Stephen e i suoi fratellastri, i Duckworth⁸⁶.

Il primo evento funesto che mette a dura prova l'ambiente familiare e segna profondamente l'equilibrio emotivo e mentale di Woolf è la morte prematura della madre, Julie Stephen, nel 1895⁸⁷.

In questi anni di lutto, non solo iniziano le prime crisi depressive, accompagnate da episodi allucinatori- che elaborerà solo una volta adulta, negli scritti autobiografici

⁸⁶Fonti di riferimento per i cenni biografici di Virginia Woolf: JOHNSTONE J. K., *The Bloomsbury Group*, Octagon Books, New York, 1978; MOORCROFT WILSON J., *Virginia Woolf, life and London. A Biography of Place*, Cecil Woolf Publisher, Londra, 1987.

⁸⁷JOHNSTONE J. K., *The Bloomsbury Group*, pp.3-4.

contenuti nella raccolta *Moments of Being*- ma, da qui in poi, le relazioni tra persone e luoghi saranno inscindibili nella sua mente, così come nei suoi scritti⁸⁸.

Per questo motivo, la casa d'infanzia a Kensington, così come la casa di campagna in Cornovaglia, a St. Ives (il luogo di villeggiatura estiva della famiglia Stephen per più di dieci anni) sono sempre associate all'ombra della madre: «She was the whole thing; Talland House was full of her; Hyde Park Gate was full of her» (*MB*, 83).

Dal 1904, in seguito alla morte del padre, ai fratelli Stephen non rimane più nulla che li leghi a quel vicolo cieco, silenzioso e ovattato, nel lussuoso quartiere di Kensington.

Emblema dell'*upper-class* dell'Epoca Vittoriana, Kensington è la zona residenziale più elegante di Londra, dove si concentrano i maggiori musei cittadini, il teatro della Royal Albert Hall e le lussuose abitazioni in tipico stile inglese, di architettura vittoriana e georgiana. Questa zona di Londra è spesso annoverata nei libri di storia per aver dato i natali alla regina Vittoria, tant'è che dal 1965 – inglobata al quartiere metropolitano di Chelsea – ha ottenuto l'onorificenza di “*Royal Borough*”.⁸⁹

Spostandosi da Kensington, i fratelli e le sorelle Stephen si allontanano dalla bigotteria dell'*upper-class* londinese per abbracciare il clima, certamente più vario e libertino, di Bloomsbury.

Il quartiere di Bloomsbury, principalmente abitato dalla *middle-class*, è storicamente associato all'educazione, alla medicina, ma soprattutto alle arti: un valido termine di paragone potrebbe essere la zona parigina di Montmartre, un luogo in cui, nel primo Novecento, giovani studenti e artisti affittano camere, soffitte, per tentare di dar voce al proprio talento.

Tuttavia, come sottolinea Johnstone, nonostante a Bloomsbury l'arte fosse concepita come la più alta espressione della vita di ogni individuo, e l'approccio ai problemi fosse spiccatamente intellettuale, sarebbe errato associare questo stile di vita *bohémien* allo snobismo⁹⁰.

⁸⁸ SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, Chapel Hill and London: U of North Carolina, 1985, p.19 e 21.

⁸⁹ MOORCROFT WILSON J., *Virginia Woolf, life and London. A Biography of Place*, p. 152.

⁹⁰ JOHNSTONE J. K., Introduzione a *The Bloomsbury Group*, Octagon Books, New York, 1978.

Come precisa Vanessa Stephen, all'epoca le classi sociali esistevano, eccome⁹¹: la scelta di iniziare una nuova vita a Bloomsbury è dettata principalmente da questioni economiche; il nuovo quartiere è, infatti, meno costoso rispetto a Kensington, ma piace alla sorella maggiore Vanessa soprattutto perché sufficientemente distante dalla vecchia abitazione:

Vanessa -looking at a map of London and seeing how far apart they were- had decided that we should leave Kensington and start life afresh in Bloomsbury. It was thus that 46 Gordon Square came into existence. [...] It is prosperous middle class and thoroughly mid-Victorian. But I can assure that in October 1904 it was the most beautiful, the most exciting, the most romantic place in the world. The light and the air after the rich red gloom of Hyde Park Gate were a revelation. (*Old Bloomsbury* in *MB*, 187)

Il trasferimento è per la nostra autrice un percorso in crescendo di luce che dall'esterno si riflette nell'interiorità, che la accompagna dall'adolescenza all'età adulta, dal grande *breakdown* emotivo che l'ha portata a commettere il primo tentativo di suicidio, appena diciottenne, alla lenta - anche se altalenante - rinascita.

Inoltre, lo spostamento a Bloomsbury le permette di guadagnare un nuovo spazio per sé, riservandosi una camera dove potersi dedicare alla lettura, alla scrittura, senza dover rispondere ai restrittivi valori vittoriani del padre.

Se, infatti, i fratelli Thoby e Adrian hanno avuto la possibilità di studiare nelle più importanti scuole del paese, tra cui l'Università di Cambridge, alle sorelle Vanessa e Virginia non è stato concesso nulla di più che lezioni private impartite da entrambi i genitori, a cui si aggiunge la lettura libera dei numerosi testi della biblioteca privata del signor Stephen.

In base a quanto detto, Moorcroft Wilson legge il trasferimento in termini simbolici, come una «curious transition from tyranny to freedom»⁹², sia sul piano personale, sia sul piano artistico.

Al 26 di Gordon Square la pittura e la scrittura acquisiscono priorità su tutte le altre attività giornaliere, mentre la sera è un momento dedicato alla conversazione con gli amici di Thoby, giovani estranei alla famiglia Stephen, conosciuti durante l'esperienza universitaria a Cambridge.

⁹¹ BELL V., *Sketches in Pen and Ink*, ed. it. *La nostra Bloomsbury. Io, mia sorella Virginia e gli altri*, a cura di Lia Giachero, Donzelli Editore, Roma, 1997, p.49.

⁹² MOORCROFT WILSON J., *Virginia Woolf, Life and London*, Cecil Woolf Publisher, Londra, 1987, p.42.

Da come Woolf racconta queste serate anticonvenzionali - che rifiutano la pomposità e la ritualità dei pasti dell'*upper-class* di Hyde Park Gate - capiamo quanto siano state fondamentali per la sua formazione di donna e intellettuale libera:

We were full of experiments and reforms. We were going to do without table napkins, we were to have [large supplies of] Bromo instead; we were going to paint; to write; to have coffee after dinner instead of tea at nine o'clock. Everything was going to be new; everything was going to be different; everything was on a trial [...].

Naturally then, when the bell rang and these astonishing fellows came in, Vanessa and I were in a twitter of excitement. It was late at night; the room was full of smoke; buns, coffee and whiskey were strewn about; we were not wearing white satin or seed-pearls; we were not dressed at all. Thoby went to opened door; in came Sidney-Turner; in came Bell; in came Strachey. [...] The conversation languished in a way that would have been impossible in the drawing room at Hyde Park Gate. Yet the silence was difficult, not dull. It seemed as if the standard of what was worth saying had risen so high that it was better not to break it unworthily. [...] The young man I have named had no "manners" in the Hyde Par Gate sense. They criticized our arguments as severally as their own. They never seemed to notice how we were dressed or if we were nice looking or not. All that tremendous encumbrance of appearance and behaviour which George had piled upon our first years vanished completely. (*Old Bloomsbury*, in *MB*, 188, 193 e 194)

È a Bloomsbury che Virginia impara molte forme di libertà, prime tra tutte la libertà di espressione e di parola.

La parola è uno strumento che le è finalmente concesso usare liberamente, ma che deve ancora imparare a gestire, ponderando i silenzi, scegliendo scrupolosamente come introdursi nelle conversazioni.

Vanessa Stephen, nei suoi *Sketches in Pen and Ink*, ci dà testimonianza della natura improvvisata di questi incontri per cui, se inizialmente le sorelle vengono «coinvolte perché presenti in casa»⁹³, in seguito Virginia sottolinea l'attenzione che i ragazzi rivolgono alle ragazze, non per come queste si vestono o per come si atteggiavano, ma – finalmente - per cosa pensano.

La loro grande apertura culturale e artistica non sarebbe stata possibile se non in luce di una grande onestà intellettuale, di una completa libertà di pensiero e di espressione che – afferma Vanessa Stephen- in quei tempi era quasi sconosciuta, quantomeno quando uomini e donne erano insieme⁹⁴.

⁹³ BELL V., *Sketches in Pen and Ink*, ed. it. *La nostra Bloomsbury. Io, mia sorella Virginia e gli altri*, a cura di Lia Giachero, Donzelli Editore, Roma, 1997, p.47.

⁹⁴Ivi, p.53.

Sarà proprio Thoby a prendere la decisione di replicare gli incontri con una certa regolarità, programmandoli una volta a settimana, ogni giovedì sera, a partire dall'agosto del 1905, dando vita alla compagnia di intellettuali riconosciuta oggi a livello internazionale come "Bloomsbury Group".

In realtà, all'epoca, il gruppo di Bloomsbury non era ancora definito in questo modo dai propri membri, almeno non in via ufficiale: la prima a chiamarlo "Bloomsbury" – afferma sempre Vanessa Stephen – è stata la moglie di Desmond MacCarthy, per distinguerlo dai gruppi artistici di Chelsea⁹⁵.

Tra le figure di spicco dei giovedì sera letterari, oltre a Desmond MacCarthy, spuntano i nomi di Saxon Sidney Turner, Lytton Strachey, E.M. Forster, Clive Bell.

A questi si aggiungeranno Maynard Keynes nel 1907, Roger Fry e Leonard Woolf tra il 1910 e il 1911⁹⁶.

L'"Old Bloomsbury", il periodo che anticipa la morte del fratello Thoby e il matrimonio della sorella con Clive Bell, coincide per Woolf con il momento di massimo splendore della compagnia; nel 1907, per l'autrice si chiude il primo e più autentico capitolo, al quale succede un Bloomsbury «more gregarious», più sconnesso e certamente più ricco di tensione (*Old Bloomsbury*, in *MB*, 196).

Dopo il matrimonio di Vanessa il gruppo altera la propria natura pura e intatta, per Woolf quasi monacale: ne risulta che, assumendo il tema amoroso ed erotico come cardine centrale dei discorsi, il salotto si tramuta in un ambiente più frivolo, almeno in superficie.

Nel 1911 trovano una nuova sistemazione a Brunswick Square- all'interno dello stesso distretto- in quella che si potrebbe definire la quarta fase di Bloomsbury, quella in cui Virginia ha l'occasione di approfondire il suo interesse per Leonard Woolf, «a violent trembling misanthropic Jew» (*Old Bloomsbury*, in *MB*, 192), appena rientrato dal servizio civile a Ceylon, colonia inglese nel sud-est asiatico⁹⁷.

Se inizialmente il matrimonio non sembra essere contemplato da Virginia, perché considerato «a very low down affair, but that if one practised it, practised it» (*Old*

⁹⁵ Ivi, p. 50.

⁹⁶ MOORCROFT WILSON J., *Virginia Woolf, Life and London*, Cecil Woolf Publisher, Londra, 1987, p. 47.

⁹⁷ Ivi, p.81.

Bloomsbury, in *MB*, 195), tuttavia accetterà di sposare Leonard l'anno successivo, mossa dal profondo sentimento di affetto e stima che li lega.

Nonostante Bloomsbury sia stato dislocato geograficamente tra le varie residenze, Woolf concepirà sempre Gordon Square come il quartier generale, l'«headquarter», il luogo dove tutto ha avuto inizio.

Riflettendo a posteriori sul fenomeno, Woolf arriverà a chiedersi: «What is it Bloomsbury? And where and it ends?» (*Old Bloomsbury*, in *MB*, 90).

La sua riflessione può risultare in parte contraddittoria, se si considera che, in una lettera del marzo 1925, essa si specchia in un altro quesito, «Who is Bloomsbury?».

Viene spontaneo a questo punto per Woolf chiedersi: è il luogo a determinare l'identità del gruppo o lo sono i membri che vi appartengono?

Nel caso di Bloomsbury, l'io si riflette e si relaziona prima di tutto con l'altro, nel momento in cui l'identità del singolo abbraccia la pluralità, confrontandosi con la natura stessa del gruppo, il “*what*”; in aggiunta, proprio perché l'identità collettiva è legata al luogo in cui esso stesso si è costituita, si confronta anche con il “*where*”.

Il binomio “*what-where*” non può che seguire un percorso unidirezionale che parte dal “*who*” e sullo “*who*” fa ritorno: Bloomsbury sarebbe stato lo stesso senza Virginia Woolf e, soprattutto, Virginia Woolf sarebbe stata la stessa senza Bloomsbury?

Oggi ci è facile intuire che si tratta di una domanda retorica. Sicuramente incoraggiata da un ambiente vivace e da scoperte sia sociali sia intellettuali, Woolf guarda all'estetica dell'arte e della letteratura dal punto di vista di una donna e di un'artista bloomsburiana. Infatti, è proprio in questo periodo, tra il 1897 e il 1915, che la giovane autrice ha avuto occasione di sperimentare differenti tipologie di scrittura – principalmente diaristica e saggistica- dando il via a una vera e propria sfida con se stessa, un viaggio verso la conquista di una voce autoriale – e femminile - autentica⁹⁸. In linea a questo legame e reciproca influenza tra Woolf e gli altri membri, Johnstone definisce il gruppo di Bloomsbury una «organic variety»⁹⁹, un ecosistema che si nutre della condivisione di valori e principi estetici, che ne sono il vero motore propulsore. I principi fondativi del gruppo di Bloomsbury sono portatori della concezione per cui l'estetica è alla base dell'etica, e la precede; pertanto, tutto ciò che viene identificato

⁹⁸ SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the Sexual Politics of The City*, Chapel Hill and London: U of North Carolina, 1985, p.35-36.

⁹⁹ JOHNSTONE J. K., *The Bloomsbury Group*, p.93.

dal marxismo come sovrastruttura- la bellezza, la cultura, i diritti civili- andrebbe invece considerato parte dei valori fondamentali della società moderna¹⁰⁰.

È interessante, a questo punto, soffermarsi sulla concezione di arte, centro di dibattito costante tra i membri del Bloomsbury Group, in particolar modo tra Woolf, E. M. Forster – scrittore - e Roger Fry -pittore.

Per Fry, la pittura - così come la letteratura - non è una copia del mondo reale: l'arte di inizio Novecento deve recuperare la sua centralità, allontanandosi dalla pretesa di oggettività che permea sia Impressionismo sia Naturalismo¹⁰¹.

Tant'è vero che, in adesione alla posizione di Fry e in netto distacco dal passato recente, Woolf stessa sente l'esigenza di trovare un'alternativa a quello che definisce il materialismo superficiale degli scrittori edoardiani, tra i quali Wells, Bennet e Galsworthy, che hanno deluso il panorama letterario moderno perché «concerned not with the spirit but with the body» come afferma nel saggio *Modern Fiction* (E 4, 158).

Leggendo i contributi saggistici di Woolf delle prime due decadi del Novecento non è dunque difficile intuire come l'autrice stia delineando il suo stile di scrittura proprio a partire dalle reciproche influenze interne al Bloomsbury Group.

Al descrittivismo asciutto di Bennet, infatti, contrappone la convinzione che – dal suo punto di vista - attraversa tutti i romanzi di Forster: «it is the soul that matters; and the soul, as we have seen, is caged in a solid villa of red brick somewhere in the suburbs of London» (*The Novels of E.M. Forster* in E 4, 195).

La soluzione per Woolf è dunque quella di penetrare nella vita segreta e nella coscienza dei personaggi, proponendosi di scavare a fondo «by going down into them as we descend into some enormous», in modo da non dimenticarsi di dire davvero qualcosa riguardo la signora Brown, la vecchia signora all'angolo di fronte che troviamo in tutti i romanzi¹⁰²; per Woolf si tratta di un cambiamento epocale: «the capture of Mrs Brown is the next chapter in history of literature» (*Mr Bennet and Mrs Brown*, in E 3, 387). Woolf fa un passo oltre l'estetismo di Wilde, si muove verso «la vrai vie, c'est

¹⁰⁰ FORTUNATO M., *Onde Londinesi* prefazione a Virginia Woolf, *Londra*, traduzione e cura di Mario Fortunato, Giunti Editore, Bompiani, Firenze, Milano, 2017, pp.5-13, p.9.

¹⁰¹ JOHNSTONE J. K., *The Bloomsbury Group*, pp.61-62

¹⁰² Ivi, p.79.

la littérature» di Proust, anche se dal suo punto di vista è impensabile che arte e vita coincidano perfettamente¹⁰³:

I daresay it's true, however, that I haven't that "reality" gift. I insubstantize, wilfully to some extent, distrusting reality – its cheapness. But to get further. Have I the power of conveying the true reality? Or do I write essays about myself? Answer these questions as I may, in the complementary sense, and still remains this excitement (AWD, 63).

Per Woolf l'arte è sempre la trasformazione della vita in qualcos'altro: l'esistenza contiene in sé le emozioni che possono essere rielaborate e trasformate artisticamente; ma è anche vero che la sua vita diventa vera solamente quando la scrive, quando deve selezionare cosa vuol dire della sua vita scrivendolo. Al «the moment of importance came not here but there» di Woolf (*E* 4, 160) fa eco lo stesso processo di selezione di cui parla anche Lytton Strachey, scrittore e critico letterario per cui «every art is based upon a selection; omission is the beginning of all arts»¹⁰⁴.

La scelta di Woolf di virare verso una narrazione psicologica frammentaria verrà poi interpretata come il naturale risultato del suo accostamento al modernismo: gli scrittori modernisti scelgono di occuparsi di un'«ordinary mind in an ordinary day» (*E* 4, 158-160), che però, per chi scrive, acquista un accento diverso dal solito.

Woolf coglie a pieno l'esigenza di un rinnovamento interno alla prosa: in dialogo con altri generi, essa va affrancandosi dall'identificazione con la *prose fiction*, iniziando ad accostarsi al teatro e al ritmo della poesia¹⁰⁵. È in questa direzione che si fa spazio il *modern novel*, al cui centro sta la complessità delle percezioni.

Come vedremo, è da queste riflessioni stilistiche che Woolf sceglierà di partire quando deciderà di dedicarsi alla scrittura di due romanzi apparentemente tradizionali che Sullam definisce “romanzi a dominante letteraria”¹⁰⁶: *The Voyage Out* (1915) e *Night and Day* (1919). Partendo da questi testi, vedremo come Bloomsbury non è altro che il primo crocevia tra paesaggio e scrittura: sarà interessante esaminare le strutture e i processi della narrazione che spingono l'autrice a sovrapporre alla città di Londra uno spazio narrativo che regge i tempi dettati dalla coscienza.

¹⁰³ Cit. intervento *Virginia Woolf e l'epifania del quotidiano*, Liliana Rampello, I edizione della giornata di incontri “DallowDay”, Bologna, 15 giugno 2019.

¹⁰⁴ JOHNSTONE J. K., *The Bloomsbury Group*, p.77.

¹⁰⁵ SULLAM S., *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*. Mimesis Edizioni, Milano, 2016, p.3-238, p.28.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

2.2 *Ubi sunt*: spazio dialettico da *'The Voyage Out'* a *'Night and Day'*

The creative power which bubbles so pleasantly in beginning a new book quiets down after a time, and one goes on more steadily [...] Directly one gets to work one is like a person walking, who has seen the country stretching out before. (AWD, 34)

Cimentarsi nel lavoro creativo dello scrivere è, per Woolf, come camminare; allo stesso modo, la passeggiata le permette di amplificare l'immaginazione, l'ispirazione poetica.

Alcuni esempi tratti dalle annotazioni diaristiche degli anni Venti, ci consentono di esaminare più da vicino i processi narrativi, partendo proprio dalla loro origine, ovvero dai "pensieri erranti" di Woolf, che vengono «costruiti» durante una passeggiata intellettuale (quasi metafisica), per poi essere rievocati nel momento dell'elaborazione del testo:

26 September 1920

Two weeks ago I made up *Jacob* incessantly on my walks. An odd thing the human mind! (AWD, 36)

1st March 1921

If I were at Rodmell I should have thought it all out¹⁰⁷ walking on the flats. I should be fine in writing trim. (AWD, 38)

Camminare è dunque, più che evidentemente, la prima parte del processo narrativo: la «costruzione» di *Jacob's Room*, nel 1921, è distribuita su più tempi, su spazi prima aperti, poi chiusi. L'autrice, infatti, elabora idealmente le trame mentre cammina per le strade di Londra o per le vaste campagne del Sussex e, una volta rientrata al suo scrittoio, le rielabora come in un minuzioso lavoro di sartoria.

Quello dei «flats», dei campi aperti, è un *topos* che riecheggia di frequente in Woolf¹⁰⁸, soprattutto nei diari, perché legato al processo di elaborazione poetica.

Ne troviamo ulteriore conferma per esempio quando, in attesa di scoprire quale sarà l'esito della ricezione di *Jacob's Room* da parte dei lettori e della critica, l'autrice si

¹⁰⁷ Si riferisce a una scena di *Jacob's Room* (1922).

¹⁰⁸ Cit. intervento *Leggere con Virginia Woolf*, Sara Sullam in conversazione con Antonio Bibbò, IV edizione del festival letterario *Il faro in una stanza*, Monza, 30 novembre 2019.

promette di continuare a scrivere come se stesse «philosophically driving my plough fields away» (AWD, 54).

Woolf si serve di questa metafora anche nel momento in cui vuole avvicinare il lettore alla concezione che lei stessa possiede della sua mente; quest'ultima sarebbe formata da stanze luminose, comunicanti grazie a lunghi corridoi, ai quali riesce ad accedere solo se passeggia all'esterno, in ampi spazi aperti:

15 August 1924

But I like going from one lighted room to another, such is my brain to me; lighted rooms; and walks in the fields are corridors. (AWD, 70)

La dialettica *in-out* viene quindi impiegata dall'autrice sia nella descrizione del funzionamento dei suoi stessi pensieri, sia per riferirsi in modo più incisivo alla strutturazione della narrazione, permettendo al lettore di avvicinarsi a comprendere più da vicino la tecnica dello *stream of consciousness*:

7 September 1924

But how entirely I live in my imagination; how completely depend upon spurts of thought, coming as I walk, as I sit; things churning up in my mind and so making a perpetual pageant, which is to be my happiness. (AWD, 72)

Questi appunti risalgono agli anni in cui Woolf lavora assiduamente a *Mrs Dalloway*. Mai come in questo caso, gli impulsi a scrivere («spurts of thought») affiorano alla mente in un'incessante sequenza¹⁰⁹, prima mentre l'autrice cammina, poi quando si siede, dandoci prova ancora una volta di quanto Woolf vivesse concretamente la sua immaginazione. In queste annotazioni diaristiche, il rapporto tra la scrittura e l'atto di *flânerie* non potrebbe essere più lampante.

Nonostante le annotazioni siano di qualche anno successive alla pubblicazione dei primi due romanzi, le passeggiate all'aperto sono già presenti, se non addirittura centrali, a partire dai primi anni di sperimentazione della scrittura romanzesca.

Leggendo i due romanzi, si entra nella mente di una giovane donna che è recentemente arrivata a Bloomsbury da Hyde Park Gate, con la sensibilità di chi ha prematuramente conosciuto gli orrori della vita ma che, allo stesso momento, produrre degli

¹⁰⁹ È interessante notare come l'espressione «perpetual pageant» vada a designare una personificazione dei pensieri dell'autrice, a loro volta descritti come un corteo che rotea, senza fine, nella mente.

aggiustamenti alla vecchia vita per costruirne una nuova, bilanciando un sé contemplativo e solitario con la vivacità della nuova compagnia¹¹⁰.

In linea con questo aspetto, se è vero che tutti i romanzi di Virginia Woolf interpretano ed esaminano le esperienze e i problemi che l'autrice ha vissuto e affrontato in prima persona, *The Voyage Out* e *Night and Day* si avvicinano però ancora più nettamente alla sua intimità¹¹¹. A partire da questi testi, infatti, inizia un percorso personale e autoriale che sarà fondamentale per approcciarsi alla scrittura e alla vita.

In *The Voyage Out*, il primo romanzo di Virginia Woolf, pubblicato nel 1915, l'interno e l'esterno, la città e la campagna sono spesso i protagonisti di un confronto dialettico fondamentale ai fini del nostro studio, soprattutto se esaminato in relazione a *Night and Day*.

Già dal titolo originale del romanzo, possiamo cogliere un senso di movimento verso l'esterno, *l'out*, nel viaggio mitico moderno che dal centro di Londra porta verso un altrove esotico, immaginario.

Rachel, la prima eroina dei romanzi woolfiani, decide infatti di lasciarsi alle spalle la capitale inglese a bordo dell'imbarcazione *Euphrosyne*, per trascorrere un periodo nella città di Santa Marina.

All'arrivo nella colonia sudamericana, non solo il sistema dei personaggi si allarga, ma si espande conseguentemente anche lo spazio della narrazione, portando a uno sdoppiamento dei piani narrativi¹¹².

Sullam, riprendendo lo studio di Bachtin sul romanzo polifonico¹¹³, individua nel testo due scenari che, aderendo alla già citata contrapposizione *in/out*, reggono i due assi portanti della vicenda: da un lato la commedia di maniere, che si svolge all'interno dell'albergo dove alloggiano i turisti inglesi; dall'altro la "trama letteraria" del romanzo, un *romance* che si sviluppa nella natura, in ampi spazi aperti¹¹⁴.

¹¹⁰JOHNSTONE J. K., *The Bloomsbury Group*, p.321.

¹¹¹*Ibidem*.

¹¹² SULLAM S, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, p.33.

¹¹³ Nella sua opera *Estetica e romanzo* (1975), Bachtin distingue due filoni del romanzo occidentale: al primo, statico e monologico, sul modello di Tolstoj, egli contrappone il filone dialogico e dinamico che trova il suo esempio nelle "coscienze parlanti" dei romanzi di Dostoevskij. (BRUGNOLO, ZATTI, COLUSSI, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*. Carocci Editore, Roma, 2016, p.149).

¹¹⁴ SULLAM S, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, pp.33 e 34.

Mettendo in scena questo binomio, nella seconda parte del romanzo, Woolf vuole problematizzare l'ordine sociale funzionale alla struttura del romanzo tradizionale, per cui le regole delle tipologie narrative del *marriage plot* e del *courtship novel* non possono che essere corrose¹¹⁵.

Negli spazi chiusi, la *routine* giornaliera è infatti bloccata in una rigida suddivisione oraria - «Breakfast nine; luncheon one; tea five; dinner eight» (*VO*, 197) - che include il rito del *tea-table training*.

Tuttavia, nel dodicesimo capitolo, il cronotopo del ballo, che solitamente ha la funzione di confermare o redistribuire i rapporti di forza all'interno della compagine sociale, viene qui rappresentato in modo del tutto straniato; infatti, i partecipanti si muovono in modo frammentario, del tutto irrealistico¹¹⁶.

Per Sullam, Woolf prende spunto da Austen, ma da Austen muove oltre, «svuotando il cronotopo del ballo dal suo potenziale diegetico».

Non sono i dialoghi tra i personaggi ma il ritmo snaturato della danza a scandire la scena. In questo modo, Woolf vuole ripercorrere il senso di angoscia che lei stessa manifesta in occasione di questi eventi.

Il senso di frustrazione nasce in virtù del fatto che, in queste occasioni, la donna è obbligatoriamente relegata ai salotti, mentre, a parte, l'uomo tratta di affari con gli altri ospiti. Woolf stessa, a Casa Carlyle, nel 1907, non riesce a lasciarsi andare nel ballo, come svela nell'*Hyde Park Diary*, rievocato a posteriori proprio in *Moments of Being*¹¹⁷:

I remember of these parties humiliation- I could not dance- frustration; I could not get young men to talk; [...] and some moments of elation: some moments of lyrical ecstasy. But the pressure of society in 1900 almost forbade any natural feeling. (*MB*, 134).

La società di inizio Novecento si aspetta che, in queste feste, la donna sia protagonista di un vero e proprio rito di iniziazione che la porterà a tutti gli effetti a rivestire i panni di una «married woman» che, vittima delle pressioni sociali, «had no doubts, no mercy; no understanding of any other wish; of any other gift» (*MB*, p.135).

La torsione del *courtship novel* va di pari passo con la ricerca di una zona d'evasione dai ballerini-burattinai, che Woolf trova nella storia d'amore della

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Ivi, p.36 e 37.

¹¹⁷ SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, p.39.

protagonista con Terence Hewet, un giovane studente descritto come *outsider* perché, al contrario degli altri personaggi, non ha ancora deciso che fare della propria vita¹¹⁸. È lui a offrirci un punto di vista inedito su Rachel; la descrizione che dà della protagonista risulta significativa proprio per la connotazione in senso fantastico del luogo in cui si trovano i due personaggi:

She would be a Persian princess far from civilization, riding her horse upon the mountains alone, and making her women sing to her in the evening, far from all this, from the strife and men and women. (VO, 142)

Pentesilea dei tempi moderni, Rachel cavalca sovversiva come un'amazzone nell'immaginazione di Terence, aprendosi al mondo sconosciuto e allontanandosi dallo «strife» della commedia di maniere di Santa Marina.

La possibilità che il suo destino prenda una piega diversa dall'immagine dell'*angel in the house*¹¹⁹ si concretizzerebbe per Rachel solamente nella mitologizzazione della natura selvaggia di Santa Marina, nonostante Terence la incoraggi concretamente a prendere parola, a emanciparsi dall'immagine monolitica che gli uomini a inizio Novecento hanno delle donne.

Terence, infatti, spinge Rachel a parlare, a raccontarsi, perché il suo scopo è quello di ritrarre la «curious silent unrepresented life» delle donne, da un punto di vista - finalmente- femminile:

Just consider it's the beginning of the twentieth Century, and until a few years ago no woman had ever come out by herself and said things at all. There it was going on in the background, for all those thousands of years, this curious silent unrepresented life. Of course we're always writing about women [...] one knows nothing about them. It's man's view that's represented, you see. (VO, 200-201)

In questa parte del romanzo, Woolf apre una riflessione sul tema dell'emancipazione e della scrittura femminile- che sarà poi centrale in *A Room of One's Own* (1929) - e lo fa scegliendo di sostituire al discorso diretto il discorso indiretto libero, sullo stile che caratterizzerà *Mrs Dalloway*¹²⁰.

L'ultimo tentativo di concludere il romanzo con un lieto fine coincide con il forte desiderio di Rachel e Terence di fare rientro al centro dell'Impero, Londra.

¹¹⁸ SULLAM S, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, p.39.

¹¹⁹ Si veda la nota 85.

¹²⁰ SULLAM S, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, p.39.

Il richiamo della città si fa sentire in modo sempre più tangibile, poiché entrambi non sopportano più la gabbia d'oro di Santa Marina, l'isolamento nelle colonie dall'altra parte dell'Atlantico:

Just by going on a ship we cut ourselves off entirely from the rest of the world. I want to see England there- London there- all sorts of people- why shouldn't one? why should one be shut up all by oneself in a room? (VO, 285)

Rachel manifesta il suo irrefrenabile desiderio di rivivere l'atmosfera affollata di Londra, ma è costretta a rimanere chiusa in una stanza, poiché non ha voce in capitolo; proprio come Terence, che con malinconia arriva a pensare «London, London is the place» (VO, 284).

Per Sullam, con la morte di Rachel svanisce ogni possibilità di mantenere in piedi il romanzo di formazione della protagonista - la *quest* - e, conseguentemente, anche il tradizionale *marriage plot*¹²¹.

Alla fine del romanzo, infatti, lo spazio e il tempo si confondono nel delirio della malattia di lei, e i due innamorati riescono a raggiungere un'unione perfetta e completa solo nel momento della morte¹²²:

They have now what they had always wanted to have, the union which had been impossible while they lived. Unconscious whether he thought the words or spoken them aloud, he said, "No two people have ever been ever so happy as we have been. No one has ever loved as we have loved". It seemed to him that their complete union and happiness filled the room with rings eddying more and more widely. He had no wish in the world left unfulfilled. They possessed what could never be taken from them.

Leggendo questo passo, è impossibile non pensare a una comparazione con il mito ovidiano di Piramo e Tisbe e, di riflesso, con la tragedia shakespeariana *Romeo and Juliet*: se è vero che Terence sceglie la via della vita, trovando la stessa pace che Rachel trova una volta liberata dalla malattia, tuttavia è evidente che Woolf sceglie di ripercorrere questi modelli in cui «all'insufficienza dell'ethos sociale, si cerca riparo in un amore talmente forte che riesce a sopravvivere alla morte»¹²³.

Siamo di fronte a un caso di riadattamento e transmodalizzazione di due trame narrative congeniali a Woolf per chiudere il suo primo romanzo.

¹²¹ Ivi, p. 29.

¹²² JOHNSTONE J. K., *The Bloomsbury Group*, p.149.

¹²³ FORNARO P., *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze, 1994, p.30.

Woolf non riesce dunque a salvare Rachel, non riesce a trovare alla sua prima eroina un posto nella società di inizio Novecento. Secondo Johnstone, infatti, l'autrice sacrifica il futuro di Rachel- vero e proprio capro espiatorio- perché inconsciamente lei stessa ha paura che possa verificarsi il caso in cui un uomo tenti di dominarla, di limitare la sua stessa libertà; proprio per questo motivo, nei primi anni di Bloomsbury assume un comportamento più distaccato, più freddo nei confronti degli altri intellettuali¹²⁴.

Ma non solo, Woolf si è servita di Rachel e Terence anche per rappresentare i due differenti lati del suo stesso carattere: da una parte il suo lato femminile sensibile, sognatore, intuitivo, dall'altra il lato più attivo, amichevole, più vicino alla sfera maschile¹²⁵.

Queste due personalità, a tratti compatibili e a tratti conflittuali, ritornano entrambe nelle protagoniste femminili di *Night and Day*, Katharine Hilbery e Mary Datchet, attorno a cui si muove il *plot* della vicenda.

L'intera narrazione del secondo romanzo di Woolf è costruita su opposizioni binarie che caratterizzano sia lo spazio sia il tempo in cui si muovono i personaggi.

La prima macro-dicotomia è ben riconoscibile già nel titolo dell'opera: secondo Squier il giorno e la notte rievocano la suddivisione in fasce orarie delle giornate trascorse dalle sorelle Stephen al 22 di Hyde Park Gate, basata su un piano educativo ben preciso¹²⁶. In questo caso, Woolf ribalta l'aspettativa culturalmente costruita per cui la notte sarebbe il momento dedicato alla creatività, alla fantasia, mentre il giorno incentrato sui lavori pratici, sul dovere¹²⁷. Virginia e Vanessa, infatti, si impegnavano in attività creative assegnate loro durante il giorno, mentre la sera erano vincolate al rito del *tea table-training*, ai loro compiti in quanto donne di casa Stephen.

Pensando a questo modello della sua infanzia, Woolf delinea il personaggio di Katharine Hilbery proprio sulla sorella Vanessa; lo afferma chiaramente in una lettera in cui avvisa l'amica Janet Case di leggere *Night and Day* «try thinking of Katharine as Vanessa, not me»¹²⁸.

¹²⁴ JOHNSTONE J. K., *The Bloomsbury Group*, p.143.

¹²⁵ Ivi, p.322.

¹²⁶ SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, p.73.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Lettera a Janet Case, 19 Nov. 1919, *Letters*, II, p.400.

La pressione della famiglia a essere più “pratica” su un’eroina che è, invece, profondamente romantica; quell’aria di diversità nel suo temperamento; le potenzialità represses, anche se di gran lunga superiori alla media: tutto riconduce alla giovane Vanessa Stephen, tant’è che il suo talento per la pittura è traslitterato in un altro “*unfeminine study*”, quello della passione di Katharine per lo studio della matematica¹²⁹.

Woolf traccia così un chiaro parallelismo tra Kensington e il quartiere di Chelsea, dove si trova casa Hilbery, per rappresentare come i privilegi sociali, in entrambi i casi, assorbono le attitudini personali e le libere attività dell’intelletto¹³⁰.

Per fornire un esempio di quanto detto, è necessario dare il via all’analisi del testo, iniziando dalle prime righe in apertura al romanzo, che coincidono con la presentazione della prima protagonista femminile, Katharine appunto:

It was Sunday evening in October, and in common with many other young ladies of her class, Katharine Hilbery was pouring out tea. Perhaps a fifth part of her mind was thus occupied, and the remaining parts leapt over the little barrier of day which interposed between Monday morning and this rather subdued moment, and played with the things one does voluntarily and normally in the daylight.

But although she was silent, she was evidently mistress of situation which was familiar enough to her, and inclined to let it take its way for the six hundredth time, perhaps, without bringing into play any of her unoccupied faculties. (*ND*, 3)

Dalla prima riga, il narratore eterodiegetico onnisciente ci catapulta direttamente in una stanza di Chelsea, dove una giovane donna, di cui il lettore non possiede ancora alcuna informazione, sta servendo del tè, in una domenica sera come tutte le altre.

Woolf qui sottintende che Katharine sia spreca per quel compito, tant’è che la protagonista si proietta con il pensiero oltre quel momento scialbo, verso il lunedì mattina, intorno a quelle cose che «one does voluntarily and normally in the daylight». A scandire i tempi delle giornate di Katharine è la madre, che nel romanzo viene nominata solamente con il cognome del marito, per sottolineare non solo il suo ruolo di moglie e di padrona di casa, ma anche il legame freddo e distaccato che ha con la figlia. Le due donne di casa Hilbery, infatti, sono più che altro legate da un rapporto di tipo professionale: Katharine, figlia unica, ha raggiunto l’età idonea per aiutare la

¹²⁹ BRIGGS J., Introduzione a *Night and Day* (1919), ed. Penguin Classics, Londra, 2013, pp. xiv-xv.

¹³⁰ MOORCROFT WILSON J., *Virginia Woolf, Life and London*, p.155.

madre nella stesura di una biografia sulla vita di Richard Aladyce, illustre poeta inglese loro antenato. La giovane è così impegnata per la maggior parte del suo tempo nell'«imagination with the dead» (ND, 29), perciò è costretta a praticare i suoi studi di matematica di nascosto, una volta terminate le sessioni di scrittura per cui non ha alcuna attitudine:

Sometimes Katharine brooded, half crushed, among her papers; sometimes she felt that it was necessary for her very existence that she should free herself from the past; at others, that the past had completely displaced the present, which, when one resumed life after a morning among the dead, proved to be an utterly thin and inferior composition.

The worst of it was that she had no aptitude for literature. She did not like phrases. She had even some natural antipathy to that process of self-examination, that perpetual effort to understand one's own feeling and express it beautifully, fitly, or energetically in language, which constituted so great a part of her mother's existence. She was, on the contrary, inclined to be silent; she shrank from expressing herself even in talk, let alone in writing. [...] she was, from her childhood even, put in charge of household affairs. She had the reputation, which nothing in her manner contradicted, of being the most practical of people. (ND, 32)

Per i genitori di Katharine, la letteratura è il vero capitale che si tramanda di generazione in generazione¹³¹: infatti, stando al loro punto di vista, il patrimonio culturale avrebbe maggior peso rispetto al sistema successorio legato all'interesse economico. Ciò non vale però per tutti i generi letterari, ma esclusivamente per la poesia, la “valuta” per essere accettato nella classe sociale superiore a cui appartengono gli Hilbery¹³².

Su questa linea si dipana inevitabilmente il conflitto generazionale tra gli Hilbery e la loro unica figlia, per cui vengono messi al centro due sistemi di valori, quello tradizionale, basato sulla poesia, e quello moderno, che trova i suoi simboli nello studio delle discipline scientifiche, ma anche nel genere romanzo, che rompe con la tradizione letteraria del passato¹³³.

Man mano che Katharine prenderà coscienza di sé, delle sue attitudini e dei suoi gusti -anche se molto ristretti- in campo letterario, tenderà infatti di avvicinare i genitori alla lettura del *modern novel*.

¹³¹ SULLAM S, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, p.44.

¹³² Ivi, pp. 44 e 45.

¹³³ Ivi, p.43.

Come già precisato, l'intreccio di *Night and Day* si costruisce interamente su relazioni dicotomiche: ciò vale anche per quanto concerne i potenziali mariti di Katharine, che simboleggiano due possibili alternative per il futuro della giovane e, più in generale, due differenti concezioni del ruolo della donna.

Se Ralph Denham cerca di comprendere la rigidità e la celata intolleranza di Katharine nei confronti della madre e dell'antenato illustre, l'altro pretendente, William Rodney, riduce la protagonista a una spettatrice passiva, tagliandola fuori dalle conversazioni, mettendo se stesso al centro, poi creando una barriera con il linguaggio del corpo¹³⁴.

Squier esamina le due figure maschili mettendole in relazione allo spazio in cui essi si muovono nella narrazione: Rodney è quasi sempre descritto in spazi chiusi, al contrario Denham viene sì presentato a casa Hilbery, ma con il proseguire della narrazione si troverà spesso a camminare per le strade di Londra, come un vero e proprio "*champion walker*"¹³⁵.

È dunque chiaro come la seconda macro-dicotomia che si va a costituire sia quella che abbiamo già esaminato nei passi di *The Voyage Out*, ovvero la contrapposizione dialettica tra spazi aperti e spazi chiusi, tra *in* e *out*.

Se nel primo romanzo l'"*out*" corrispondeva a una navigazione partita da Londra, che in Inghilterra non farà più ritorno, in *Night and Day* la dialettica *in/out* si costruisce tutt'intorno alla capitale inglese. In questo testo, Woolf non solo riprende la dialettica tra spazio aperto e spazio chiuso, ma costruisce la narrazione sulla relazione asimmetrica centro-periferia, città-campagna.

Infatti, a parere di Squier, ogni personaggio di *Night and Day* sembrerebbe definito da coordinate spaziali, rimesse in gioco nell'arco della vicenda.

Nel precario equilibrio iniziale, a Katharine corrisponde Chelsea, a Mary Bloomsbury, a William Rodney il Devonshire e a Ralph Denham i sobborghi di Highgate¹³⁶.

Nei quartieri ostili, come quello di Chelsea, prevale una focalizzazione sugli spazi interni, che intrappolano come una gabbia i personaggi nel passato, in spazi bui e polverosi che assumono una connotazione quasi religiosa:

The smaller room was something like a chapel in a cathedral, or a grotto in a cave, for the booming sound of the traffic in the distance suggested the soft surge of waters, and the oval mirrors, with their silver surface, were like deep pools

¹³⁴ SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, p.79.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Ivi, p.74 e 75.

trembling beneath starlight. But the comparison to a religious temple of some kind was more apt of the two, for the little room was crowded with relics. As Katharine touched different spots, lights sprang here and there, and revealed a square mass of red-and-gold books, and then a long skirt in blue-and-white paint lustrous behind glass, and then our mahogany writing table, with its orderly equipment, and, finally, a square picture above the table, to which special illumination was accorded. When Katharine had touched these last lights, she stood back, as much as to say 'There!' Denham found himself looked down upon by the eyes of the great poet Richard Alardyce and suffered a little shock which would have led him, had he been wearing a hat to remove it. (ND, 8)

La stanza è descritta come un ambiente austero e ovattato, ricoperto da un silenzio quasi sacro, tant'è che, non fosse per il rumore del traffico cittadino proveniente dall'esterno, non sembrerebbe nemmeno di essere in una casa privata nel centro di Londra, ma in un isolato mausoleo dai mobili in mogano, in una cattedrale «crowded with relics». Denham osserva la protagonista accendere le luci su un passato che la sta inghiottendo: Miss Hilbery è l'erede destinata a curarsi di un mondo ormai spento, dimenticato, e il giovane non può che provare tenerezza per una ragazza così posata, così mesta nella sua irrequietezza.

Ralph, appena uscito da casa Hilbery, si incammina per le strade di Chelsea e si imbatte in «something monumental in the procession of lamp-posts», una luce, una forma che improvvisamente cambia «the prospect within his mind» (ND, 16).

È proprio quando assume i panni del *flâneur* che Ralph ha un'illuminazione: sente che Katharine è la donna giusta per lui - «Yes, Katharine Hilbery, I'll do... I'll take Katharine Hilbery» (ND, *ibidem*) - e vuole aiutarla a deviare dal percorso prestabilito dai genitori, per esaltare le sue qualità, rendendola indipendente, anche se presente al suo fianco:

He was conscious of what it was about, for in thus dwelling upon Miss Hilbery's qualities, he showed a kind of method, as if he required this vision of her for a particular purpose. He increased her height, he darkened her hair; but physically there was not much to change in her. His most daring liberty was taken with her mind, which, for reasons of his own, he desired to be exalted and infallible, and of such independence that it was only in the case of Ralph Denham that swerved from its high, swift flight, but where he was concerned, though fastidious at first, she finally swooped from her eminence to crown him with her approval. [...] He gave a sigh of satisfaction; his consciousness of his actual position somewhere in the neighborhood of Knightsbridge returned to him, and he was soon speeding in the train towards Highgate. Although thus supported by the knowledge of his new possession of considerable value, he was not proof against familiar thoughts which the suburban streets and the damp shrubs growing in front gardens and absurd names painted in white upon the gates of those gardens suggested to him. (ND, 16-17)

Sarà proprio Ralph Denham a far uscire Katharine dal suo salotto, incoraggiandola a scegliere autonomamente, a passeggiare per le vie e i parchi di Londra, dove avrà modo di interrogarsi sulla sua sottomissione agli obblighi famigliari¹³⁷. Ma la strada per la libertà e la crescita personale che la porterà dalla chiusura del West End londinese alla vivacità di Bloomsbury sarà lunga e tortuosa, tant'è che attraverserà tutto il romanzo. Inizialmente, l'atteggiamento di Ralph è però ambivalente: se da un lato è completamente assorbito dal pensiero di lei, dall'altro coglie anche l'obsolescenza e la separatezza del mondo degli Hilbery¹³⁸.

A conferma di ciò, nel secondo capitolo, quando Ralph si affaccia alla finestra del suo studio ad Highgate e con il pensiero ritorna su Katharine, il suo sguardo vira in direzione di Chelsea, ma non vede che una massa indistinta, coperta dai vapori della città:

But instead of settling down to think, he rose, took a small piece of cardboard marked in large letters with the word OUT, and hung it up on the handle of his door. This done, he sharpened a pencil, lit a reading-lamp, and opened his book. But still he hesitated to take his seat. He scratched the rook, he walked to the window; he parted the curtains, and looked down upon the city which lay, hazily luminous beneath him. He looked across the vapours in the direction of Chelsea; looked fixedly for a moment and then return to his chair. (ND, 19)

La foschia che si staglia sull'orizzonte londinese, in via metaforica, non sarebbe altro che la concretizzazione delle paure inconse di Ralph, che si frappongono come un nebuloso ostacolo, impedendogli di avere ancora una visuale serena su un eventuale futuro con Katharine.

In Ralph possiamo cogliere alcuni tratti tipici che riecheggiano nei personaggi woolfiani: la spiccata sensibilità, il piacere della solitudine, l'amore per la lettura, l'immedesimazione dell'io nel paesaggio cittadino.

L'abitudine di Ralph ad affacciarsi alla finestra aderisce certamente a un *topos* letterario di Woolf – centrale anche in *Mrs Dalloway* – e, in più, ci fa capire che Denham, pur avendo sempre vissuto in un quartiere periferico di Londra, riesce a guardare lontano, ad avere una prospettiva globale della città e della vita¹³⁹.

Il passo appena citato è da analizzare in parallelo alla chiusura dell'ottavo capitolo, quando Katharine, dopo aver discusso con i genitori riguardo al matrimonio

¹³⁷Ivi, p.76.

¹³⁸ SULLAM S, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, p.45.

¹³⁹ SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, p.81.

programmato con William Rodney, si affaccia alla finestra lasciando i suoi pensieri liberi di disperdersi nello spazio esterno:

Katharine turned to the window, and stood among the folds of the curtain, pressing close to the window-pane, and gazing disconsolately at the river match in the attitude of a child depressed by the meaningless talk of the elders. She was much disappointed in her mother- and yourself too. [...] She was very angry, and yet important to give expression to her anger, or know with whom she was angry. How they talked and moralized and made up stories to suit their own version of the becoming, and secretly praised they own devotion and tact! No; they had their dwelling in a mist, she decided; hundreds of miles away - away from what? 'Perhaps it would be better if I married William', she taugth suddenly, and thought appeared to loom through the mist like a solid ground. She stood there thinking of her own destiny, and elder ladies talked on. (ND, 101)

Katharine è, inconsciamente, sempre più vicina al personaggio di Ralph: se leggiamo attentamente il passo, possiamo individuare non solo una somiglianza nei movimenti dei personaggi, ma anche dal punto di vista della forma, soprattutto per quanto riguarda il campo semantico e la strutturazione delle frasi. Il «vapour» attraverso cui Ralph guarda il quartiere di Chelsea è, per Katharine, molto più fitto, proprio perché si sente impotente di fronte alle scelte dei suoi genitori riguardo al suo destino.

Alla finestra, Ralph pensa alla possibilità di un matrimonio con Katharine, mentre la giovane cerca di calzare un futuro già scritto per lei e per il poeta William Rodney, non riuscendo a trattenere l'infelicità.

Ancora una volta il metro di misura con cui la famiglia Hilbery valuta i pretendenti di Katharine è la poesia: Mrs Hilbery si sente appagata nell'accostare il nome di Katharine al cognome di William, perché è il «rich-sounding name» di un poeta, mentre la stabilità economica, anche in questo caso, non è considerata importante. Possiamo affermare che Woolf si discosti volontariamente dai *marriage plots* austeniani proprio scegliendo di delineare i personaggi e i loro rapporti non sul patrimonio posseduto, ma sulla cultura letteraria¹⁴⁰.

Se inizialmente Katharine sembra aver preso una decisione definitiva - «she didn't want to marry anyone» (ND, 84) – nel corso del romanzo cambierà più volte la propria posizione, tant'è che l'intreccio segue la metamorfosi dei personaggi a seconda del luogo in cui essi si muovono.

¹⁴⁰ SULLAM S, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, p.42.

Katharine, infatti, non è la sola. Nella parte centrale del romanzo, una forza centrifuga spinge i personaggi fuori Londra, verso la campagna inglese, capovolgendone le aspirazioni e i sentimenti, sul modello del *double plot* di alcune tra le più famose commedie di Shakespeare, quali *A Midsummer Night's Dream* (1595) e *As You Like It* (1596-1600).

Quando si trovano in campagna, Katharine e Mary, le due protagoniste femminili del romanzo, sono entrambe tentate di prendere delle decisioni incoerenti con i propri sentimenti, con la propria idea di futuro: Katharine sceglie di rimanere promessa a William Rodney; Mary pensa di fidanzarsi con Ralph Denham.

La campagna avvicina dunque l'intreccio al famoso triangolo amoroso – tutto shakespeariano- tra Ermia e Lisandro, Elena e Demetrio.

Se è vero che Woolf trova in Shakespeare l'esempio per ribaltare l'ordine iniziale del *marriage plot*, non possiamo però non notare una differenza importante che la allontana sia dalla drammaturgia elisabettiana che dal più recente *classic city novel*.

In *Night and Day* - così come in altre opere novecentesche che danno voce all'incalzante migrazione verso le città - la campagna non è, come si potrebbe pensare, simbolo di virtù, pace e innocenza ma, al contrario, è associata alla disonestà e all'ignoranza¹⁴¹.

È a Stodgen House, infatti, che Katharine ha modo di constatare una clamorosa perdita dei valori tradizionali per cui «to marry someone with whom you are not in love is an inevitable step» (ND, 216).

Nonostante la giovane trovi sollievo a parlare delle sue preoccupazioni riguardo al matrimonio con la madre e la zia, l'atteggiamento tiepido che a Londra le era bastato per convincersi a sposare Rodney, ora non le è più sufficiente:

But when her mother said that marriage was most interesting life, Katherine felt, as she was apt to do suddenly, for no definite reason, that they understood each other in spite of differing in every possible way. Yet the wisdom of the old seems to apply more to feelings which we have in common with the rest of the human race than to our feelings as individuals, and Katharine knew that only some one of her own age could follow her meaning. Both these elderly women seemed to her to have been content with so little happiness, and at the moment she had not sufficient force to feel certain that their vision of marriage was the wrong one. In London, certainly, this temperate attitude towards her own marriage had seemed to her just. Why had she now changed? Why did it know depress her? (ND, 179)

¹⁴¹WILLIAMS R., *The Country and the City*, The Hogarth Press, Londra, 1985, p.1

Al centro di questo passo possiamo cogliere il continuo processo di *self interrogation* che, secondo Briggs, metterebbe in discussione le gerarchie pubbliche e private del romanzo¹⁴². Il distacco generazionale, questa volta, si concretizza sulla contrapposizione città-campagna, per cui ai giovani corrisponderebbe la scelta di un amore sincero, a discapito del principio di necessità che tiene in piedi i legami matrimoniali della zia e della madre di Katharine.

L'esistenza di questi due modelli, quello cittadino e quello rurale è di per sé significativa proprio perché alcuni autori del ventesimo secolo – tra cui Woolf - insistono su connessioni e contrapposizioni, esaminando lo spostamento da un sistema all'altro come una vera e propria transizione, che porta alla luce un evidente conflitto di valori¹⁴³.

Ecco che il ritorno in città permette finalmente lo scioglimento delle peripezie amorose della protagonista: l'apprezzamento di Rodney da parte della *country society* lo rende il perfetto candidato per la figlia di Lady Otway, Cassandra, la giovane donna più convenzionale e malleabile delle tre¹⁴⁴.

Di riflesso, un ribaltamento avviene anche per la situazione sentimentale di Mary. Cinica e indipendente, non ha mai avuto in programma di sposarsi, ma riconosce di essere innamorata di Ralph quando osserva il busto di Ulisse al British Museum: «after she had gazed at the Ulysses for a minute or two, she began to think about Ralph Denham» (*ND*, 66). Questa possibilità, prima del tutto ignorata, sembra concretizzarsi proprio quando decide di abbandonare le sue priorità lavorative per seguirlo in campagna.

Sia Katharine sia Mary riscoprono così la coerenza dei loro sentimenti solo una volta che fanno ritorno in città: l'attrazione dei personaggi verso il centro di Londra è dunque di forza maggiore rispetto al movimento verso la campagna¹⁴⁵.

Woolf si serve delle due protagoniste per riflettere sulle questioni che portano le donne a scegliere tra le responsabilità sociali e la passione per il proprio lavoro.

¹⁴² BRIGGS J., Introduzione a *Night and Day*, p. xviii.

¹⁴³ WILLIAMS R., *The Country and the City*, The Hogarth Press, Londra, 1985, p.3-335.

¹⁴⁴ SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, p.79.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

Katharine riesce sì a sottrarsi al modello vittoriano dell'*angel in the house*, ma solo parzialmente. Rifiutando l'unione con Rodney si affranca da questa limitata concezione della donna, ma alla fine il matrimonio con Ralph la relega pur sempre all'ambiente domestico; inoltre, non la vediamo mai dedicarsi realmente a ciò a cui aspirava, ovvero agli studi di matematica¹⁴⁶.

Mary, invece, accortasi presto dei sentimenti repressi che Ralph nutre per Katharine, decide di abbracciare l'ipotesi più coerente, rifiutando l'incoerente proposta di matrimonio di lui. Ella è, infatti, l'unico personaggio femminile a rimanere fuori dalla struttura del *marriage plot*, scegliendo di essere una "new woman", una donna autosufficiente che trova nel lavoro come volontaria al *suffrage office* un'alternativa al matrimonio¹⁴⁷.

Al contrario di *The Voyage Out*, in cui la malattia privava Rachel di ogni possibile lieto fine, nel secondo romanzo troviamo tre possibili alternative, che corrispondono alle tre protagoniste femminili: a Cassandra spetta il destino più temuto da Woolf, il classico matrimonio vittoriano; a Katharine un'unione più felice e armoniosa, che ricalca quella della sorella Vanessa con Clive Bell; a Mary una vita da *single woman* decisamente più dinamica e affollata.

Mrs Hilbery e Cassandra mantengono dunque gli spazi narrativi assegnati loro fin dall'inizio; lo stesso non si può dire invece per Katherine e Mary, che scelgono di modificare la loro posizione iniziale, anche se in modo differente l'una dall'altra¹⁴⁸.

Nel prossimo paragrafo esamineremo più da vicino come le strade della capitale inglese siano occasione, per le sorelle Stephen, così come per Katharine e per Mary, le due *flâneuse* di *Night and Day*, di uscire dal sistema di relazioni tradizionale -l'in- per esplorare nuovi spazi urbani e moderni -l'out-, sulla via per l'emancipazione, sia essa parziale o totale¹⁴⁹.

Come vedremo, la natura dispersiva e pluridirezionale dell'intreccio del romanzo riesce a trovare un punto di innesto proprio nella forza centrifuga che spinge i personaggi verso Russell Square, nel cuore di Bloomsbury, il quartiere che, in questi anni, è per eccellenza il luogo di elaborazione poetica di Woolf.

¹⁴⁶Ivi, p.84.

¹⁴⁷ BRIGGS J., Introduzione a *Night and Day*, p. xxv.

¹⁴⁸ SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, p.47.

¹⁴⁹ Ivi, p.45.

2.3 «Street sauntering and square haunting»: una passeggiata a Russell Square

«Bloomsbury squares always intoxicate me with their beauty»¹⁵⁰.

L'amore di Virginia Woolf per le piazze di Bloomsbury non potrebbe essere più evidente. Gordon Square, Tavistock Square, Mecklenbrugh Square, Brunswick Square, Russell Square sono i luoghi in cui l'autrice ha vissuto e passeggiato nell'arco di tutta la sua esistenza, a intervalli di tempo irregolari, tra il 1914 e il 1940.

Woolf ne è attratta principalmente perché, al contrario delle altre piazze nel cuore di Londra, quelle intorno Bloomsbury sono più verdi, più alberate, tanto che le ricordano gli ampi spazi aperti della campagna¹⁵¹.

Quale quartiere migliore per far convergere tutti i personaggi di *Night and Day*, che si confrontano, fin dall'inizio del romanzo, con un movimento di attrazione e repulsione, tra il bigottismo della provincia inglese e la modernità delle vie centrali della capitale?

La prima descrizione del centro di Londra passa attraverso gli occhi di Mary Datchet, il primo personaggio a muoversi in uno spazio esterno più luminoso, quasi accecante per un lettore finora abituato alle buie stanze di Chelsea:

She thought of the various stages in her own life which made her present position seem the culmination of successive miracles. She thought of her clerical father in his country parsonage, and of her mother's death, and of her own determination to obtain education, and of her college life, which had merged, not so very long ago, in the wonderful maze of London, which still seemed to her, in spite of her constitutional level-headedness, like a vast electric light, casting radiance upon the myriads of men and women who crowded round it. (*ND*, 38)

Ci troviamo nel quarto capitolo: Mary, arrivata a Londra da qualche mese, mentre cammina rievoca un passato difficile, turbolento, che l'ha portata a raggiungere quello che per lei è il culmine massimo della sua esistenza, la vita di una donna indipendente di città.

¹⁵⁰ Affermazione tratta da una lettera del marzo 1924 indirizzata a Lady Ottoline Morrell.

¹⁵¹ MOORCROFT WILSON J., *Virginia Woolf, Life and London*, p.147.

Assumendo il punto di vista di Mary, al lettore appare chiaro fin da subito che, se la descrizione di Katharine corrisponde a Vanessa - come affermato da Woolf stessa-, al contrario, l'autrice mette molto di sé in Miss Datchet.

Secondo la lettura che ne dà Squier, l'identità di Woolf – come quella di Mary- si forma in relazione ai luoghi in cui ha vissuto nell'infanzia e nell'adolescenza.

Nei suoi primi scritti, infatti, l'autrice associa spesso la campagna alla morte della madre ma, parallelamente, si può constatare un notevole interesse a conoscere meglio la città, perché le permetterebbe di farsi strada da sola nel “circo” patriarcale di Londra¹⁵².

Woolf intuisce dunque che l'identità si forma in seguito a una serie di relazioni sociali che il singolo instaura con l'altro, tant'è che il rapporto con la madre influenza più in generale quella che Squier chiama «*gender identification*»¹⁵³.

Giunti a questo punto del lavoro, è importante porsi un quesito a mio avviso fondamentale per analizzare i testi di Woolf dalla nostra prospettiva: quanto il contesto storico del quartiere di Bloomsbury incide sul processo di narrazione e di costruzione del sé? E, soprattutto, quanto sull'*io* femminile?

È il momento di aprire una parentesi storica che non è affatto trascurabile se si vuole comprendere più da vicino l'esperienza di Woolf e, di riflesso, i personaggi femminili di *Night and Day*.

A partire dall'inizio del XX secolo, infatti, le donne iniziano a far sentire la propria presenza nella società, specialmente nei livelli scolastici più elevati, e in alcune professioni che prima di allora erano considerate esclusivamente maschili.

Grazie al lavoro extra-domestico, al contatto con il mondo esterno e alla partecipazione alle agitazioni sociali, le donne lavoratrici iniziano ad avere una più viva coscienza dei loro diritti¹⁵⁴.

Dorothy Richardson (1873-1957), celebre autrice inglese contemporanea di Woolf, sostiene che Bloomsbury in quel periodo sia una vera e propria «oasis to the north of the British Museum»¹⁵⁵, il posto perfetto per una scrittrice che vuole sperimentare la

¹⁵² SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, p.13.

¹⁵³ Ivi, p.23.

¹⁵⁴ GRANT R.G. et al., *History of Britain & Ireland*, DK Publishing, London, 2012, pp. 10-386, p.309.

¹⁵⁵ RICHARDSON D., *Yeats of Bloomsbury*, in *Life and Letters Today*, 1939, p.6-60.

propria creatività e per una donna in cerca di definire la propria identità, la propria indipendenza¹⁵⁶.

Ma la strada per l'emancipazione non è così semplice. Nonostante il movimento femminista britannico, sotto la guida di Emmeline Pankhurst – fondatrice nel 1902 della *Women's Social and Political Union* - riesca a imporsi all'attenzione dell'opinione pubblica e della classe dirigente, concentrando la sua attività nell'agitazione per il diritto al suffragio, il panorama maschile più retrogrado ritiene quest'insurrezione nient'altro che un business caotico, inadatto al “gentil sesso”¹⁵⁷.

L'Epoca Vittoriana arriva al capolinea con l'inizio del nuovo secolo, ma alcuni valori legati al ruolo della donna saranno difficili da sradicare, soprattutto se si fa riferimento alla concezione della donna predominante in campo medico nell'arco dell'Ottocento.

Emotivamente instabili, incapaci di ragionare o di prendere decisioni riguardo questioni importanti: dal punto di vista della medicina vittoriana, le mobilitazioni femminili vengono inizialmente ritenute il naturale risvolto di un'irrazionalità e di un disequilibrio biologico¹⁵⁸.

Come fa notare Shuttleworth, già Charlotte Brontë vuole dar voce al punto di vista femminile in un sistema patriarcale fondato sul dominio sia politico sia psicologico della donna, attraverso la figura di Jane Eyre e la *madwoman* Bertha¹⁵⁹.

Infatti, questo romanzo di Brontë mette al centro un problema fondamentale nel panorama scientifico ed economico di tradizione vittoriana: la sfida di Jane a valicare i limiti imposti dalla società, per cui la protagonista si impone di controllare la propria energia in modo da non arrivare a un livello di eccitazione che potrebbe far sospettare una patologia psichica¹⁶⁰. Per una donna di quell'epoca, la questione era particolarmente sentita, dato che le donne erano biologicamente ritenute creature dell'eccesso, predisposte all'isteria, sulla base di una teoria genetica oggi ritenuta infondata¹⁶¹.

¹⁵⁶ PARSONS D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, Oxford University Press, New York, 2000.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ SHUTTLEWORTH S., *Charlotte Brontë and Victorian Psychology*, Cambridge University Press, 2004, pp. 148-182, p. 150.

¹⁵⁹ *Ivi*, pp.151, 152.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibidem*.

La lotta delle “suffragette” per l’emancipazione è, dunque, prima di tutto, un tentativo volto a cancellare i pregiudizi legati alla differenza di genere, in modo da aprire una breccia nel sistema patriarcale-vittoriano, sulla strada per l’uguaglianza.

Gli anni in cui Woolf scrive *Night and Day* sono gli anni in cui in Gran Bretagna si organizzano forme di protesta: prima di arrivare nelle piazze di Londra, le esponenti del movimento femminista si radunano nei *suffrage offices* per organizzare la loro propaganda, i loro piani d’azione.

Mary è una di loro, è la segretaria di una società che lavora ai fini di sostenere il diritto di voto per le donne, che ha sede in Russell Square. Attraverso il personaggio di Miss Datchet, Woolf vuole mettere in scena il prototipo di un’attivista, di uno stile di vita che lei stessa ammira molto, soprattutto in quanto rappresenta la possibilità di valicare le limitazioni a cui spesso sono soggette le donne nella costruzione di una propria individualità¹⁶².

Già all’inizio del romanzo, Mary ci viene descritta come una donna lavoratrice, che passeggia tra i *businessmen* dell’ora di punta, tanto da dimenticare che il suo non è un lavoro retribuito, sul modello di quello maschile, ma volontariato:

Out in the street she liked to think herself one of the workers who, at this hour, take their way in rapid single file along all the broad pavements of the city, with their heads slightly lowered, as if all their effort were to follow each other as closely as might be; so that Mary used to figure to herself a straight rabbit-bun worn by their unswerving feet upon the pavement. But she liked to pretend that she was undistinguishable from the rest, and that when a wet day drove her to the underground or omnibus, she gave and took her share of crowd and wet with clerks and typists and commercial men, and shared with them the serious business of winding-up the world too thick for another for-and-twenty hours. Thus thinking, on the particular morning in question, she made her way across Lincoln's Inn Fields and up Kingsway, and so through Southampton Row until she reached her office in Russell Square. [...] And directly she had crossed the road at Holborn, her thoughts all came naturally and regularly to roost upon her work, and she forgot that she was, properly speaking, an amateur worker, whose services were unpaid (*ND*, 61-62)

Nei sei mesi trascorsi a Londra, Mary ha ambito a realizzarsi sul piano lavorativo come attivista, trascurando in parte la sua vita privata e amorosa.

Quella che viene rappresentata è l’immagine della *routine* giornaliera di una donna all’inizio della sua carriera che, pur di sentirsi parte di una “*genderless crowd*”¹⁶³ e

¹⁶² JOHNSTONE J. K., *The Bloomsbury group*, Octagon Books, New York, 1978, p.145.

¹⁶³ PARSONS D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, pp.114-118.

portare avanti gli ideali in cui crede, è disposta a rinunciare a un compenso e a spostarsi in solitudine.

Parsons sottolinea, infatti, come questo personaggio femminile si possa ascrivere alla categoria dell'*urban dweller*: Mary non auspica di distinguersi dalla folla ma, al contrario, vorrebbe confondersi tra i lavoratori, il vero motore della città, rifiutando il modello di donna che ama mettersi in mostra e attirare l'attenzione¹⁶⁴.

La lotta di Mary è dunque quella contro il *non-io*, se per *non-io* si intende l'onta del non-fare, del non-agire.

La lettura di questo passo può già in parte rispondere al quesito che ci siamo posti all'inizio del paragrafo: Londra c'è; c'è il quartiere di Bloomsbury della seconda decade del Novecento; c'è la folla, per le strade e in metropolitana; ci sono i commercianti, gli uomini in giacca e cravatta, le suffragette.

Woolf dà voce alla sua epoca tramite il punto di vista di una *flâneuse* che guarda alla città con gli occhi di chi crede di poter realizzare qualcosa di importante, per il proprio futuro e quello delle altre donne della sua generazione.

Se già per le donne del periodo vittoriano «scrivere di loro stesse era considerato un atto politico»¹⁶⁵, Woolf nei suoi scritti più maturi rincarerà la dose, adattando questa convinzione all'importanza della formazione di un pensiero critico, tant'è che nel brillante saggio *Thoughts on Peace in an Air Raid* (1939) è anticipato un concetto fondamentale, tra i più riadattati da movimenti e studi femministi attuali, che verrà ripreso nel diario del 1940: «This idea struck me: the army is the body: I am the brain. Thinking is my fighting»¹⁶⁶.

Se è vero che la *gender identification* di Woolf, così come quella di Mary, si forma in risposta o in reazione alle persone e alle organizzazioni, quanto è presente, invece, il contesto bellico in un romanzo scritto negli anni cruciali della Grande Guerra?

A questa domanda hanno risposto Franca Cavagnoli e Sara Sullam al festival annuale "Il faro in una stanza", tenutosi lo scorso 30 novembre 2019, nel loro intervento *Una menzogna nell'anima: Woolf e Mansfield*.

¹⁶⁴ Ivi, p.118.

¹⁶⁵ SHUTTLEWORTH S., *Charlotte Brontë and Victorian Psychology*, Cambridge University Press, 2004, pp. 148-182, p. 148.

¹⁶⁶ 15 May 1940, *The Diary of Virginia Woolf*, Volume Five: 1936-1941.

Secondo Sullam, il 1919 è un anno chiave per Woolf. È l'anno in cui escono saggi importanti come *Modern Novel*, in cui definisce il suo stile di scrittura, ma è anche l'anno in cui viene pubblicato *Night and Day*, l'unico romanzo in cui -oggettivamente- non muore nessun personaggio. Parafrasando il titolo dell'opera di Keynes *The Economic Consequences of The Peace*, Sullam afferma che le «conseguenze letterarie della guerra sembrano non essere passate nella scrittura di Woolf»¹⁶⁷, il che è singolare per un romanzo pubblicato l'indomani dell'armistizio.

A questo proposito, il 10 novembre dello stesso anno, dalla località ligure di Ospedaletti, Katharine Mansfield scrive una recensione molto dura sul secondo romanzo di Woolf, prima in una lettera al marito, poi in una recensione – non firmata – su “La Nazione”.

Per Cavagnoli, la lettera che Mansfield scrive al marito è molto interessante, in quanto la scrittrice neozelandese critica Woolf poiché scrive come se la guerra non ci fosse mai stata¹⁶⁸. Per Mansfield, infatti, la guerra non deve comparire per forza in un romanzo, ma semplicemente non può essere lasciata fuori, ci dev'essere quello che l'autrice neozelandese chiama «a change of heart», un modo di scrivere diverso, una nuova espressione e una nuova forma per i pensieri e per i sentimenti, non si può solo più scrivere di matrimoni.

A tal proposito, Mansfield è fermamente convinta che, se Jane Austen fosse vissuta nel periodo della Grande Guerra, non avrebbe scritto *Northanger Abbey* (1818). L'accusa di Mansfield nei confronti di Woolf mira proprio alla sua scelta di continuare a scrivere sulla linea dei romanzi austeniani, estromettendo la crudeltà della guerra, in quella che per Mansfield non può che essere una bugia nell'anima, «a lie in the soul». A questo punto è importante chiedersi se Woolf sia o meno consapevole di questa scelta, di questa “bugia”. Per Sullam, *Night and Day* è un necessario confronto con Jane Austen, ma sarebbe limitativo ridurre il testo di Woolf a una riscrittura novecentesca di un romanzo austeniano; infatti, sotto la struttura tradizionale del *marriage plot*, il romanzo si chiude – come vedremo nel prossimo capitolo - con una passeggiata che è un viaggio dell'ignoto e nell'incompiuto.

¹⁶⁷ Cit. intervento *Una menzogna nell'anima: Woolf e Mansfield*, Franca Cavagnoli in dialogo con Sara Sullam, IV edizione del festival letterario “Il faro in una stanza”, Monza, 30 novembre 2019.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

A conferma di questa tesi, lo studio di Levenback sostiene che quello che leggiamo negli scritti prodotti da Woolf negli anni della *Great War* sia un movimento volto a comprendere quel senso di immunità dagli effetti della guerra, condiviso dalla maggior parte dei civili che cerca riparo nell'illusione¹⁶⁹.

Mary è il personaggio di *Night and Day* che più tra tutti vorrebbe fare la differenza: per questo motivo, è costruito come un personaggio positivo, indipendente, una «great organiser» che lavora assiduamente per il proprio paese, anche se fino ad allora la collettività sembra aver dimostrato «very little desire to take the boons which Mary's society for women's suffrage had offered it». (*ND*, 62)

Mary passeggia da sola, come tutte le mattine, dall'appartamento preso in affitto sullo Strand per tutto il tragitto che la conduce a Russell Square: da Lincoln's Inn Fields a Kingway, per poi proseguire dritto sulla Southampton Row, con un ritmo incalzante, in crescendo, quasi l'autrice volesse disporre i luoghi in un climax ascendente che ha il suo apice nel *suffrage office*. Durante quel tragitto così familiare, la mente di Mary è affollata da pensieri che, com'è tipico nei personaggi di Woolf, si riflettono nell'ambientazione della narrazione, per cui l'*outer world* arriverebbe a plasmare l'*inner world*, e viceversa¹⁷⁰.

Once or twice lately, it is true, she had started, broad awake before returning into Russell Square, and denounced herself rather sharply for being already in a groove, capable, that is, of thinking the same thoughts every morning at the same hour, so that the chestnut-coloured brick of the Russell Square houses had some curious connexion with her thoughts about office economy (*ND*, 62-63).

Una volta che si ridesta dalla confusione soporifera della folla, gli eleganti palazzi ottocenteschi in paramano di Russell Square le riportano alla mente, tutte le mattine, le stesse riflessioni.

Il compromesso da accettare per far parte del mondo del lavoro è la monotonia dei tempi che scandisce le giornate, che implica necessariamente una parziale perdita di libertà personale, di creatività¹⁷¹.

Se è vero che tutte le strade portano a Russell Square, Mary non è la sola a compiere il tragitto appena descritto. Qualche ora più tardi, alle quattro in punto di quel

¹⁶⁹ LEVENBACK K., *Virginia Woolf and the Great War*, Syracuse, Syracuse University Press, 1999, p. 10.

¹⁷⁰ MOORCROFT WILSON J., *Virginia Woolf, life and London*, p. 127.

¹⁷¹ PARSONS D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, pp.114,118.

pomeriggio, Katherine Hilbery decide di uscire di casa e di percorrere la Southampton Row verso Russell Square, perché vuole trovare un ambiente più consono al suo umore:

About four o'clock on that same afternoon Katharine Hilbery was walking up Kingsway. The question of tea presented itself. The street lamps were being lit already, and as she stood still for a moment beneath one of them, she tried to think of some neighbouring drawing-room where there would be firelight and talk congenial to her mood. That mood, owing to the spinning traffic and the evening veil of unreality, was ill-adapted to her home surroundings. Perhaps, on the whole, a shop was the best place in which to preserve this queer sense of heightened existence. At the same time she wished to talk. Remembering Mary Datchet and her repeated invitations, she crossed the road, turned into Russell Square and peered about, seeking for numbers with a sense of adventure that was out of all proportion to the deed itself. (ND, 67)

Moorcroft Wilson, riflettendo su quest'episodio costruito in parallelo tra Katharine e Mary, ci fa notare che alcune scene londinesi vengono ripetute appositamente da Woolf, proprio perché acquisiscono rilevanza nella ripetizione¹⁷².

È interessante provare a trovare le differenze tra le due scene: Mary percorre la solita strada tutte le mattine, come un lavoratore qualsiasi, ed è quasi annoiata dalla monotonia dei suoi pensieri, sempre rivolti alle sue attività quotidiane; tutt'al contrario, Katharine esce da casa Hilbery concedendosi una passeggiata che ha un «sense of adventure out of proportion», per quel senso di novità di chi compie un nuovo tragitto per la prima volta.

L'esplorazione dello spazio esterno che la circonda è una vera e propria “*discovery*” per Katherine, che visita una parte sconosciuta della città come fosse un atto ricreativo¹⁷³.

La consapevolezza reattiva di Katharine ha dunque modo di manifestarsi solo se a contatto con il mondo esterno, anche se la sua apertura è un processo lento¹⁷⁴.

Katherine, infatti, sceglie di perdersi il consueto appuntamento con il tè pomeridiano degli Hilbery ma, mentre passeggia, continua a pensare a quali sarebbero i luoghi dove poter trovare un altro focolare, una «neighbourhood drawing room», per questo motivo, cercherebbe un'alternativa al suo salotto nel *suffrage office* di Bloomsbury.

¹⁷²Ivi, p.133.

¹⁷³ SULLAM S, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, p.49.

¹⁷⁴ Ivi, p.44.

Woolf delinea il personaggio di Katharine con dei tratti di ingenuità e pacatezza che le ricordano la sua giovinezza trascorsa al 22 di Hyde Park Gate, quando era costretta a «esprimere il suo punto di vista senza mettere a rischio il suo posto alla tavola di famiglia»¹⁷⁵, a servire il tè preoccupandosi che ai suoi commensali il latte piacesse allo stesso modo dello zucchero:

When I re-read my old *Common Reader* articles, I detect there. I lay the blame for their suavity, their politeness, their sidelong approach, to my tea table-training. I see myself handing plates of buns to shy young man and asking them, not directly in simply about their poems and their novels, but whether they like cream as well as sugar. (*A Sketch of the Past* in *MB*, 129)

Più matura e smaliziata, in *A Sketch of the Past* (1939) Woolf trova a posteriori la causa dell'eccessiva gentilezza e soavità della prima serie di saggi del *Common Reader* nel *tea table-training*, rito che aveva l'obiettivo di formare le giovani donne in risposta alle esigenze domestiche, anziché prepararle alla molteplicità di esperienze che può offrire la vita fuori da quattro mura.

La prima decisione che predispone Katharine al graduale percorso di emancipazione è associata proprio alla decisione di ribaltare lo spazio interno di Chelsea in uno spazio esterno in cui sceglie di impiegare in modo differente le proprie giornate, sottraendo tempo alla biografia di Alardyce e votandosi alla *flânerie*.

Secondo Sullam, solo una volta che la ragazza riconfigura le proprie coordinate spazio-temporali e quindi la propria narrazione del sé, sarà possibile risolvere il romanzo nell'*happy ending* che abbiamo esaminato, il matrimonio con Ralph¹⁷⁶.

Soffermandoci ora proprio su Ralph, dopo la notizia del possibile fidanzamento tra Katharine e William Rodney, appare come disorientato, fino quasi a perdere il senso del controllo¹⁷⁷.

Per il giovane di Highgate, infatti, Londra non è più la stessa, ma è come ricoperta da un velo di mistero, come se l'irrequietudine dei suoi pensieri visionari - che Woolf definisce «strange voyages» (*ND*, p.103) - venisse riflessa sulla città.

Stando a quanto afferma Moorcroft Wilson, nei primi due romanzi di Woolf, Londra viene impiegata per rivelare stati mentali, più che veri e propri "caratteri" - almeno

¹⁷⁵ SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, p.28.

¹⁷⁶ SULLAM S, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, p.49.

¹⁷⁷ PARSONS D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, p.119.

non nel senso dickensiano del termine- scegliendo di correre il rischio che la narrazione possa risultare incoerente, senza forma¹⁷⁸.

Nel decimo capitolo, quando Ralph incontra Katharine lungo lo Strand, è talmente sorpreso di vedere una “unconventional Katharine” passeggiare da sola sulla via che dal centro di Bloomsbury la riporta a casa, che pensa sia un’illusione, una proiezione dei suoi desideri:

Late one afternoon Ralph steps along the Strand [...] the afternoon light was almost over, and already streams of greenish and yellowish artificial light [...] and on both sides of the road the shop windows were full of sparkling chains and highly polished leather cases, which stood upon shelves made of thick plate-glass. None of these different objects was seen separately by Denham, but from all of them he drew an impression of stir and cheerfulness. Thus it came about that he saw Katharine Hilbery coming towards him, and looked straight at her, as if she were only an illustration of the argument that was going forward in his mind. In this spirit he noticed the rather set expression in her eyes, and the slight, half-conscious movement of her lips, which, together with her height and the distinction of her dress, made her look as if the scurrying crowd impeded her, and her direction were different from theirs. He noticed calmly; but suddenly, as he passed her, his hands and knees began to tremble, and his heart beat painfully. She did not see him and went on repeating to herself some lines which had stuck to her memory: ‘It's life that matters, nothing but life -the process of discovering- the everlasting and perpetual process, not the discovery itself at all’. Thus occupied, she did not see you Denham, and he had not the courage to stop her. (ND, 106)

In questo passo ci sono molti elementi interessanti ai fini della nostra indagine.

Per prima cosa, Ralph qui riveste perfettamente i panni del personaggio archetipico del *flâneur*: sta passeggiando al crepuscolo in una Londra pullulante di simboli di modernità -come i lampioni e le merci esposte nelle vetrine dei negozi - che vengono riletti dalla coscienza di Ralph in un tutt’uno, in un «impression of stir and cheerfulness», che può ricordare il personaggio balzachiano di Raphael.

L’immagine di Katharine che ci viene fornita dal punto di vista di Ralph è quella di una *flâneuse* assente, evanescente, che non si cura di ciò che la circonda, perché protagonista di un’esperienza liberatoria, esilarante. Quell’*ordinary day* le è stato rivelatore, le ha concesso di compiere una scoperta che assume una valenza quasi epifanica: «It’s life that matters, nothing but life – the process of discovering». (ND, *ibidem*.)

Come ci fa notare Parsons, la passeggiata diurna di Mary è inversamente proporzionale a quella di Katharine: la prima è disposta a tutto pur di omologarsi alla folla di

¹⁷⁸MOORCROFT WILSON J., *Virginia Woolf, life and London*, p.130.

lavoratori che la investe, mentre la seconda si muove confusamente contro corrente, abbandonandosi a un'esperienza sensoriale che la porta a divergere rispetto alla direzione della massa¹⁷⁹.

La profondità interiore di Ralph riesce a cogliere lo strano luccichio negli occhi della giovane, così sceglie di non fermarla, di lasciarla andare per non interrompere quel qualcosa che dentro di lei sta nascendo. Ralph, dunque, non usa le solite tattiche maschili per attaccare bottone con la giovane, obbligandola a fermarsi; ma, al contrario, se William Rodney cerca di circoscrivere la libertà di Katharine, Ralph Denham cerca anzi di sostenerla¹⁸⁰.

Per questo motivo, spiega Squier, è come se Ralph concepisse entrambe la donna e la città al di fuori dalla sua influenza, facendosi semplice spettatore.

Come due rette parallele tanto vicine da accostarsi, ma troppo distanti per toccarsi, i due personaggi continuano a camminare in direzioni opposte: Katharine ritorna verso Chelsea, chiudendo così una passeggiata circolare che ha come partenza e arrivo casa Hilbery, mentre Denham viene sfiorato per un attimo dalla tentazione di seguire la giovane fino a casa sua «to look up at the windows and fancy her within» (ND, 107), ma subito respinge l'idea, preso da un senso di vergogna.

Nonostante la sua coscienza sia divisa, Ralph sceglie infine di andare a far visita a Mary nel suo ufficio, pur sapendo che non troverà in lei una buona confidente, come se la giovane mancasse dell'empatia necessaria a comprendere il turbamento interiore che l'ha spinto a considerare di inseguire Katharine per le strade di Londra:

[...] he thought 'How absurd Mary would think me if she knew that I almost made up my mind to walk all the way to Chelsea in order to look at Katharine's windows. She wouldn't understand it, but I like very much as she is. [...]
One thought after another came up in Ralph's mind, but they were all in some way connected with Katharine or with vague feelings of romance and adventure such as she inspired. But he could not talk to Mary about such thoughts; and he pitied her for knowing nothing of what he was feeling. (ND, p.107)

Ralph considera l'ipotetico inseguimento di Katharine come un gesto romantico tutto maschile, che si concluderebbe in un atto di voyerismo dall'esterno – la strada - sull'interno -la stanza-. Un *topos* letterario che troviamo, ad esempio, anche nel capolavoro di Goethe, il *Faust* (1831), nell'episodio in cui il protagonista osserva la

¹⁷⁹ PARSONS D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, pp.119-120.

¹⁸⁰ SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, p.80.

giovane Gretchen spogliarsi nella sua camera, perché pretende di ammirarla e conoscerla in spazi più intimi, senza essere visto, accanto al personaggio diabolico Mefistofele¹⁸¹.

Se la possibilità di mettere in atto l'inseguimento viene scartata in *Night and Day*, perché Ralph teme di essere frainteso («'women have no sense of romance'»), al contrario in *Mrs Dalloway* troviamo un vero e proprio "city and women hunter", Peter Walsh, uno dei personaggi più influenti del romanzo.

È interessante, a questo proposito, la lettura che propone Squier del personaggio di Peter, in quanto esamina le connessioni tra il suo desiderio di dominanza sul sesso femminile e l'insuccesso come *colonial administrator* dell'Impero britannico¹⁸².

Quando Peter inizia la sua passeggiata londinese nel giugno del 1923, ha appena concluso la sua visita a casa della Signora Dalloway, in seguito al suo ritorno dall'India.

Secondo Squier, Woolf dà voce al bisogno di prevaricazione di Peter già nel momento in cui il personaggio si autoinvita a casa Dalloway senza dare alcun preavviso, quasi pretendendo che il tempo si sia fermato al giorno precedente la sua partenza e ora, con questa visita, possa finalmente liberare Clarissa dall'attesa¹⁸³.

Il gesto di Peter non solo non è da considerare altruistico, ma piuttosto inopportuno, perché risveglia in Clarissa un passato dormiente, tanto che da quell'incontro la coscienza della protagonista elaborerà una sovrapposizione dei piani temporali, di passato e presente.

Una volta lasciata casa Dalloway, Peter inizia una lunga passeggiata che lo porterà a toccare alcuni punti centrali nella topografia woolfiana, spostandosi da Trafalgar Square a Regents Street, dal British Museum a Lincoln's Inn Field¹⁸⁴.

Questo percorso tocca alcuni luoghi che possono essere analizzati nei termini di *gendered landscapes*¹⁸⁵: le statue delle principali piazze di Londra – dell'ammiraglio Nelson, del generale Gordon, del maggiore Hevelock- vengono lette come simbolo di

¹⁸¹ GOETHE J.W., *Faust* (1831), ed. a cura di Franco Fortini, Mondadori, Milano, 2012, pp. 226-237, *Sera*.

¹⁸² SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, p.105.

¹⁸³ Ivi, p.104.

¹⁸⁴ Per una mappatura completa del percorso di Peter Walsh si faccia riferimento al progetto "Mrs Dalloway Mapping Project" <http://mrsdallowaymappingproject.weebly.com/peter-walsh.html>.

¹⁸⁵ In riferimento al concetto si veda il paragrafo 1.2, in particolar modo il testo di GILLIAN.

un potere maschile sia imperiale, sia sessuale, in risposta all'esigenza di Peter di definire se stesso in base allo spazio urbano che lo circonda¹⁸⁶.

È proprio in prossimità della statua del generale Gordon, infatti, che Mr. Walsh incontra una giovane graziosa e decide improvvisamente di seguirla:

But she's extraordinarily attractive, he thought, as, walking across Trafalgar Square in the direction of the Haymarket, came a young woman who, as she passed Gordon's statue, seemed, Peter Walsh thought (susceptible as he was), to shed veil after veil, until she became the very woman who had always had in mind; young, but stately; marry, but discreet; black, but enchanting.

Straightening himself and stealthily fingering his pocket-knife he started after her to follow this woman, this excitement which seemed even with its back turned to shed on him a light which connected them, which singled him out, as if the random uproar of traffic had whispered through hollowed hands his name, not Peter, but it his private name which he called himself in his own thoughts. "You", she said, only "you", saying it with her white gloves and her shoulders. (*MD*, 47-48)

La scrittura di Woolf, attraverso un frammentario discorso indiretto libero, ci fa entrare nei pensieri di Peter, avvicinando il lettore ai desideri erotici repressi di un uomo inglese adulto che, per anni, è stato lontano dalla sua patria, e ora vorrebbe nuovamente far sua la città, far sua una donna inglese.

Al contrario di Ralph Denham che è impaurito dalle possibili conseguenze, Peter Walsh non indugia; anzi, prima di dare il via all'inseguimento si assicura di avere un coltellino in tasca, un gesto che era probabilmente solito ripetere in India per proteggere se stesso, in un luogo sconosciuto e decisamente più pericoloso, ma che in questo contesto può essere letto come una violenza premeditata nei confronti della giovane (anche se si tratta solo di un atto in potenza).

Mentre cammina, Peter modella la passante secondo la sua immagine di donna ideale, e immagina che il linguaggio del corpo di lei incoraggi il vorticoso inseguimento da una via all'altra, da un marciapiede all'altro, in quella che per il predatore è una danza erotica con la sua preda.

Tramite il punto di vista di Peter Walsh, Woolf vuole mettere al centro dell'attenzione la misoginia di un sistema patriarcale che abbina arbitrariamente la figura di una *city woman* di cui non si conosce l'identità a quella di una donna che attira l'uomo per vendere il proprio corpo. Tuttavia, Woolf sceglie di sovvertire il

¹⁸⁶ SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, pp.105-106.

senso di superiorità di Peter attraverso l'ironia: se è vero l'uomo costruisce l'immagine della donna attraverso i suoi desideri più intimi, l'autrice enfatizza volontariamente l'anonimità di lei in luce dell'impossibilità che il personaggio maschile riesca a impossessarsi dell'identità della passante¹⁸⁷.

È proprio analizzando l'episodio di Peter Walsh in *Mrs Dalloway* che Parsons arriva a tracciare una differenza tra la figura della passante, una creatura che è semplice preda dell'immaginazione maschile, e la *flâneuse*, che finalmente riesce a conquistare una relazione autonoma con la città di Londra, indipendentemente dalla presenza di uomini o *partners*¹⁸⁸.

Peter continua a seguire la giovane finché, giunti di fronte a casa di lei, la donna riesce a chiudersi alle spalle la porta d'ingresso. Peter non ha la stessa apertura mentale di Ralph Denham, perché non riesce a controllare i suoi impulsi di maschio dominante. Tramite la figura antiquata di Peter è come se Woolf stesse indicando al lettore che i rapporti con tra uomo e donna non sono più gli stessi, ma stanno cambiando¹⁸⁹.

La passante del modello baudelairiano è ormai al suo tramonto: la sua eredità di *city woman* viene trasmessa alla *flâneuse*, che mentre cammina può finalmente diventare cacciatrice di sensazioni che la città rilascia intorno a lei.

Lo stesso Peter, nel confrontare la donna senza volto e il suo amore giovanile, Clarissa, si rende conto delle differenze tra le due:

But she's not married; she's young; quite young, thought Peter, the red carnation he had seen her where she came across Trafalgar Square burning again in his eyes and making her lips red. But she waited at the kerbstone. There was a dignity about her. She was not wordly, like Clarissa; not reach, like Clarissa. (*MD*, 48)

Più comune e accessibile la prima, sofisticata e mondana la seconda.

Secondo Squier, Peter rivolge i suoi desideri repressi nei confronti di una sconosciuta, proprio perché si trova impotente di fronte a Clarissa, non essendo mai riuscito a dominare il suo temperamento acuto e indipendente¹⁹⁰. Peter è bloccato nel passato, non riesce ancora ad accettarlo: esasperato per il rifiuto di Clarissa prima del suo

¹⁸⁷ PARSONS D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, p.73.

¹⁸⁸ Ivi, pp. 74 e 120.

¹⁸⁹ Cit. intervento *What a lark! What a plunge! L'impossibilità di tradurre*, di Nadia Fusini alla I edizione della giornata di incontri *Dallowday*, Bologna, 15 giugno 2019.

¹⁹⁰ PARSONS D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, pp.106-107.

reclutamento nella British Indian Army, la signora Dalloway ha costruito un presente in cui lui non è più incluso.

Peter, pensando inizialmente di trovare in Clarissa un punto di riferimento su cui poter contare al suo ritorno, rimane disorientato quando scopre che negli anni la donna è cambiata, proprio come la città di Londra.

Peter cammina, in un «vagabondaggio che è l'attraversamento di chi non ha luogo, di chi fa spola tra una città e l'altrove»¹⁹¹, tant'è che il personaggio arriva a perdere le sue coordinate spazio-temporali:

Just because nobody yet knew he was in London, except Clarissa, and the earth, after the voyage, still seemed an island to him, the strangeness of standing alone, alive, unknown, at half-past eleven in Trafalgar Square overcame him. What is it? Where am I? (*MD*, 47).

Il viaggio che in *The Voyage Out* portava fuori Londra, in un movimento centrifugo verso le colonie sudamericane, sembra trovare in *Mrs Dalloway* un movimento opposto, una forza centripeta che riporta in patria il personaggio di Peter Walsh: Clarissa. *Mrs Dalloway* si struttura dunque intorno alla *flâneuse* woolfiana per eccellenza, in una Londra che non è solo capitale di un vasto impero, ma, come vedremo attraverso il punto di vista di Septimus, è una città in cui si percepiscono “finalmente” -avrebbe forse pensato Mansfield- le ferite insanabili che si trascina con sé la fine della Grande Guerra, come riverbero di *Jacob's Room* (1922).

Abbiamo visto come l'influenza del quartiere di Bloomsbury sia sempre centrale in Woolf, già a partire dai primi scritti; così sarà anche nei testi più maturi, anche se l'ambientazione dei romanzi, a partire da *Mrs Dalloway*, per continuare con *Orlando* e *The Years*, si sposterà prevalentemente verso il quartiere di Westminster, che già nel 1919 è riconosciuto «the very centre of it all» (*ND*, 38).

L'impronta degli scritti del periodo del “Vecchio Bloomsbury” riesce dunque a sopravvivere in parte nei romanzi successivi, anche se il lieto fine nella Londra post-bellica non sarà più possibile: sotto il «great clock», l'orologio del Big Ben che scandisce inesorabile le ore, alla presa di coscienza di Mary Datchet «and here she was» (*ND*, 38) risponde come un'eco quella di Clarissa Dalloway, «for there she was» (*MD*, 182).

¹⁹¹ RAMPELLO L., *Il canto del mondo reale. Virginia Woolf: la vita nella scrittura*, p.88.

CAPITOLO 3 - WESTMINSTER, SULLA VIA DEL "DALLOWCENTRISMO"

3.1 Da Bond Street a Oxford Street: i fiori, le finestre, le ore

Il personaggio di Clarissa Dalloway, il cardine attorno a cui ruota questa dissertazione, è certamente la *flâneuse* woolfiana più conosciuta.

Mrs. Dalloway coincide con il romanzo della svolta, tant'è vero che la tendenza predominante nella critica letteraria è quella di suddividere le opere di Woolf in ciò che lo anticipa e ciò che lo segue¹⁹². È a partire dagli anni Venti, infatti, che Woolf sperimenta le infinite possibilità della prosa, dando rappresentazione della terribile frattura e della modernità prodottasi con il conflitto mondiale¹⁹³.

A partire da questo periodo, Woolf sperimenta la scrittura con un approccio innovativo, scegliendo di abbandonare la centralità del *plot*, in favore dell'esplorazione psicologica.

Su questa linea, la pluralità di voci arriva a sconvolgere il tessuto prosastico del romanzo, dando modo all'autrice di sperimentare in modo ancora più incisivo l'alternanza tra il ritmo della prosa e quello della poesia.

Ma siamo sicuri che i lettori dell'epoca non avessero già incontrato Clarissa prima del maggio 1925? Ebbene, il personaggio compare già in *The Voyage Out*, - pubblicato esattamente dieci anni prima - e in quello che è il primo abbozzo di *Mrs. Dalloway*, il racconto *Mrs. Dalloway in Bond Street* (1923).

In *The Voyage Out*, i coniugi Dalloway ci vengono descritti per la primissima volta attraverso il punto di vista della protagonista, Rachel Vinrace.

Il lettore viene introdotto sull'imbarcazione per Santa Marina, dove gli occhi di tutti i personaggi sono inevitabilmente posati su Clarissa, posta al centro della scena:

¹⁹² *What a lark! What a plunge! L'impossibilità di tradurre*, Nadia Fusini, I edizione della giornata di incontri *Dallowday*, Bologna, 15 giugno 2019.

¹⁹³ SULLAM S, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, p.56.

She had looked from Mrs Dalloway to Mr Dalloway, and from Mr. Dalloway back again. Clarissa, indeed, was a fascinating spectacle. She wore a white dress and a long glittering necklace. What with her clothes, and her arch delicate face, which showed exquisitely pink beneath hair turning grey, she was astonishingly like an eighteenth-century masterpiece- a Reynolds or a Romney. She made Helen and the others look coarse and slovenly beside her. Sitting lightly upright she seemed to be dealing with the world as she chose; the enormous solid globe spun round this way and that beneath her fingers. (VO, 42)

Accanto al marito - un parlamentare conservatore dalla «rich deliberate voice» che sembra rimbombare «from the humming oily centre of the machine where the polished rods are sliding, and the pistons thumping» (VO, *ibidem*) - la signora Dalloway viene descritta da Rachel in tutta la sua delicata solennità.

Il fatto che gli altri personaggi appaiano volgari e trascurati, se comparati a Clarissa, fa sì che il lettore li collochi in una posizione inferiore rispetto a quella del personaggio femminile.

I coniugi Dalloway vengono descritti prima di tutto in quanto membri di una classe politica¹⁹⁴. Clarissa appare a Rachel talmente sicura di sé e influente da riuscire a far girare il mondo tra le proprie mani, quasi fosse la reincarnazione delle grandi regnanti salite sul trono inglese, le regine Elisabetta I¹⁹⁵ e Vittoria.

In accordo con quanto detto, Sullam sostiene che nel romanzo del 1915 le tematiche dell'emancipazione femminile e soprattutto la crisi del (longevo) impero britannico siano centrali, ma riassunte *sub specie litteraturae*¹⁹⁶.

Inoltre, se esaminiamo più da vicino l'etimologia del nome di quello che è un personaggio secondario in *The Voyage Out*, ma che sarà centrale già a partire dal racconto del 1923, notiamo che "Clarissa" deriva dall'aggettivo latino "*clarus, a, um*", con il significato di "chiaro, splendente, luminoso". Non è dunque certamente casuale che il passo sopraccitato segua il campo semantico della luce.

I tratti di luminosità e solennità che caratterizzano il personaggio femminile vengono ripresi anche successivamente, tant'è che Woolf è preoccupata che la Clarissa di *The Voyage Out* sia eccessivamente «glittering»¹⁹⁷ per gli scritti postbellici, proprio perché

¹⁹⁴ SULLAM S, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, p.31.

¹⁹⁵ La descrizione di Clarissa può alludere al *Ditchley Portrait* (1592), il ritratto in cui Elisabetta I è raffigurata con i piedi che calpestanto i possedimenti coloniali, come metafora della dominazione inglese del XIV-XV secolo.

¹⁹⁶ SULLAM S, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, p. 32.

¹⁹⁷ «The doubtful point is, I think, the character of Mrs Dalloway. It may be too stiff, too glittering and tinselly». (AWD, 66)

- come vedremo più dettagliatamente in seguito – le ferite della guerra risuonano, in modo diverso, nelle coscienze dei personaggi, soprattutto nella *postwar elegy*¹⁹⁸, il romanzo *Mrs. Dalloway*.

Ma per conoscere davvero i primi tentativi di *flânerie* che vedono protagonista Clarissa, dobbiamo procedere per gradi, in ordine cronologico, ed esaminare i primi passi del personaggio.

Nel 1922 Virginia inizia a scrivere il racconto *Mrs. Dalloway in Bond Street*; rendendosi conto che la scrittura «ushers in a host of others» (AWD, 54); solo nell'ottobre dello stesso anno arriverà a constatare che «*Mrs. Dalloway* has branched into a book» (AWD, 58).

Già a partire da *Mrs Dalloway in Bond Street*, Woolf ha modo - ancora una volta – di scegliere Londra come ambientazione della vicenda, mettendo ulteriormente in dialogo la città con l'“io”.

Nel breve racconto sono concentrati molti degli elementi che verranno poi ampliati nel romanzo: la città di Londra in una calda giornata di giugno, i «leaden circles» del Big Ben, la folla, le vetrine dei negozi, il ricordo della giovinezza e il timore dell'incalzare della vecchiaia, il rapporto tra guerra e modernità, il tutto filtrato attraverso le percezioni del personaggio femminile.

Che siano i guanti ornati di perle, i fiori in *Mrs Dalloway* o la matita di *Street Haunting: A London Adventure* (1930), ogni pretesto è buono per concedersi alla *flânerie*: già dalla prima riga del racconto (e poi del romanzo) Woolf decide di legare il personaggio alla città: «Mrs Dalloway said she would buy the gloves herself».

Se esaminiamo più attentamente il cognome che la protagonista ha ereditato dal marito, possiamo ipotizzare che “Dalloway” contenga il termine inglese “dally”, con il significato di “indugiare, esitare, perdere tempo, trastullarsi”¹⁹⁹.

Camminare per le strade è un piacere che può finalmente concedersi anche la donna, deliberatamente. Questa è la conferma che fa al caso nostro: se già con Katharine e Mary la donna non era più una semplice passante, né una parte secondaria della rappresentazione, qui Clarissa è il vero motore propulsore della vicenda, tant'è che la

¹⁹⁸FROULA C., *Mrs Dalloway's Postwar Elegy in Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-garde: War, Civilization, Modernity*, New York, Columbia University press, 2005, pp.87-126, p.91.

¹⁹⁹ Cit. intervento *What a lark! What a plunge! L'impossibilità di tradurre*, Nadia Fusini, I edizione della giornata di incontri *Dallowday*, Bologna, 15 giugno 2019.

passaggiata - e di conseguenza la narrazione - prendono il via perché è lei stessa a deciderlo.

Ci troviamo a Westminster, nel cuore del West End, in un quartiere molto ricco della città, che si estende sulla riva settentrionale del Tamigi, dalle Houses of Parliament al confine orientale con la City, fino al lussuoso quartiere residenziale di Myfair ai bordi meridionali di Regent's Park, dove si concentra l'*upper class* londinese. È qui che troviamo le principali sedi amministrative del paese, ma anche le più importanti arterie commerciali di Londra, Bond Street e Oxford Street.

Nella "short-story" *Mrs. Dalloway in Bond Street* troviamo una descrizione delle vetrine scintillanti del distretto di Myfair, che esibiscono merci provenienti da ogni angolo del mondo:

There was a roll of cloth in the window, and here just one jar on a black table, incredibly expensive; like the thick pink salmon on the ice block at the fishmonger's. The jewels were exquisite - pink and orange stars, paste, Spanish, she thought, and chains of old gold; stary buckles, little brooches which had been worn on sea green satin by ladies with high head-dresses²⁰⁰.

Più che Clarissa, in questo passo sono le vetrine di Bond Street a essere «glittering». Tuttavia, se si prende per buono il detto "non è tutto oro quel che luccica", Woolf nel saggio *Street Haunting. A London Adventure* (1930) non si dimentica di mostrarci anche l'altro lato della medaglia, i mendicanti, i «derelicts» che fanno della strada la propria casa:

They do not judge us, we are musing, our prosperity; when, suddenly, turning the corner, we come upon a bearded Jew, wild, hunger-bitten, glaring out of his misery; or pass the humped body of an old woman flung abandoned on the of public building with a cloak over her like the hasty covering thrown over a dead horse or donkey. At such sights, the nerves of the spine seem to stand erect; a sudden flare is brandished in our eyes; a question is asked which is never answered. Often enough these derelicts choose to lie not a stone's throw from theatres, within hearing of barrel organs, almost, as night daws on, within touch of the sequined cloaks and bright legs of diners and dancers. They lie close to those shop windows where commerce offers to a world of old women laid on doorsteps, of blind men, of hobbling dwarfs, sofas which are supported by the gilt necks of proud swans. (E 4, 184-185)

²⁰⁰ *La signora Dalloway in Bond Street*, ed. it. con testo originale a fronte, Mondadori, 2014, p.23.

Paradosso della civilizzazione moderna: i senza tetto si accasciano all'esterno dei luoghi del commercio e del divertimento dove trascorrono il loro tempo i privilegiati dell'*upper class*.

Proprio per questo motivo, secondo Squier, le scene urbane non si limitano a fare da sfondo all'azione dei personaggi, anzi, sarebbero utili a Woolf per mettere in luce una società sessualmente polarizzata e segregata per classe²⁰¹.

Come abbiamo già visto, infatti, la metropoli amplifica non solo il divario tra i singoli quartieri, ma anche tra le classi, che si trovano a convivere, a passeggiare all'interno della stessa area, per cui una descrizione attenta delle strade di Londra non può non tener conto della molteplicità, della completezza nella contraddittorietà.

È proprio il piacere di scrivere su Londra che spinge Virginia Woolf a lavorare sul racconto fino ad ampliarlo in un romanzo; nei diari arriva a confidare questo suo desiderio, come fosse una dichiarazione di intenti: «One of these days I will write about London, and how it takes up the private life and carries it on, without any effort [...] And I like London for writing it» (AWD, 68).

All'inizio del romanzo, il narratore extradiegetico non ci dà alcuna coordinata per orientarci nella vicenda, tant'è vero che il lettore, nelle prime righe del romanzo, non capisce bene cosa stia accadendo, ma viene risucchiato nella cascata di sensazioni che avverte la protagonista nel momento in cui spalanca la finestra su una mattina londinese:

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen [...] (MD, 1)

Siamo di fronte a quella che per Fusini è la prima difficoltà di traduzione del romanzo: ci sono due movimenti contrapposti, in battere e levare, difficili da rendere in una lingua diversa dall'originale: il primo è un movimento verso l'alto, il battito d'ali di

²⁰¹SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, p.92.

un'allodola - «what a lark!» -, a cui si contrappone un tuffo verso il basso, una caduta - «what a plunge!»²⁰².

Le meditazioni di Clarissa si mostrano dunque con la forza della loro concreta fisicità²⁰³: il corpo dei personaggi non è che un filtro che seleziona le sensazioni incarnandole nel verbo “*to be*”.

Già dall'inizio del romanzo il lettore si ritrova nel pieno del flusso di coscienza di Woolf. L'autrice sceglie infatti di utilizzare degli elementi convenzionali, la narrazione al passato e il narratore in terza persona, in cui intervengono una serie di tecniche sperimentali, quali il monologo interiore (diretto e indiretto) e il discorso indiretto libero²⁰⁴.

Il ritmo che Woolf vuole ricreare è molto simile a un moto ondoso, al «flap of a wave», proprio perché vuole cogliere una sensazione e riprodurla nei lettori, aiutandosi con una punteggiatura medio-forte, il punto e virgola, che - secondo Prudente - divide e dà significato ai singoli elementi senza tuttavia separarli da quell'unità che è il testo²⁰⁵.

Ed è così che «Woolf altera le unità aristoteliche, mettendo in scena uno spazio in cui si indugia e si ritorna»²⁰⁶, in modo da concedere piena libertà ai riverberi della coscienza di manifestarsi nella passeggiata.

Le coordinate di ciò che sta succedendo vengono riportate tra parentesi, strumento narrativo che per Prudente permette all'autrice di dare voce alla «co-temporaneità» di due eventi all'interno del romanzo²⁰⁷. Infatti, nel momento in cui Clarissa si sporge dalla finestra, rievoca un episodio che la riporta alla sua giovinezza, arrivando a sovrapporre presente e passato: in questa scena la protagonista è dunque contemporaneamente la ragazza di diciotto anni e la donna di cinquantadue.

²⁰² *What a lark! What a plunge! L'impossibilità di tradurre*, Nadia Fusini, I edizione della giornata di incontri *Dallowday*, Bologna, 15 giugno 2019.

²⁰³ RAMPELLO L., *Il canto del mondo reale. Virginia Woolf: la vita nella scrittura*, p.81.

²⁰⁴ BRADSHAW D., DETTMAR K., *A Companion to Modernist Literature and Culture*, Blackwell Publishing, 2005, pp.50-225, p.219.

²⁰⁵ PRUDENTE T., *A Specially Tender Piece of Eternity. Virginia Woolf and the Experience of Time*, Lexington Books, 2009, p.117.

²⁰⁶ *What a lark! What a plunge! L'impossibilità di tradurre*, Nadia Fusini, I edizione della giornata di incontri *Dallowday*, Bologna, 15 giugno 2019.

²⁰⁷ PRUDENTE T., *A Specially Tender Piece of Eternity. Virginia Woolf and the Experience of Time*, p. 53.

Si tratta di uno dei tanti esempi di memoria involontaria presenti all'interno del romanzo. Sul modello della *madelaine* di Proust²⁰⁸, i ricordi riaffiorano nella mente della protagonista non come ricostruzione volontaria dell'esperienza, ma in quanto rievocazione automatica di sensazioni parallele che, una volta congiunte nella memoria, annullano la linearità temporale²⁰⁹.

Tuttavia, nonostante in quegli anni l'autrice stia leggendo la *Recherche*, secondo Bolchi, «non dobbiamo guardare a questi episodi come a una semplice riscrittura di Proust, ma come a una scelta consapevole di Woolf di voler riportare il mondo sensibile allo stesso modo dell'autore francese»²¹⁰, senza però rinunciare al personalissimo procedimento “per gallerie”.

Woolf, infatti, sceglie di lavorare sulla polifonia del romanzo tramite un lavoro di orchestrazione, *il tunneling process*. Questo metodo le consente di moltiplicare i punti di vista dei personaggi, ma anche di costruire una struttura narrativa in cui le diverse coscienze si innestano sui livelli temporali differenti, ricollegati nell'invisibile presenza della voce narrante²¹¹.

A garantire una continuità sottesa all'apparente sovrapposizione dei piani temporali dell'intreccio ci sono anche i vari *topoi*, tra cui quello della finestra, che si ripetono più volte nel corso della narrazione.

Clarissa è alla ricerca della bellezza, della vita, in una città che si anima sotto i suoi occhi come un organismo vivente.

Al contrario di altri *urban novel* del pieno modernismo europeo, in cui la città è quasi sempre associata alla paura e all'alienazione, *Mrs. Dalloway* è una grande, quasi

²⁰⁸Soffermandoci su Woolf lettrice, dai diari si apprende che negli anni in cui scrive *Mrs. Dalloway* (1922-1925) affianca alla scrittura, oltre che la lettura dell'*Ulysses* di Joyce, anche quella di Proust (AWD, 58, 77).

²⁰⁹ Si veda lo studio di Walter Benjamin sull'opera di Proust *A' la Recherche du temps perdu*: «Egli (Proust) si è imbattuto così, fin dall'inizio, nel compito elementare di riferire la propria infanzia; e ne ha misurato tutta la difficoltà nell'atto di presentare come effetto del caso se la sua soluzione sia anche solo possibile. Nel corso di queste riflessioni, egli foggia l'espressione *mémoire involontaire*, che reca i segni della situazione in cui è stata creata. Essa appartiene al repertorio della persona privata isolata in tutti i sensi. Dove c'è esperienza nel senso proprio del termine, determinati contenuti del passato individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con quelli del passato collettivo.» BENJAMIN W., *Angelus Novus*, pp.90-91.

²¹⁰ Cit. intervento *Impressioni e attimi. Tra Marcel Proust e Virginia Woolf*, Davide Vago in conversazione con Elisa Bolchi, IV edizione del festival letterario “Il faro in una stanza”, Monza, 30 novembre 2019.

²¹¹ PRUDENTE T., *A Specially Tender Piece of Eternity. Virginia Woolf and the Experience of Time*, p.140.

euforica, celebrazione della vivacità delle strade trafficate, dei parchi, dei negozi, tanto che i suoi abitanti rischiano di apparire meno vivi rispetto alla città stessa²¹².

Una volta che si guarda alla Londra di Woolf con questa prospettiva, secondo Larsson, si ha l'impressione che l'autrice voglia esonerare la città dalla rigidità e dalla pietrificazione emotiva che caratterizza i residenti della *upper-class* di Westminster²¹³.

In tutto l'arco del romanzo si ripete un costante suono di campane in lontananza, che riverbera come un'eco, dalle strade ai parchi:

For having lived in Westminster – how many years now? Over twenty, - one feels even in the midst of the traffic, or waking at night. Clarissa was positive, a particular hush, or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air. (*MD*, 2)

Il Big Ben batte l'ora interrompendo il flusso di pensieri di Clarissa: l'attesa, quella sensazione indeterminata di «suspense» che avverte nel petto, si scioglie nel ritmo regolare, cadenzato, dell'orologio di Londra.

La particolarità di questo romanzo di Woolf sta nell'intreccio della vicenda, che si costruisce proprio a partire dai nodi della diversa temporalità incarnata da ciascun personaggio, inserita in un tempio lineare scandito per l'intera giornata dai rintocchi del Big Ben²¹⁴.

Questa doppia temporalità - interiore e monumentale - di cui parla Rampello, viene esaminata anche da Paul Ricoeur, che riconosce ai colpi del Big Ben un posto autentico «nell'esperienza viva che i personaggi fanno del tempo»²¹⁵.

L'organizzazione del tempo cronologico sembra quindi non avere nulla di umano, perché limitata a convenzione socioculturale meccanica, vuota.

Per di più, il campanile dell'Houses of Parliament arriva ad assumere connotazioni politiche, simbolo di una radicata struttura patriarcale dispotica che detta tutte le leggi, compresa quella del tempo²¹⁶.

²¹² LARSSON E., *Walking Virginia Woolf's London*, p.108.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ RAMPELLO L., *Il canto del mondo reale. Virginia Woolf: la vita nella scrittura*, p.80.

²¹⁵ RICOEUR P., *La configurazione del racconto di finzione (Tempo e racconto vol. II)*, Juca Book, 1994, p.172.

²¹⁶ SHOWALTER E., "Mrs Dalloway: Exploring Consciousness and the Modern World", 2016: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/exploring-consciousness-and-the-modern-an-introduction-to-mrs-dalloway>

L'ora è «irrevocabile»: l'unico modo che hanno i personaggi di ingannare il corso cronologico degli eventi è di destabilizzarlo attraverso il ritmo dei propri pensieri, della propria coscienza.

Su questa linea, uno dei motivi centrali dell'opera è l'analogia tra le ore del giorno e il cerchio della vita della donna, ciò che oggi identifichiamo con l'orologio biologico²¹⁷.

Rimemorare il passato come eterno presente suscita nella *flâneuse* una sensazione contraddittoria: «She felt very young; at the same time unspeakably aged» (*MD*, 6): Clarissa si sente impotente di fronte al tempo che avanza, in quanto la maturità e la vecchiaia prendono, ora dopo ora, il sopravvento su un passato gioioso, fertile.

Woolf entra nella tradizione per poi rovesciare i modelli tradizionali e farli propri: in questo testo la narrazione non è suddivisa in capitoli, bensì è inframezzata da spazi bianchi, che vanno a ricreare dodici porzioni di testo, tante quante sono le ore del giorno in cui si svolge la vicenda²¹⁸.

Per Woolf, i rintocchi del Big Ben sono dunque funzionali alle interruzioni della narrazione: quello delle ore è un doppio ruolo che da un lato separa il testo, ma dall'altro aiuta Woolf a modellare il flusso di coscienza che unisce i personaggi²¹⁹.

Non a caso, come riportato nei diari del 1923, il primo abbozzo del romanzo presenta un titolo differente rispetto alla versione definitiva:

But now how do I feel about my writing? This book, that is, *The Hours*,
If that's its name. [...] (*AWD*, 63).

Qualche mese dopo, l'autrice modifica nuovamente il titolo, optando per enfatizzare la centralità della protagonista. Ciò che l'autrice enfatizza nel titolo è, però, prima di tutto, la sua posizione associata al cognome del marito.

Sposare Dalloway è il compromesso più grande che la protagonista ha dovuto accettare per garantirsi un'esistenza propria. L'unione con Richard, paradossalmente, le ha permesso di mantenere una certa individualità, garantendole una sorta di distanza di sicurezza dal travolgimento dei sentimenti, in netto contrasto con l'esperienza giovanile con Peter Walsh.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ MOORCROFT WILSON J., *Virginia Woolf, life and London. A Biography of Place*, p.165.

Rifiutando l'amore irrazionale e totalizzante di Walsh, che implicava una condivisione eccessiva, quasi simbiotica, Mrs. Dalloway opta per «un'economia femminile che non si fa affascinare dall'idea della fusione»²²⁰. Meglio dunque anestetizzare parte della propria personalità, piuttosto che rinunciarvi del tutto.

Preoccupandosi del giudizio degli altri e dell'immagine che proietta di sé, la protagonista concentra tutte le energie nella preparazione della festa che terrà quella sera, col fine di «creare contesti in cui i suoi invitati possano brillare»²²¹.

Clarissa ama le feste, perché fondamentalmente ama impegnare il suo tempo a prepararle: la sua mondanità non è un ruolo sociale, ma è la sua capacità di stare al mondo²²².

Per sottolineare questo aspetto, Woolf sceglie di far perdere alla protagonista il nome proprio già a partire dal titolo del romanzo, anche se è nel flusso di passanti a Bond Street che il distacco si fa palese e volontario²²³:

She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having of children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa anymore; this being Mrs. Richard Dalloway. (*MD*, 8)

In questo «moment of being»²²⁴, l'identità sociale scompare; ciò che conta è la soggettività, la comunione con Londra e il rapporto dell'«io» con la bellezza²²⁵.

Qui la protagonista coglie la verità dell'esistenza e sceglie di abbandonare il suo io, lasciandosi alle spalle ogni tratto del suo essere, percependo una forte connessione con la realtà.

²²⁰ RAMPELLO L., *Il canto del mondo reale. Virginia Woolf: la vita nella scrittura*, p.84.

²²¹ SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, p.99.

²²² RAMPELLO L., *Il canto del mondo reale. Virginia Woolf: la vita nella scrittura*, p.81.

²²³ Ivi, p.84.

²²⁴ Nel saggio *A Sketch of the Past* (1940) l'autrice descrive in modo chiaro e concreto che cosa intende per «momenti di essere»: «though I still have the peculiarity that I receive these sudden shocks, they are now always welcome; after the first surprise, I always feel instantly that they are particularly valuable. And so I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer [...] it is a token of some real thing behind appearances; and I make it real by putting into words. [...] From this I reach I might call it a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we – I mean all human being – are connected with this.» (*MB*, 72).

²²⁵ RAMPELLO L., *Il teatro della memoria*, introduzione a *Momenti di essere*, a cura di Liliana Rampello, traduzione di Adriana Bottini, Ponte alle Grazie, Milano, 2020.

Il piacere della *flânerie* si moltiplica nella folla: la protagonista si guarda intorno e lascia che la sua identità si confonda con quella degli altri passanti, con lo sfondo cittadino:

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 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 in 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. But what was she dreaming as she looked into Hatchards' shop window? What was he trying to recover? What image of white dawn in the country, as she read in the book spreads open:

Fear no more the hit of the sun
nor the furious winters rages (MD, 6-7).

È grazie alla vitalità di Londra che la protagonista riesce a sopravvivere: richiamata a uscire, a passeggiare all'esterno, Clarissa non vuole più temere quella «vampa del sole» che è la vita, proprio come legge nel *Cymbeline* di Shakespeare, mentre costeggia la vetrina di una libreria.

Paura e incanto: tutto il romanzo è giocato sull'equilibrio di queste due sensazioni antitetiche che trovano il punto di innesto proprio in Clarissa.

Infatti, la forza magnetica della signora Dalloway attira a sé tutti i personaggi di un romanzo che non solo è polifonico, per i continui *shift* di punti di vista del narratore in terza persona, ma anche e più spiccatamente “dallowcentrico”.

Gli altri personaggi, infatti, sono tutti direttamente o indirettamente legati alla protagonista, anche lo stesso Septimus Warren Smith, un ex-soldato dell'esercito britannico che porta con sé le insanabili ferite della Grande Guerra.

Nonostante i due personaggi non si conoscano e non si giunga mai a un incontro, la narrazione è continuamente costruita su una struttura binaria che lega le sensazioni di uno a quelle dell'altra, per cui quel presentimento di morte che accompagna Clarissa come se fosse «very, very dangerous to live even one day» (MD, 6) si concretizzerà con il suicidio di lui.

Un primo esempio può essere evidenziato nell'episodio in cui viene descritto il rumore assordante provocato da un'autovettura in Oxford Street, che prima ci viene presentato attraverso gli occhi di Clarissa,

The violent explosion which made Mrs. Dalloway jump and Miss Pym go to the window and apologise came from a motor car which had drawn to the side of the pavement precisely opposite Mulberry's shop window. Passers-by who, of course, stopped and stared, had just time to see a face of very greatest importance against the dove-grey upholstery, before a male hand drew the blind and there was nothing to be seen except a square of dove grey. [...] But nobody knew whose face had been seen. Was it the Prince o Wales's, the Queen's, the Prime Minister's? Whose face was it? Nobody knew.

Edgar J. Watkiss, with his roll of lead piping round his arm, said audibly, humorously of course: "The Prime Minister's kyar". (*MD*, 11)

poi, attraverso una tecnica narrativa che ricorda il raccordo cinematografico, il narratore introduce (per la prima volta) il punto di vista di Septimus:

Septimus Warren Smith who found himself unable to pass, heard him. Septimus Warren Smith, aged about thirty, pale-faced, beak-nosed, wearing brown shoes and a shabby overcoat, with hazel eyes which had that look of apprehension in them which makes complete strangers apprehensive too. The world has raised its whip; where will it descend? Everything was standstill. The throb of the motor engines sounded like a pulse irregularly drumming through an entire body. (*MD*, 12)

Avvertendo lo scoppio del motore, Clarissa si affaccia alla vetrina del negozio di fiori di Miss Pym e rivolge il suo sguardo verso l'esterno, sulla massa di gente che circonda l'autovettura, tra cui è presente lo stesso Septimus; parallelamente, l'uomo ritrova la sua apprensione anche sui volti degli estranei intorno a lui.

La condivisione istantanea dell'esperienza è un momento chiave della città moderna. Infatti, l'agitazione si propaga in tutta Oxford Street e blocca per un istante la *routine* della vita privata dei personaggi, facendo convergere la folla in un unico sguardo circolare: «Mrs Dalloway [...] looked out. [...] Everyone looked at the motor car. Septimus looked. [...] But Lucrezia herself could not help looking at the motor car» (*MD*, *ibidem*).

La folla qui non ha un'accezione positiva, ma predomina una sensazione di immobilità, di pietrificazione dovuta al terrore. L'interrompersi brusco della folla è, infatti, molto vicino a ciò che Walter Benjamin intende con "shock". Come abbiamo già visto precedentemente, già nella lettura che il filosofo novecentesco propone della poesia *À une passante* di Baudelaire, si poteva trovare «la presenza segreta di una massa che -

attratta da uno stimolo- si ferma per un istante per assegnare all'evento un esatto posto temporale nella coscienza²²⁶».

La teoria di Benjamin è applicabile anche al nostro caso: il convergere della folla verso uno stesso evento è da interpretare come una sorta di «risposta automatica alle possibili minacce a cui il singolo cittadino si sente esposto²²⁷».

Solo dopo aver soddisfatto l'esigenza di verificare l'origine di quel rumore assordante, in modo da abbinare l'evento alla causa scatenante ed escludere così ogni eventuale pericolo, la massa è pronta a disgregarsi come se nulla fosse accaduto.

Come fa notare Larsson, Woolf è talmente minuziosa nel riportare i dettagli delle passeggiate dei personaggi che permette al lettore di delineare per intero i luoghi in cui essi si incontrano e quelli in cui si separano²²⁸.

Clarissa si limita a comprare i fiori all'angolo tra Bond Street e Brook Street, non procede oltre; conclusa la commissione, decide di tornare indietro, verso casa.

È lo stesso angolo di strada in cui vengono introdotti nella narrazione Septimus e la moglie Lucrezia, i quali però, in attesa dell'appuntamento con uno psichiatra, il Dottor Bradshaw, continuano la loro passeggiata fino a Regent's Park.

Il fatto che Septimus scelga di proseguire il tragitto che per la protagonista si interrompe da Miss Pym, fa sì che le linee dei loro percorsi in qualche modo si completino su una mappa immaginaria. Secondo Larsson, questo aspetto ha portato alcuni studiosi a ipotizzare che Septimus non sia altro che la parte più folle di sé che Clarissa tenta di sopprimere²²⁹.

Sono molti gli elementi che fanno pensare a Septimus come estremizzazione del lato oscuro della nostra *flâneuse*. In linea con quanto esaminato fin qui, i due personaggi soffrono entrambi dell'incapacità di superare quel fantasma che è il passato, costantemente rievocato e bloccato nel presente²³⁰. Inoltre, come vedremo in dettaglio in seguito, il rapporto tra Septimus e Clarissa si basa unicamente su un contatto tra menti, sulla possibilità di sperimentare un contatto nell'intuizione.

Se esaminiamo più da vicino tutte le passeggiate descritte nel romanzo, ci accorgiamo che quella di Clarissa, così come quella di Peter Walsh, è troppo breve.

²²⁶ BENJAMIN W., *Angelus Novus; saggi e frammenti*, pp.94-95.

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ LARSSON E., *Walking Virginia Woolf's London*, p.112.

²²⁹ Ivi, p.111.

²³⁰ Ibidem.

Il percorso che conduce la protagonista da casa Dalloway al negozio di Miss Pym, ripetuto sia all'andata che al ritorno, per essere realistico dovrebbe durare più di un'ora. Se si considerano le varie pause nel parco, le soste lungo le vetrine e l'acquisto dei fiori, a rigor di logica, la signora Dalloway dovrebbe rientrare dopo le undici, invece rientra prima dei rintocchi del Big Ben, giusto in tempo per accogliere Peter, l'ospite inatteso.

In linea con quanto detto, per Larsson nel romanzo sarebbe presente una discrepanza tra le indicazioni temporali e quelle spaziali²³¹.

È giusto ribadire che non siamo di fronte a un romanzo realista, ma a un testo in cui lo sviluppo dell'intreccio, come abbiamo già detto in precedenza, è dettato dal flusso di coscienza: ne risulta che il tempo del racconto molto spesso appaia più dilatato – o incoerente - rispetto al tempo della storia.

Per indicare lo scarto tra i due, Michail Bachtin, nel suo contributo *The Dialogical Imagination*, utilizza il termine “adventure-time”: più che esaminare gli accadimenti nell'arco di un determinato intervallo di tempo, allo studioso interessa l'impatto che hanno gli eventi storici sulla descrizione dei personaggi nel genere romanzo²³².

Continuando con la lettura, viene presto presentato un altro elemento di raccordo tra le scene di Clarissa e Septimus; questa volta non è più l'auto blindata del primo ministro ad attirare l'attenzione dei passanti, ma un aeroplano che disegna lettere in cielo con la propria scia. Si tratta di un messaggio pubblicitario che reclamizza i “toffee”. Lucrezia invita il marito a guardare l'aeroplano - «Look, look, Septimus!» (*MD*, 18) mentre nello stesso momento, qualche chilometro più in là, Clarissa nota la curiosità dei passanti che non resistono dal sollevare lo sguardo verso il cielo, tanto che, prima del suo ingresso in casa, interrogherà la domestica «What are they looking at?» (*MD*, 25).

Appena rientrata dalla passeggiata, la signora Dalloway sente la necessità di raggiungere la sua stanza: la vitalità di un esterno luminoso è messa in contrasto con uno spazio interno talmente ridotto «that she filled the room when she entered» (*MD*, 26). Allo stesso modo, il letto sembra accorciarsi, farsi «narrower and narrower» man

²³¹ Ivi, p.115.

²³² BRUGNOLO, ZATTI, COLUSSI, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*. Carocci Editore, Roma, 2016, p. 149.

mano che la vecchiaia incalza, quasi fosse il talismano magico de *La Peau de chagrin* di Balzac.

Più avanti, la sensazione che la giovinezza la stia abbandonando ritornerà ancora, prima nel momento in cui rievoca il suo amore puro e incontaminato per l'amica Sally Seaton, poi quando si trova nel bel mezzo di una discussione - in quello che è a tutti gli effetti uno scontro generazionale - con la figlia Elizabeth, intollerante nei confronti della mondanità della madre. È quando Elizabeth si chiude alle spalle la porta di casa che Clarissa arriva a collegare la bellezza alla giovinezza: «Elizabeth had gone. Beauty had gone, youth had gone.» (*MD*, 124).

Il lettore viene riportato sulle strade di Londra proprio da Miss Dalloway, che ha la stessa età di quando la madre frequentava Peter Walsh.

È interessante seguire il percorso della giovane *flâneuse* Elizabeth in quanto è l'unica che attraversa Londra seguendo una traiettoria laterale, da est a ovest, al contrario degli altri personaggi che seguono invece un percorso verticale che taglia a metà il quartiere di Westminster²³³.

Più che una passeggiata, quella di Elizabeth sembra una cavalcata, una fuga rivoluzionaria dai ricevimenti mondani della madre. Il percorso di Elizabeth inizia sì da casa Dalloway, ma non lambisce le lussuose strade di Myfair, né la tranquillità di Regent's Park; infatti, Elizabeth decide di prendere un omnibus sullo Strand, una zona professionale e commerciale nuova, in rapida espansione, la stessa in cui Mary Datchet ha scelto di affittare un alloggio tutto per sé.

Se Clarissa si sente invisibile nella sua passeggiata, come se fosse parte dello sfondo cittadino, al contrario Elizabeth è una figura attiva, che si muove per la città consapevole di essere ben visibile, tanto da risultare quasi sfacciata: «Suddenly Elizabeth stepped forward and most competently boarded the omnibus, in front of everybody». (*MD*, 126)

Elizabeth sogna una condizione più libera rispetto a quella della madre: punta a realizzarsi a livello economico in modo da garantirsi la propria indipendenza dai genitori e dall'altro sesso.

Madre e figlia non ci forniscono solo due punti di vista antitetici per quanto riguarda l'approccio alla vita, ma anche due prospettive differenti su Londra, che rivelano il

²³³LARSSON E., *Walking Virginia Woolf's London*, p. 123.

cambiamento di *status* delle donne nell’Inghilterra del primo dopoguerra: se per Clarissa lo spazio interno domina ancora su quello esterno, per Elizabeth la città non fa altro che incoraggiare i sogni di una vita pubblica, fuori dalle mura domestiche²³⁴.

It looked so splendid, so serious, that grey building. And she liked the feeling of people working. She liked those churches, like shapes of grey paper, breasting the stream of the Strand. It was quite different here from Westminster, she thought, getting of at Chancery Lane. It was so serious; it was so busy. In short, she would like to have a profession. She would become a doctor, a farmer, possibly go into Parliament if she found it necessary, all because of the Strand. (*MD*, 128)

L’opposizione tra madre e figlia incorpora il processo di una polarizzazione sociale che attraversa tutto il romanzo: da una parte la vita pubblica, attiva, che appartiene al sesso maschile e alle nuove generazioni, dall’altra la dimensione privata, passiva, che caratterizza la sfera femminile come prodotto di una cultura patriarcale²³⁵.

Dovendo equiparare la figlia di Mrs. Dalloway a un personaggio di *Night and Day*, Sullam non le riconosce l’autonomia di Mary, ma preferisce accostarla a una versione più evoluta di Katharine Hilbery²³⁶. Infatti, all’imbrunire, Elizabeth fa ritorno a Westminster, alla festa della madre: la *flânerie* è per lei solo un’avventura, non un vero e proprio percorso di emancipazione. Nulla è realmente cambiato.

La festa è l’occasione che ha la signora Dalloway per dimostrare di essere una buona padrona di casa e per confermare il suo ruolo sociale, tutto ciò che Elizabeth non sopporta, eppure la giovane decide di stare al gioco della madre.

Elizabeth si affaccia per un po’ su un ipotetico futuro che le scorre davanti agli occhi dal finestrino di un omnibus; Clarissa si affaccia alla finestra di casa su un passato che - per parafrasare Ricoeur - permane nel presente e continua a perpetuarsi inalterato come *Gewesen*, un “essente stato”²³⁷.

Tutto ciò va a influire inevitabilmente sull’asse paradigmatico del testo: infatti, come rivela la stessa Woolf nel suo diario, arrivata a descrivere la protagonista nell’ultima ora, quella della festa, sceglie di usare «nothing but present participles» (*AWD*, 71).

²³⁴ SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, pp.102-103.

²³⁵ Ivi, pp. 99 e 109.

²³⁶ SULLAM S., *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo.*, p.88.

²³⁷ La concezione di passato come *Gewesen* - traducibile in italiano con “essente stato” - per Ricoeur si oppone a un’altra visione del passato, certamente meno dinamica, il *Vergangenheit*, un approccio che verte sul considerare aspetti patologici della storia, avvicinandosi alla concezione di storia come maceria proposta da Walter Benjamin in *Angelus Novus*. Per un approfondimento sul concetto di “memoria” si veda: RICOEUR P., *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Il Mulino, 2004.

Optando per i verbi imperfettivi, Woolf rinuncia al periodare tipico del tempo narrativo, avvicinandosi al tempo commentativo per trasmettere un'idea continuativa del ricordo, in quanto l'emozione non si esaurisce nel momento del fatto, ma ritorna successivamente, perché registrata più volte su quello che per Ricoeur è una sorta di «palinsesto della memoria»²³⁸.

Durante la festa Mrs. Dalloway apprende la notizia del suicidio di Septimus: la morte interrompe gli schiamazzi per voce di uno degli invitati, il Dr. Bradshaw, dando il via a una lunga riflessione esistenziale di Clarissa che si protrarrà fino alla fine del romanzo:

Oh! thought Clarissa, in the middle of my party, here's death, she thought. [...] The party's splendour fell to the floor, so strange it was to come in alone in her finery.

What business had the Bradshaws to talk of the death at her party? A young man had killed himself – but how? Always her body went through it first, when she was told, suddenly, of an accident; her dress flamed, her body burnt. He had thrown himself from a window. Up had flashed the ground; through him, blundering, buising, went the rusty spikes. There he lay with a thud, thud, thud in his brain, and then a suffocation of blackness. So she saw it. But why had he done it? And the Bradshaws talked of it at her party! (*MD*, 172).

Clarissa è quasi scocciata che la morte abbia interrotto l'atmosfera gaia della sua festa; ma ciò che più la turba è il modo in cui Septimus si è ucciso, gettandosi da una finestra del suo appartamento in Victoria Street.

La modalità che Septimus sceglie per togliersi la vita, non può che rimandare il lettore al primo tentativo di suicidio della stessa autrice nel 1904, appena tornata in Inghilterra dopo un viaggio organizzato in Italia insieme alla sorella Vanessa con l'obiettivo di ritrovare la loro normalità in seguito alla morte del padre²³⁹.

Clarissa, dal canto suo, durante il romanzo si affaccia più volte alla finestra, presa da una sensazione di vuoto che fino a quel momento non riesce, pericolosamente, a colmare. È come se Septimus avesse avuto il coraggio che a lei è sempre mancato, perché ha cercato di carpire le piccole bellezze della vita, ciò che all'uomo inizialmente sembra bastare - «He did not want to die. Life was good» (*MD*, 140) – ma che svanisce nel momento in cui i dottori bussano alla porta con l'intento di dividerlo dalla sua Rezia, pronti a ricoverarlo in un reparto psichiatrico - «“I'll give it to you!” he cried,

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ MOORCROFT WILSON J., *Virginia Woolf, life and London. A Biography of Place*, p.41.

and flung himself vigorously violently down on to Mrs. Filmer's area railings.» (*MD*, *ibidem*).

Nella prefazione all'edizione del 1928 del romanzo, Woolf allude proprio al fatto che Septimus sarebbe nato come doppio del personaggio femminile, come «alter-ego che assume su di sé l'esito inizialmente pensato per Clarissa»²⁴⁰.

Septimus è un capro espiatorio a tutti gli effetti: il suo sacrificio serve *in primis* a Clarissa per continuare a vivere la sua vita guardando oltre il passato; in secondo luogo, serve alla società per accantonare (o meglio dimenticare) le proprie responsabilità degli anni di guerra.

Secondo Squier, Clarissa sarebbe in parte responsabile della morte di lui in quanto, assumendo i panni di “*perfect hostess*”, ha supportato indirettamente una società fortemente polarizzata, invitando alla sua festa i simboli di un sistema che affonda le sue radici nell'irricoscenza e insensibilità nei confronti delle battaglie che il singolo ha dovuto affrontare per la propria patria: il Dr. Bradshaw e il primo ministro²⁴¹.

Ma cosa più concretamente Clarissa riesce a lasciarsi alle spalle con la morte di Septimus?

Dopo questo tragico evento, la signora Dalloway riesce a superare più aspetti che la tormentano: l'amore platonico verso Sally Seaton, il senso di frigidità che la allontanava dalla bellezza della vita e i dubbi sul proprio ruolo di moglie di un parlamentare.

Questo dimostra che Clarissa non affronta direttamente le sue paure, ma le allontana, non facendo altro che rinnovare l'accettazione per un ruolo convenzionale, dimostrando di essere ancora una volta perfettamente integrata nel sistema patriarcale²⁴².

Ed è così che Clarissa riesce finalmente ad abbracciare un'idea più serena della morte, come un trapasso necessario ma ancora distante. Di notte, nel silenzio della sua stanza, si dimentica per un attimo di tutti gli invitati al piano di sotto, e indirizza ancora una volta lo sguardo sull'anziana signora, senza nome, della casa di fronte. La tensione che si percepisce lungo tutto l'arco del romanzo si scioglie qui, nell'ultima scena, in

²⁴⁰ PRUDENTE T., "«It May Be Possible that the World Itself is Without Meaning»: prefigurazione del futuro e (im)possibilità in ‘Mrs. Dalloway’ ", in L. Marfè (a cura di), *Profezia e disincanto: il tempo a venire nella tradizione letteraria e musicale*, Mesogea, 2013, p.323.

²⁴¹ SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, p. 115.

²⁴² Ivi, pp.115-116.

un'epifania che si accende in Clarissa nell'esatto momento in cui la donna di fronte, incarnazione della vecchiaia, della morte incombente, spegne la luce e scompare nell'oscurità.

Clarissa è salva. La morte, almeno per il momento, è rimandata. La protagonista vuole concedersi tempo, ritornare alla festa, continuare a vivere, a comprare fiori.

3.2 «People must notice, people must see»: l'ora d'aria a Regent's Park

Collocato tra Bloomsbury e Westminster, Regent's Park è per Woolf lo spazio della digressione, del sogno, della follia; ma questa volta non nei termini delle commedie shakespeariane. L'episodio del parco vuole essere una parentesi che colloca i personaggi al di fuori del traffico cittadino, per focalizzare l'attenzione del lettore sulla più importante dicotomia che regge il romanzo, l'opposizione sanità mentale/follia. Virginia Woolf si serve del personaggio di Septimus per far spazio a una riflessione sulle malattie mentali che tiene conto di una prospettiva doppia, del mondo visto «by the sane and the insane side by side»²⁴³.

Nei diari e nella raccolta di memorie *Moments of Being*, il tema della malattia ritorna come un sottile *fil rouge* che scandisce, a fasi alterne, le giornate dell'autrice, che ha sofferto di disturbi psichici lungo tutto l'arco della sua esistenza.

Insonnia, mal di testa, incapacità di concentrazione, affaticamento, stati depressivi, allucinazioni visive e uditive, ansia, debolezza muscolare: questi disturbi vengono inizialmente associati alla nevralgia, una malattia funzionale del sistema nervoso, che più tardi verrà studiata in campo neurologico come sottocategoria della psiconevrosi²⁴⁴.

Si tratta di una diagnosi che trova d'accordo i più importanti medici e neurologi britannici dell'epoca, tra cui George Savage, Maurice Craig e Maurice Wright²⁴⁵.

²⁴³ (AWD, 58): « I adumbrate here a study of insanity and suicide; the world seen by the sane and the insane side by side – something like that. Septimus Smith? Is that a good name? ».

²⁴⁴ BENNETT M., *Virginia Woolf and Neuropsychiatry*, Springer, 2013, pp. 9-16, p.11.

²⁴⁵ *Ibidem*.

A posteriori, ci è chiaro che Woolf abbia sofferto di disturbi dell'umore, probabilmente di bipolarismo²⁴⁶. L'incapacità della neurologia e della psichiatria di alleviare la sofferenza di Woolf probabilmente è dipesa da una diagnosi scorretta dei suoi disturbi; tuttavia, non sappiamo se chiamare la malattia con il suo nome l'avrebbe aiutata, perché all'epoca non esisteva ancora nessuna terapia adeguata.

Solo nel 1948, sette anni dopo la sua morte, Cade scopre il trattamento per il disturbo bipolare, una forma di trattamento utilizzata ancora oggi²⁴⁷.

Questa parentesi biografica ci è necessaria per analizzare più a fondo il romanzo, in quanto Woolf proietta alcuni sintomi della malattia nel personaggio di Septimus: le allucinazioni visive e uditive²⁴⁸ sperimentate da Woolf ci vengono infatti riproposte attraverso il punto di vista del personaggio maschile, anch'egli in cura per nevrosi.

Tuttavia, non si deve pensare a Clarissa e Septimus come a un'opposizione antitetica per cui la prima corrisponderebbe alla sanità mentale e il secondo alla follia, ma piuttosto a un *io* intero, quello del narratore, che si scinde nelle anime dei due personaggi. La struttura del romanzo è, infatti, secondo alcune analisi, una struttura doppia, bipolare, che incarna lo sdoppiamento Clarissa-Septimus²⁴⁹.

La vita di Clarissa è serena solo all'apparenza, perché sulla sua quotidianità grava il peso della vecchiaia, la crisi di mezza età tipica dell'*upper-class*: se da un lato le sembra pericoloso vivere anche un solo giorno in più, dall'altra guarda a sua figlia con l'invidia di chi vorrebbe rivivere la propria vita da capo.

La contraddizione interna al personaggio si risolve, come abbiamo visto, nell'epifania finale «For there she was» (*MD*, 182), per cui, improvvisamente, a Clarissa è sufficiente essere lì, a cogliere le bellezze della vita.

²⁴⁶ Ivi, p.16.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ Per un approfondimento scientifico sul fenomeno allucinatorio si veda la voce "*hallucination*" in NOLL R., *The Encyclopedia of Schizophrenia and Other Psychotic Disorders*, Facts on File III edition, 2006, pp. 205-206: «A hallucination is an event that is experienced as a sensory perception but, in fact, is not real. The relevant sensory organs, such as ears or eyes, are not physically stimulated, yet the person reports a sensory experience. Hallucinations are only to be considered a symptom of a psychotic disorder if there is also a clearly demonstrated break with reality in the mental state of the individual.».

²⁴⁹ GHALANDARI, JAMILI, "Mental Illness in '*Mrs. Dalloway*'", *Journal of Novel Applied Science*, 2014.

Questo dimostra che la forza della protagonista non sta nel cercare una sintesi o un superamento al binomio dialettico sanità-malattia, ma «si fa carne di un tenere insieme»²⁵⁰ bilanciando la sua vita interiore con le passeggiate per Londra.

Septimus, invece, «incarna una versione estrema di fuoriuscita dalle linee ordinarie di percezione»²⁵¹, perché estreme sono le condizioni in cui ha vissuto – sulla sua pelle - gli anni del primo conflitto mondiale.

Durante la Grande Guerra, la diagnosi di *shell shock* fu molto popolare tra i militari che manifestavano traumi psichici. Com'è facilmente intuibile dai termini con cui all'epoca veniva definito il disturbo, inizialmente si ipotizzò che la continua esposizione al frastuono di bombardamenti e sparatorie causasse lesioni cerebrali permanenti; ma, dal momento che i sintomi vennero diagnosticati anche in persone che non avevano combattuto al fronte, questa tesi risultò infondata²⁵².

Secondo le definizioni moderne, potremmo ricondurre la sindrome sperimentata da Septimus al disturbo post-traumatico da stress: gli effetti di questa patologia, come vedremo, vanno a intaccare *in primis* la possibilità di dialogo e condivisione delle esperienze con la moglie Lucrezia e, in secondo luogo, il rapporto del personaggio con il linguaggio e con il *milieu* in cui si muove.

Ciò che risulta importante analizzare ai fini della nostra analisi, oltre ai continui rimandi tra Septimus e Clarissa, è proprio il punto di vista di un'altra *flâneuse*, Lucrezia, e dei passanti londinesi, nei confronti della passeggiata “allucinatoria” di Septimus.

Al suono delle campane che battono le undici, mentre Clarissa passeggia sulla strada di casa, Septimus e la moglie entrano in Regent's Park, un'isola verde in mezzo al traffico cittadino. Ma il traffico non è tagliato fuori del tutto: se è vero che l'automobile del primo ministro non può varcare l'ingresso pedonale del parco, tuttavia può farlo l'aeroplano che sorvola la città per reclamizzare i “toffee”.

La pubblicità (esiste forse un elemento migliore per simboleggiare la modernità?) si fa spazio prepotentemente nella porzione di cielo sopra il parco, offrendo a Septimus uno stimolo per ampliare la propria immaginazione:

²⁵⁰ RAMPELLO L., *Il canto del mondo reale. Virginia Woolf: la vita nella scrittura*, p.80.

²⁵¹ PRUDENTE T., "«It May Be Possible that the World Itself is Without Meaning»: prefigurazione del futuro e (im)possibilità in *'Mrs. Dalloway'*", p.312.

²⁵² GHALANDARI, JAMILI, “Mental Illness in *'Mrs. Dalloway'*”, *Journal of Novel Applied Science*, 2014.

Lucrezia Warren Smith, sitting by her husband's side on a seat in Regent's Park in the Broad Walk, looked up. "Look, look, Septimus!" she cried. For Dr. Holmes had told her to make her husband (who had nothing whatever seriously the matter with him but was a little out of sorts) take an interest in things outside himself.

So, thought Septimus, looking up, they are signalling to me. Not indeed in actual words; that is, he could not read the language yet; but it was plain enough, this beauty, this exquisite beauty, and tears filled his eyes as he looked at the smoke words languishing and melting in the sky and bestowing upon him in their inexhaustible charity and laughing goodness one shape after another of unimaginable beauty and signalling their intention to provide him, for nothing, for ever, for looking merely, with beauty, more beauty!

Tears ran down his cheeks. It was toffee; they were advertising toffee, a nursemaid told Rezia. Together they begin to spell t...o...f....

"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 his spine deliciously and sent running up into his brain waves of sound which, concussing, broke. A marvellous discovery indeed – that human voice in certain atmospheric conditions (for one must be scientific, above all scientific) can quicken trees into life! Happily Rezia put her hand with a tremendous weight on his knee so that he was weighted down, transfixed [...] (MD, 19)

Siamo di fronte a un'altra torsione del *marriage plot*: più che un classico rapporto coniugale, quello di Lucrezia e Septimus sembra un legame asimmetrico tra una madre e suo figlio. Negli occhi di Septimus c'è la meraviglia di chi vede e conosce le cose per la prima volta, cercando la bellezza con gli occhi puri di un bambino.

Non a caso, i due sono seduti su una panchina, proprio accanto a una bambinaia e al suo pargolo, che ripetono a specchio gli stessi gesti della coppia: Lucrezia invita Septimus a guardare in alto -seguendo quanto le ha suggerito il Dr. Holmes- e inizia a leggere ad alta voce, insieme alla bambinaia, una per volta le lettere che vanno a comporre il messaggio pubblicitario.

Se esaminiamo con gli strumenti del linguista le parole pronunciate delle due donne, sembra che entrambe stiano effettuando una particolare procedura linguistica, l'accomodamento: Lucrezia - come la bambinaia - non solo fa da sostegno nella lettura delle lettere, ma si relaziona a Septimus utilizzando frasi molto brevi, con un lessico semplice e ripetitivo, che aderiscono alla forma semplificata del *baby-talk*²⁵³.

Allo stesso modo, Septimus ascolta la voce della donna seduta accanto a loro che legge le lettere al bambino, ma non riesce ad abbinare il suono - «"Kay Arr"» - a ciò

²⁵³ Qualche esempio: «"Look!"», she implored him» (x2), «Look, she repeted» (x2), «"Not this way – over there!"» (MD, 22); «"It's time," said Rezia», «"The time, Septimus", Rezia repeted.» (MD, 65).

che vede - ovvero al grafema - in quanto percepisce uno stimolo uditivo vuoto di referenza²⁵⁴.

Secondo gli studi sui disturbi dell'apprendimento effettuati da Bizzaro e Calligaris, la lettura può essere realizzata attraverso due procedure, la «via visiva» e la «via fonologica». La prima via implica una corrispondenza immediata tra la parola e la sua rappresentazione mentale; la seconda richiede, invece, l'utilizzo di regole di conversione grafema-fonema, attivata soprattutto nelle prime fasi di apprendimento della lettura²⁵⁵. In questo secondo caso, qualora si presentino errori nella lettura di parole irregolari, inventate o non-parole, si può parlare di «dislessia fonologica», in quanto è presente una compromissione a livello del sistema di conversione grafema-fonema²⁵⁶.

Appare chiaro come questo disturbo sia applicabile – in via indiretta - anche a Septimus: nel suo caso però è lo stato allucinatorio ad alterare la percezione del grafema, come se esso fosse estraneo al linguaggio da lui conosciuto («he could not read the language yet»), rendendolo a tutti gli effetti lettore di un nuovo codice.

L'alterazione della natura fenomenica che lo circonda non gli consente infatti di avere accesso alla via fonologica, provocando così una dissociazione tra le due vie che lo allontana sia dal sistema di riconoscimento uditivo, sia dall'uso strumentale del linguaggio in quanto semplice veicolo di comunicazione.

Precluso il livello superficiale, a Septimus non resta che chiudersi nella «percezione iper-significante della realtà»²⁵⁷. Per questo motivo, i disturbi si presentano solo sul piano letterale del linguaggio; mentre, al contrario, «il linguaggio “altro” – marcatamente evocativo - della letteratura gli si rivela facilmente significante²⁵⁸: «he could reason; he could read, Dante for example, quite easily» (*MD*, 81).

²⁵⁴ Per un approfondimento sul concetto “vuoto di referenza” si veda la riflessione di Prudente in relazione al contributo di FERRER D., *Virginia Woolf And the Madness of Language*, Routledge, London-New York, 1990: «la percezione visionaria di Septimus, ed in particolare le sue allucinazioni visive e uditive, vanno a creare un vuoto di referenza che non si limita a rendere la voce del narratore inaffidabile, ma va piuttosto a decostruire l'intera struttura del romanzo, nel sovrapporsi dei livelli del tempo e dell'inconscio»; "«It May Be Possible that the World Itself is Without Meaning»: prefigurazione del futuro e (im)possibilità in 'Mrs. Dalloway'", p.312

²⁵⁵ BIZZARO M., CALLIGARIS L., *I processi cognitivi nell'apprendimento. Modelli e applicazioni nella clinica e nella didattica*, Erickson, Trento, p. 25.

²⁵⁶ Ivi, pp. 25-26.

²⁵⁷ PRUDENTE T., "«It May Be Possible that the World Itself is Without Meaning»: prefigurazione del futuro e (im)possibilità in 'Mrs. Dalloway'", pp.317-318.

²⁵⁸ *Ibidem*.

Lucrezia svolge dunque il ruolo di accompagnare Septimus in una *flânerie* che per i due personaggi si compie su due piani differenti della realtà e del linguaggio, letterale per una, simbolico per l'altro.

Su consiglio del Dr. Holmes, quando Lucrezia si accorge che il marito è assente dalla conversazione preme forte la mano sul ginocchio di lui con tutto il suo peso («tremendous weight» *MD*, *ibidem*) per riportarlo alla realtà. Non essendo sufficiente lo stimolo fisico, Rezia lo richiama ad alta voce, svegliandolo – solo parzialmente – da quel sogno a occhi aperti; poi, la donna, sentendosi addosso gli sguardi della gente, decide di recarsi da sola alla fontana, dove inizia a riflettere sul suo destino e sulla relazione con il marito:

“Septimus!” said Rezia. He started violently. People must notice.”.

“I am going to walk to the fountain and back”, she said. For she could stand it no longer. [...] To love makes one solitary, she thought. She could tell nobody, not even Septimus now, and looking back, she saw him sitting in his shabby overcoat alone, on the seat, hunched up, staring. And it was cowardly for a man to say he would kill himself, but Septimus had fought; he was brave; he was not Septimus now.

She put on her lace collar. She put on her new hat and he never noticed; and he was happy without her. Nothing could make her happy without him! Nothing! He was selfish. So men are. For he was not ill. Dr. Holmes said there was nothing the matter with him. She spread her hand before her. Look! Her wedding ring slipped - she had grown so thin. It was she who suffered - but she had nobody to tell. (*MD*, 19-20)

L'espressione «people must notice» ci dà l'idea che Rezia tema lo sguardo degli altri passanti, che potrebbero giudicare le stranezze di Septimus, non conoscendo la ragione dei suoi comportamenti; sentendosi soffocata dalla situazione, decide di allontanarsi per qualche istante dal marito.

Ecco che riaffiora ancora una volta l'istinto materno del personaggio femminile: Lucrezia si allontana, ma non prima di aver assicurato Septimus del suo imminente ritorno, come farebbe una madre nei confronti del figlio.

Qualche passo di distanza le permette di esaminare il loro rapporto – o, meglio la malattia che l'ha completamente assorbito («He was not Septimus now», *ibidem*) – in modo più cinico, distaccato, tant'è che arriva a immaginare come sarebbe la sua vita senza di lui. Nonostante lei non pensi mai esplicitamente di abbandonare Septimus, in quel breve arco di tempo in cui passeggia da sola ci dà molti segnali che potrebbero far pensare al lettore che questa esigenza sia, in realtà, latente: prima guarda indietro verso Septimus e lo vede felice senza di lei, seppur estraniato dal vecchio se stesso;

poi, guardandosi l'anello nuziale al dito, lo sente largo, sul punto di scivolare via, tant'è che più avanti nel romanzo deciderà di toglierlo, con il disappunto del marito²⁵⁹. Un'immagine certamente simbolica che amplifica i suoi desideri repressi: come l'anello non si adatta più alle mani scarnie di lei, consumate da un rapporto infelice, così, col passare degli anni, il matrimonio è diventato un'unione tra estranei che lei non riesce più a calzare.

Come suggerisce Squier, la città di Londra è responsabile dell'agonia di Septimus²⁶⁰, in quanto il suo dolore e la sua confusione sono alimentati sia dall'incomprensione dei dottori Holmes e Bradshaw, sia dall'incessante flusso caotico di stimoli esterni.

Ma Septimus non è l'unica vittima: il paese per cui l'uomo ha lottato in guerra è lo stesso che ha tolto a Lucrezia la persona che amava, restituendogli un ex-soldato senza armi per difendersi e per uccidere quell'ombra scura che grava sulla sua anima.

Woolf fa uscire il turbamento di Lucrezia optando per una frase formalmente divergente rispetto a quella canonica soggetto-verbo «she suffered»: con lo scopo di enfatizzare l'intonazione sullo *she*, e collocare dunque sul soggetto il *focus* (il picco intonativo del periodo) sceglie di aggiungere una pseudo-relativa, andando così a costruire quella che in linguistica testuale è definita "frase scissa": «it was SHE who suffered» (*MD, ibidem*)²⁶¹.

Ecco come l'autrice, servendosi di un *focus* contrastivo, ha avuto modo di dare voce ai pensieri inconsci di Lucrezia, che per un attimo decide di dar voce alle sue sofferenze, anche se intorno a lei non c'è nessuno pronto ad ascoltarla, a compatirla.

In questa pagina del romanzo possiamo attribuire alla fontana un valore gnoseologico: quello della fontana o, più in generale, dello specchio d'acqua, è un *topos* che attraversa secoli di storia letteraria, e approda – come nel caso di Lucrezia - all'autocompiacimento del mito di Narciso: «she put one her lace collar [...] She put on her new hat and he never noticed» (*MD, ibidem*). Lucrezia attribuisce a Septimus atteggiamenti egocentrici - «He was selfish» - ma, in realtà, questa passeggiata solitaria

²⁵⁹ «Was it that she had taken off her wedding ring? «My hand has grown so thin,” she said; “I have put it in my purse,” she told him. He dropped her. Their marriage was over, he thought, with agony, with relief. The rope was cut (*MD*, 62). »

²⁶⁰ SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, p.110.

²⁶¹ Per una guida alla linguistica testuale si veda: ANDORNO C., *Linguistica testuale. Un'introduzione*, Carocci, Roma, 2003, pp.69-103.

porta alla luce le verità più scomode, facendo sì che si alternino continuamente stati di affetto incondizionato a esigenze recondite che mettono i suoi bisogni davanti a quelli del marito.

Il «Look!» che dava il via all'iper-stimolazione di Septimus, qui apre una possibilità a Rezia, quella di tornare a Milano, la sua città natale, dove i due si sono conosciuti e sposati; ma si tratta solo di un atto in potenza che, nel momento in cui viene preso in considerazione, è già scartato:

Far was Italy and the with houses and the room where her sister sat making hats, and the streets crowded every evening which people walking, laughing out loud, not half alive like people here, huddled up app in Bath chairs, looking at a few ugly flowers stuck in pots!

“For you should see the Milan gardens,” she said aloud. But to whom?

There was nobody. Her words faded. [...] I'm alone I'm alone she cried by the fountain in Regent's Park [...] when suddenly, as if a shelf were shot forth and she stood on it, she said how she was his wife, married years ago in Milan, his wife, and would never, never, tell that he was mad! Turning, the shelf fell; down, down she dropped. For he was gone, she thought – gone, as he threatened, to kill himself, to throw himself under a cart! But no; there he was; sitting alone on the seat, in his shabby overcoat, his legs crossed, staring, talking aloud. (*MD*, 20-21)

Lucrezia si sente sola, straniera in una città di estranei, ora che anche la complicità con suo marito è andata perduta. Proprio per questo motivo, il confronto con l'ambiente familiare – sempre più distante - della sua città originaria le viene naturale.

Al contrario di Londra, descritta come una città di morti viventi, Milano è nei ricordi di Lucrezia molto più allegra e ospitale, un luogo in cui le persone ridono di gusto mentre passeggiano per strada.

Ancora una volta, con il grido della donna che si perde nel vuoto dell'indifferenza dei passanti («“For you should see the Milan gardens”», «I am alone; I am alone!»), Woolf vuole offrire all'attenzione del lettore una relativizzazione del concetto di normalità, di sanità mentale. Se è vero che Rezia – come Clarissa - non soffre di nessun disturbo psichico conclamato, è anche vero che subisce indirettamente e passivamente le sofferenze del marito, per cui il suo stato di salute mentale non è di certo inattaccabile; anzi, il deperimento fisico e l'abitudine a parlare da sola anche nei luoghi pubblici sono segno di una profonda solitudine che dà voce a un'impotenza.

Il soliloquio disperato della donna continua ancora. Lucrezia inizia a pensare che non riesce più a tollerare lo strano comportamento di Septimus - «No; I can stand it any

longer» (*MD*, 60) - tant'è che quando la piccola Elise sbatte per sbaglio nelle sue gambe, la donna arriva a sfogarsi in un pianto liberatorio.

Conclusa la breve passeggiata solitaria della donna, il narratore ci dà modo di cambiare prospettiva sui due coniugi, ora riuniti, servendosi di un taglio simile al montaggio cinematografico, come se stesse cambiando tipologia di inquadratura, da una soggettiva - alternata tra Lucrezia e Septimus - a una oggettiva, lo sguardo esterno di una ragazza che si avvicina per chiedere indicazioni:

The way to Regent's Park Tube Station - could they tell her the way to Regent's Park Tube Station - Maisie Johnson wanted to know. She was only up from Edinburgh two days ago.

"Not this way - over there!" Rezia explained, waving her aside, lest she should see Septimus.

Both seemed queer, Maisie Johnson thought. Everything seemed very queer. In London for the first time, come to take up a post at her uncle's in Leadenhall Street, and now walking through Regent's Park in the morning, this couple on the chairs gave her quite a turn; the young woman seeming foreign, the man looking queer; so that should she be very old she should still remember and make it jangle again among her memories how she had walk through Regent's Park on a fine summer's morning fifty years ago. For she was only nineteen and had got her way at last, to come to London; and now how queer it was, this couple she had asked way of, and the girl started and jerked her hand, and a man - he seemed afully odd; quarrelling, perhaps, parting for ever, perhaps; something was up she knew; [...] Maisie Johnson positively felt she must cry Oh! (for that young man on the seat had given her quite a turn. Something was up, she knew).

Horror! Horror! she wanted to cry. (She had left her people; they had warned her what would happen.)

Why hadn't she stayed at home? she cried, twisting the knob of the iron railing (*MD*, 23)

Maisie Johnson è una semplice passante o è, anch'ella, una *flâneuse*, che con la sua passeggiata interrompe lo svolgimento della scena girata a Regent's Park?

Innanzitutto, Woolf sceglie di dare alla sfuggente figura femminile un nome, una storia che, anche se occupa una sola pagina del romanzo, è pur sempre significativa.

La ragazza scozzese non è la donna senza volto né identità che ci viene presentata sulla scena solo come riflesso del desiderio di possesso di Peter Walsh - sul modello di Baudelaire - ma è un personaggio (secondario) a tutti gli effetti, che condivide con Lucrezia la sensazione di smarrimento in una sconosciuta - quanto inospitale - metropoli.

Lucrezia e Septimus sono tra i primi contatti umani di Maisie a Londra. Nonostante la ragazza capisca che tra i due «something was up», cade nello sconforto proprio perché, ignorando il motivo della freddezza di Rezia, la interpreta come scortesia nei suoi

confronti, allontanando ogni speranza di riuscire a cavarsela da sola per le strade della capitale che tanto ha bramato di raggiungere.

Mettendo da parte lo sconforto momentaneo, Maisie ha avuto il coraggio di lasciare la propria terra seguendo l'esodo dei giovani verso la grande città, proprio come Lucy, la protagonista di *Villette*. Non sappiamo se Woolf, con questa "comparsa", volesse omaggiare il testo di Charlotte Brontë; quel che è certo però è che, al contrario di Elizabeth Dalloway, Maisie ha tentato veramente di cambiare la propria condizione, malgrado il tentativo di dissuasione da parte dei parenti.

L'episodio del parco è poi inframezzato dalla visita di Peter Walsh a casa Dalloway. Una volta lasciatisi alle spalle l'abitazione di Clarissa, Peter segue tutto il percorso che, come abbiamo già visto, lo conduce da Trafalgar Square a Regent's Park.

Per Peter, la passeggiata nel parco coincide con lo spazio di un sogno a-temporale. Proprio perché «he did not want to be bothered [...] by people asking him the time» (*MD*, 51), decide di sedersi da solo, su una panchina libera.

Peter vuole dimenticarsi per un attimo delle ore che scorrono, della scansione puramente convenzionale del tempo. È un passaggio isolato dal resto del testo, a cui il lettore non viene introdotto: se non fosse per quel «began snoring» (*MD*, 52) tutto porterebbe a pensare che il «solitary traveller», il protagonista del sogno di Walsh, sia un personaggio secondario come un altro.

Il sogno di Walsh è talmente visionario che la dimensione onirica e quella allucinatoria (di Septimus) sembrano quasi sovrapporsi, coincidere.

Tuttavia, ciò che ci interessa esaminare è l'incrocio di sguardi che anticipa e segue questo breve *excursus*: prima di addormentarsi, l'attenzione di Peter cade sulla bambinaia che poco prima era seduta accanto a Rezia; viceversa, quando si risveglia, è Rezia a guardare nella direzione dell'uomo. Ulteriore dimostrazione che ci permette di comprendere a fondo come il movimento dei personaggi per le strade di Londra arrivi a tessere le fila dell'intreccio.

Come conferma Rampello, infatti, la *flânerie* di Peter è il *fil rouge* di diversi incontri che legano i personaggi del romanzo²⁶².

È Peter quel «kind-looking man» vestito con un abito grigio elegante che il narratore ci descrive attraverso il punto di vista (sconsolato e sofferente) di Lucrezia:

²⁶² RAMPELLO L., *Il canto del mondo reale. Virginia Woolf: la vita nella scrittura*, p. 90.

The child ran straight back to its nurse, and Rezia saw her scolded, comforted, taking up by the nurse who put down her knitting, and the kind-looking man gave her his watch to blow open to comfort her - but why should *she* be exposed?

Why not left in Milan? Why tortured? Why?

Slightly waved by tears the broad path, the nurse, the man in grey, the perambulator, rose and fell before her eyes.

To be rocked by this malignant torturer was her lot. But why? She was like a bird sheltering under the thin hollow of a leaf, who blinks at the sun when the leaves moves; starts at the crack of a dry twig. She was exposed; she was surrounded by the enormous trees, vast clouds often an indifferent world, exposed; tortured; and why should she suffer? Why? (*MD*, 60)

Lucrezia, che deve dimostrare al mondo di essere forte per se stessa e per il marito, in questo passo dà voce all'invidia nei confronti della bambina, che viene cullata, ascoltata, compatita. In cerca di quel calore umano che ha trovato solo nella sua Milano, Rezia viene paragonata a un uccello impaurito e indifeso nel suo nido, al contrario della vivacità e leggerezza del volatile a cui viene paragonata la signora Dalloway da un passante in apertura al romanzo²⁶³.

Se finora abbiamo dato precedenza al punto di vista femminile di Lucrezia sullo spazio di Regent's Park, per fornire una prospettiva globale della *flânerie* all'interno di *Mrs Dalloway*, risulta fondamentale approfondire alcuni aspetti della passeggiata allucinatoria del personaggio di Septimus.

Come per la signora Dalloway, anche l'analisi del primo cognome di Septimus ci può dire qualcosa riguardo alla sua natura di *flâneur*. Il termine inglese "warren" significa, infatti, "complesso di tane comunicanti", "labirinto di cunicoli"²⁶⁴.

L'accezione del termine risulta centrale al nostro studio se lo si accosta alle «beautiful caves», in riferimento al processo narrativo di Woolf; non solo, esso può assumere una valenza che ci dà credito della percezione labirintica della città di Londra da parte di Septimus. Infatti, vedremo come le allucinazioni arrivino a trasfigurare il paesaggio urbano, trasportando il personaggio in una dimensione cittadina alterata e contorta, per cui, sul piano narrativo, realtà e irrealtà tendono a sovrapporsi.

²⁶³ «A charming woman, Scrop Purvis thought her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster); a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious, though she was over fifty [...] (*MD*, 2).»

²⁶⁴ Definizione del termine tratta dal dizionario *A New Dictionary of the English and Italian Languages* by Arthur Enenkel, Philadelphia, David McKay Publisher, 1915

Nell'episodio del parco, Septimus è in preda ad allucinazioni visive e uditive insieme; prima sente i passeri chiamarlo per nome e cantare in greco, poi gli appare Evans - un suo commilitone morto in battaglia - dietro la cancellata:

A sparrow perched on the railing opposite chirped Septimus, Septimus, four or five times over and went on, drawing its notes out, to sing freshly and piercingly in Greek words how there is no crime and, joined by another sparrow, they sang in voices prolonged and piercing in Greek words, from trees in the meadow of life beyond a river where the dead walk, how there is no death.

There was his hand; there the dead. White things were assembling behind the railings opposite. But he dared not look. Evans was behind the railings!»
(*MD*, 21).

Emotivamente paralizzato dalla guerra, l'alter-ego di Clarissa è perseguitato dalla memoria dell'uomo che ha perso la vita dinanzi ai suoi occhi.

Stando a quanto riportato nel *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, i sintomi che caratterizzano il disturbo post-traumatico da stress possono includere *flashback* che si ripropongono alla mente in qualità di allucinazioni, portando il soggetto a uno stadio di iper-vigilanza che può raggiungere proporzioni paranoiche²⁶⁵. La natura intorno a lui dà vita dunque a una manifestazione epifanica che solo lui è in grado di cogliere: una condizione paradossale che, per Prudente, attribuisce a Septimus la qualità di profeta di una nuova religione («the birth of a new religion» *MD*, 19) che però è «incapace di comunicare in un linguaggio condiviso»²⁶⁶.

In questo senso, il greco antico dei cinguettii assume i tratti di una lingua ancestrale di cui oggi non conosciamo esattamente la pronuncia e che, rimandando a una civiltà non più esistente, vuole essere un richiamo indiretto al mondo dei morti²⁶⁷.

Septimus cerca nello spazio allucinatorio del parco la comprensione che non trova nei medici, nei suoi concittadini - «There is no crime» - e l'assoluzione dai suoi stessi sensi di colpa per non essere riuscito a salvare il suo amico Evans, che continua a far vivere nella sua mente - «there is no death».

²⁶⁵ AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders DSM-5*, American Psychiatric Publishing, 5th edition, Washington, London, 2013, pp. 5-155, pp. 104-105.

²⁶⁶ PRUDENTE T., "«It May Be Possible that the World Itself is Without Meaning»: prefigurazione del futuro e (im)possibilità in 'Mrs. Dalloway'", p.319.

²⁶⁷ Nello stesso anno, nel saggio *On Not Knowing Greek* Woolf scrive: «For it is vain and foolish to think of knowing Greek [...] since we do not know how the words sounded»; «it is to the Greek that we turn when we are sick of the vagueness, of the confusion, of the Christianity and its consolation, of our own age» (*E* 4, 71, 83).

Nel momento in cui si sdraia sulla panchina, la percezione realistica della città viene completamente stravolta, tanto che il rumore del traffico è sovrapposto al suono elegiaco di una cornamusa:

He lay back in his chair, exhausted but upheld. He lay resting, waiting, before he again interpreted, with effort, with agony, to mankind. He lay very high, on the back of the world. The earth thrilled beneath him. Red flowers grew through its flesh; their stiff leaves rustled by his head. Music began clanging against the rocks up here.

It is a motor horn down in the street, he muttered; but up here it cannoned from rock to rock, divided, met in shocks of sound which rose in smooth columns (that music should be visible was a discovery) and became an anthem, an anthem twined round now by a shepherd boy's piping (that's an old man playing a penny whistle by the public-house, he muttered) which, as the boy stood still, came bubbling from his pipe, and then, as he climbed higher, made its exquisite plaint while the traffic passed beneath. This boy's elegy is played among the traffic, thought Septimus. [...] I have been dead and yet am now alive, but let me rest steel, he begged (he was talking to himself again - and it was awful, awful!); and as, before walking, the voices of birds and the sounds of wheels chime and chatter in a queer harmony [...] He strained; he pushed; he looked; he saw Regent's Park before him. Long streamers of sunlight fawned at his feet. The trees waved, brandished. We welcome, the world seemed to say; we accept; we create. Beauty, the world seemed to say. And as if to prove it (scientifically) wherever he looked, at the houses, at the railings, at the antelope stretching over the palings, beauty sprang instantly. (*MD*, 63-64).

L'ex-soldato ha bisogno di stendersi, come se accucciandosi dietro alle rocce proiettate dalla sua mente potesse in qualche modo proteggersi da un eventuale attacco nemico. La terra sotto i suoi piedi continua a tremare, ma non si trova più al fronte: tramite una moltiplicazione allucinatoria dello spazio esterno, Londra assorbe in sé due diverse ambientazioni sceniche, reale e immaginaria, collocando il personaggio in una «posizione di annullamento delle coordinate temporali», «in un eterno tempo vuoto»²⁶⁸.

Se da un lato la natura prende vita - «trees waved» - dall'altra c'è un continuo richiamo al mondo dei morti - «a river where the dead walk» (*MD*, 20), «I have been dead and yet am now alive» (*MD*, 63).

Per Froula Clarissa non è la sola coscienza elegiaca, lo è anche quella di Septimus²⁶⁹: nonostante la sua estenuante ricerca di bellezza nella natura lo renda portatore di un messaggio rivelatorio, assistiamo a una parabola elegiaca che ha il suo

²⁶⁸ PRUDENTE T., "«It May Be Possible that the World Itself is Without Meaning»: prefigurazione del futuro e (im)possibilità in *'Mrs. Dalloway'*", p.315.

²⁶⁹FROULA C., *Mrs Dalloway's Postwar Elegy*, p.112.

inizio nel lamento funebre di una cornamusa, e raggiungerà il suo apice nell'esito drammatico nel suicidio, sconfinando così nel genere tragico²⁷⁰.

Già prima di morire Septimus è vivo a metà, perché non riesce sentire, a percepire emozioni – «he could not taste; he could not feel» -, come se fosse rimasto bloccato al momento in cui «the last shells missed him. He watched them explode with indifference» (*MD*, 80).

Se la visione di Evans compariva qui in assenza di un vero e proprio stimolo visivo, proseguendo con la lettura dell'episodio, invece, viene proposta un'alterazione della percezione visiva, che porta il personaggio a sovrapporre l'immagine di un passante – Peter Walsh - al ricordo di Evans al fronte: «A man in grey was walking towards them. It was Evans! But no mud was on him; no wounds» (*MD*, 64).

Poco dopo, Septimus fa per guardare l'ora sul suo orologio da polso, ma è anticipato dal rintocco del Big Ben che, con una puntualità svizzera, batte il quarto alle dodici, scandendo inesorabile il tempo che separa l'uomo dalla visita medica del dr. Bradshaw. Proprio in quell'istante, il narratore sposta la focalizzazione da Septimus a Peter, il quale commenta dall'esterno l'aspetto dei coniugi Smith:

“I will tell you the time,” said Septimus, very slowly, very drowsily, smiling mysteriously at the dead man in the grey suit. As he sat smiling, the quarter stuck - the quarter to twelve.

And that is being young, Peter Walsh thought as he past them. To be having an awful scene - the poor girl looked absolutely desperate - in the middle of the morning. But what was it about, he wondered; what had the young man in the overcoat being saying to her to make her look like that; what awful fix had they got themselves into, both to look so desperate as that on a fine summer morning? (*MD*, 65)

Questo passo dimostra come la sofferenza che si ripercuote a distanza di cinque anni dalla fine della Grande Guerra non solo non venga riconosciuta da Peter come la causa della disperazione della coppia, ma non venga nemmeno contemplata come eventuale possibilità. È la controprova di come la delocalizzazione della narrazione nei parchi arrivi a far perdere la relazione dinamica con la città e la sua storia²⁷¹.

²⁷⁰*Ibidem*.

²⁷¹PARSONS D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, p.13.

In verità, le condizioni estreme della malattia non sono altro che il naturale risvolto della repressione degli effetti emotivi della guerra, a conferma di come la *upper-class* di Westminster sia stata colpita solo indirettamente dalle atrocità del conflitto²⁷².

L'estrazione sociale determina non solo il vissuto dei personaggi, ma anche il modo in cui il narratore ce li presenta: tutti i personaggi dell'*upper-class* – Clarissa, Peter, Elizabeth, Richard, Miss Pym, Doris Kilman (a cui si aggiungono gli ospiti del party e i dottori Holmes e Bradshaw) – vengono spesso nominati con il loro nome e cognome, o con il titolo di Mr./Mrs./Miss.; i due esponenti della *middle-class*, al contrario, vengono associati raramente al cognome, se non nel momento in cui vengono introdotti nella narrazione o quando il personaggio viene ripreso in seguito a una digressione piuttosto lunga.

Lucrezia e Septimus non sono mai abbinati al titolo “Mr./Mrs.”²⁷³: anzi, come abbiamo visto, più volte il narratore si riferisce alla moglie di Septimus citando il suo nome abbreviato – Rezia - con un approccio più confidenziale, una scelta che per Woolf non è certamente casuale.

Proseguiamo l'analisi della passeggiata dei coniugi Smith: terminato l'appuntamento con il Dr. Bradshaw in Harley Street, Septimus e Rezia fanno rientro a casa, in Victoria Street, seguendo un tragitto che si chiude a cerchio (imperfetto) su quello di Clarissa²⁷⁴.

Le allucinazioni che prima animavano lo spazio esterno ora sembrano invadere lo spazio interno della loro abitazione: per il dottor Bradshaw tutto ciò che circonda Septimus può infatti potenzialmente portarlo ad aumentare il livello di eccitazione sensoriale per cui «real things were too exciting. He must be cautious. He would not go mad» (*MD*, 132)²⁷⁵.

²⁷²SHOWALTER E., “*Mrs Dalloway: Exploring Consciousness and the Modern World*”, 2016: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/exploring-consciousness-and-the-modern-an-introduction-to-mrs-dalloway>

²⁷³ L'unica eccezione che conferma la regola è il caso in cui il Dottor Bradshaw decide di parlare a Lucrezia in privato, in modo che Septimus non senta «he would speak to Mrs. Smith in the next room» (*MD*, 89).

²⁷⁴ Per una mappatura completa del percorso di Septimus e Rezia si veda: <http://mrsdallowaymappingproject.weebly.com/septimus-and-rezia.html>

²⁷⁵ Septimus non fa che ripetere le parole del dottor Bradshaw, permettendo a Woolf di costruire una sottile parodia del linguaggio scientifico, per cui il “scientifically speaking” di Bradshaw, che sottovaluta i sintomi del suo paziente, sembra limitarsi al “politically correct”: «Sir Walter said he never spoke of “madness”; he called it not having a sense of proportion» (*MD*, 90), «“We all have our moments of depression”» (*MD*, 91).

Il «flap of wave» che prima investiva il traffico di Londra ritorna ora nel movimento ondoso di luci e ombre che, in modo alternato, investono prima la stanza, poi la strada: «Going and coming, beckoning, signalling, so the light and shadow, which now made the wall grey, now the bananas bright yellow, now made the Strand grey, now made the omnibuses bright yellow» (*MD*, 130).

Septimus è sdraiato sul divano, pronto a ricevere stimoli proprio come se fosse ancora a riposo sulla panchina, tant'è che un attimo prima del suicidio vengono ripresi gli stessi oggetti animati che abbiamo già incontrato al parco: «the roses on the wallpaper», «the trees dragging their leaves», «the sound of water», «the voices of birds singing» (*MD, ibidem*), mentre l'abbaiare dei cani sostituisce il pianto di un bambino.

Il narratore, appena data la notizia del suicidio di Septimus, interrompe la scena con un salto che introduce il lettore direttamente nei pensieri di Peter Walsh:

One of the triumphs of civilisation, Peter Walsh thought. It is one of the triumphs of civilisation, as the light high bell of the ambulance sounded. Swiftly, cleanly, the ambulance sped to the hospital, having picked up instantly, humanly, some poor devil; some one it on the head, struck down by disease, knocked over perhaps a minute or so ago at one of these crossings, as might happen to oneself. That was civilisation. It struck him coming back from the East - the efficiency, the organization, the communal spirit of London. Every cart of carriage of its own accord drew aside to let the ambulance pass. Perhaps it was morbid; or was it not touching rather, the respect which they showed this ambulance with its victim inside - busy man hurrying home, yet instantly bethinking them as it passed of some wife; or presumably how easily it might have been them there, stretched on a shelf with the doctor and nurse (*MD*, 141).

Peter, lasciata la panchina a Regent's Park, passeggia verso la sua stanza d'albergo, in direzione di Bloombury, quando, improvvisamente, gli sfreccia accanto un'ambulanza, quella che trasporta il corpo - già privo di vita- di Septimus.

Woolf costruisce questo passo magistralmente, sconvolgendo l'orizzonte d'attesa del lettore grazie alla tecnica dello straniamento: quel «triumph of civilization» che dovrebbe riferirsi all'efficienza dei mezzi di soccorso, sembra invece riferirsi – attraverso il punto di vista di Peter – alla morte dell'ex-soldato²⁷⁶.

²⁷⁶SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, p.113.

È Septimus che ha deciso di liberarsi da un peso, dandosi la morte, o è la società “civilizzata” che, percependolo come un vero e proprio capro espiatorio, l’ha indotto a compiere il gesto estremo?

L’ironia dell’autrice è più che mai pungente. Londra – le automobili, gli omnibus, i passanti – si ferma per un istante lasciando passare, con un rispetto quasi sacro, religioso, la salma di Septimus.

La città si sveglia dall’indifferenza quando ormai è troppo tardi, a nulla serve il rapido intervento dei soccorsi. Se la Grande Guerra ha ucciso il vero Septimus, in quella che è la prima morte del personaggio («He was not Septimus anymore»), la seconda – quella definitiva- poteva essere evitata se solo avesse avuto più comprensione da parte della cittadinanza e così anche della scienza che, bloccata ai libri di teoria, manca di quell’empatia che avrebbe permesso a un *non*-uomo di continuare, quantomeno, a sopravvivere.

Secondo Squier, sarebbero quattro i responsabili della morte di Septimus: il Dr. Holmes, il Dr. Bradshaw, Peter e Richard Dalloway sono tutti portavoce, anche se a livelli diversi, di un modello maschile stoico, freddo, di un sistema patriarcale tragicamente imposto dalla guerra²⁷⁷.

Al contrario, la vittima rappresenta una mascolinità più mite, androgina, che si avvicina all’emotività femminile, e proprio per questo – paradossalmente – più sana.

Il personaggio di Septimus è dunque, per Woolf, occasione di rovesciare, ancora una volta, la dicotomia sano-malato, uomo-donna.

Ingabbiato nell’incomunicabilità delle sue visioni, egli riesce a sopravvivere solo se costantemente affiancato dall’amore quasi materno di una moglie-bambinaia; non a caso decide di gettarsi dalla finestra quando viene a sapere che i dottori optano per il ricovero, allontanandolo «away from her» (*MD*, 60).

Non vediamo mai Septimus passeggiare da solo per Londra, perché impossibilitato a godere di quell’autonomia millantata dai *flâneur* della storia letteraria moderna.

In quest’opera, al movimento di emancipazione femminile della passante corrisponde dunque un’impossibilità per quegli uomini-soldati che – come Septimus - portano sulle proprie spalle le conseguenze della smania di potere dei nazionalismi.

²⁷⁷ Ivi, p.114.

In conclusione, l'espressione «people must notice; people must see» (*MD*, 19), che dà il titolo a questo paragrafo, non può che risultare ambigua: il continuo *shift* del narratore non ci permette infatti di affermare con certezza che appartenga a Rezia. Se messa in bocca a Septimus, più che un'eco al «they are signalling to me» (*MD*, 18) che dà voce alla preoccupazione di ciò che la gente potrebbe pensare di fronte ai suoi comportamenti bizzarri, potrebbe sembrare un invito a guardare il mondo attraverso i suoi occhi.

3.3 Long by the River Thames: la città fantasma di una *street haunter*

Conclusa la nostra passeggiata tra le vie commerciali di Oxford Street e il silenzio rivelatorio di Regent's Park, ci spostiamo ora nella parte meridionale del quartiere di Westminster: la zona che costeggia il Tamigi, dallo Strand a Embankment.

Virginia ama passeggiare lungo il Tamigi: attraversa regolarmente l'Hugerford Bridge e il Waterloo Bridge, con cadenza praticamente quotidiana, tra il 1905 e il 1907 quando insegna al Working Men's College in Waterloo Road, e di nuovo tra il 1914 e il 1924, quando il suo treno per Richmond si ferma alla Waterloo Station²⁷⁸.

Nei testi del 1919 le passeggiate lungo il fiume costituiscono un *leitmotiv* che va a delineare un dialogo intertestuale sotteso ai diari e ai romanzi che, come vedremo in dettaglio in questo paragrafo, riecheggerà anche nella scrittura saggistica del primo dopoguerra.

Riprendendo ancora una volta le fila dall'analisi di *Night and Day*, il confronto con i diari dell'aprile del 1919 ci può essere utile, infatti, per comprendere più da vicino alcuni episodi di *flânerie* che finora non abbiamo ancora esaminato.

Siamo di fronte a un altro caso in cui Virginia Woolf è debitrice nei confronti della città di Londra per quanto riguarda l'elaborazione narrativa e poetica che, questa volta – nei diari - è vista «through the eyes of Defoe»:

²⁷⁸ MOORCROFT WILSON J., *Virginia Woolf, life and London. A Biography of Place*, p.169.

These ten minutes are stolen from *Moll Flanders*, which I failed to finish yesterday in accordance with my time sheet, yielding to a desire to stop reading and go up to London. But I saw London in particular the view of white city churches and palaces from Hungerford Bridge through the eyes of Defoe. I saw the old women selling matches through his eyes; and the draggled girls skirting round the pavement of St James's Square seemed to me out of *Roxana* or *Moll Flanders* (AWD, 21).

Qui Woolf si descrive nei panni di lettrice: decide di interrompere la lettura delle ultime pagine di *Moll Flanders* per uscire all'aperto nelle strade di Londra, ma la sua mente, costantemente in preda a una spiccata immaginazione, continua a sovrapporre i personaggi e lo spazio narrativo dell'opera di Defoe allo spazio reale della passeggiata.

L'atto della lettura viene dunque non solo sradicato dall'ambiente domestico per proseguire fuori, lungo la riva del Tamigi, ma è sottoposto a un processo di *embodiment*, per cui l'autrice riconosce nei passanti tratti di personaggi ideati da Defoe quasi duecento anni prima.

Due anni esatti dopo questa passeggiata, l'autrice tornerà a parlare nei suoi diari del piacere che la coglie nell'atto di attraversare l'Hungerford Bridge «twanging and vibrating» (AWD, ibidem).

Il piacere della *flânerie* lungo Embankment investe anche i personaggi di *Night and Day*, ma con una connotazione nettamente diversa rispetto alle altre zone di Londra.

Secondo l'interpretazione di Moorcroft Wilson, il Tamigi non sarebbe altro che un collegamento simbolico tra gli spazi interni bui e claustrofobici di Chelsea nel West-End londinese, agli edifici luminosi della City, la parte più moderna della città²⁷⁹.

Victoria Embankment, sulla riva settentrionale del Tamigi, di fronte a Blackfriars, è per eccellenza l'area del relax e dello *strolling* notturno: è stata la prima strada di Londra a essere attrezzata con illuminazione elettrica; perciò, di notte, questa passeggiata della *middle-class* si trasforma in un luogo eterogeneo, dove coni di luce si alternano a zone d'ombra²⁸⁰.

Infatti, le scene notturne sono quasi sempre ambientate a Embankment, in un contesto buio che provoca nei personaggi un senso di disorientamento, sia rispetto al motivo

²⁷⁹ Ivi, p.123.

²⁸⁰ PARSONS D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, p.57.

che li ha indotti a passeggiare, sia per quanto riguarda le scelte del loro percorso sentimentale, che sembrano mancare di coerenza, di concretezza.

Lì dove per prima passeggia Helen Ambrose, in apertura a *The Voyage Out*, ritroviamo Katharine Hilbery, scortata dal suo pretendente iniziale, lo *scholar* William Rodney. Katharine e William, appena lasciato l'appartamento di Mary sullo Strand, si dirigono verso Embankment, discutendo sul loro eventuale futuro insieme; a pochi passi di distanza, Ralph, in preda alla gelosia, decide di seguire la coppia in modo da origliare la conversazione tra i due, senza però dare troppo nell'occhio.

Nonostante la passeggiata di Ralph sembri più una corsa a ostacoli volta a scansare i singoli passanti che marciano nella direzione opposta, come un moto ondoso che prima lo allontana e poi lo avvicina dalla coppia a intermittenza regolare («a pedestrian going the opposite way forced them to part they came together again directly afterwards», *ND*, 50), Ralph è determinato a tagliare il traguardo che si è prefissato: capire quali siano le intenzioni della giovane.

Quando giungono sulla riva del fiume, la discussione tra William e Katharine si accende sempre di più, un botta e risposta che culmina nella separazione dei due personaggi. William cerca di vendersi agli occhi di Katharine sfoggiando le sue doti di «half poet» che scrive «sonnets to eyebrows» alla sua Cressida; per William la donna, ancora una volta, non è altro che oggetto di desiderio e strumento di procreazione:

“But for me I suppose you would recommend marriage?” said Katherine, with her eyes fixed on the moon.

“Certainly, I should. Not for you only, but for all women. Why, you're nothing at all without it; you're only half alive; using only half your faculties; you must feel that for yourself. That is why-” Here he stopped himself, and they began to walk slowly along the Embankment, the moon fronting them (*ND*, 52).

Per William, non solo Katharine ma tutte le donne, per vivere la vita nel pieno delle loro facoltà, non hanno altre possibilità che seguire la loro natura di madri: accanto al suo pretendente, sotto la luce materna della luna, il futuro della nostra *flâneuse* sembra non avere possibilità di cambiare direzione.

Dopo questo discorso, Rodney appare agli occhi di Katharine «half poet and half old maid» (*ND, ibidem*) per la sua visione bigotta e all'antica, di cui il personaggio femminile, almeno in questa parte iniziale del romanzo, tenta di liberarsi, desiderando proseguire la strada verso casa da sola. Rodney prima si preoccupa che qualcuno li

abbia visti da soli a Embankment, perché sarebbe sconveniente per una coppia non ancora sposata; poi, alla sua richiesta di allontanarsi, fa di tutto per evitare che lei prosegua la sua passeggiata in solitudine:

Rodney looked back over his shoulder and perceived that they were being followed at a short distance by a taxicab, which evidently awaited his summons. Katherine saw it too, and exclaimed: "Don't call that cab for me, William. I shall walk."

"Nonsense, Katharine; you'll do nothing of the kind. It's nearly twelve o'clock and we've walked too far as it is."

Katherine laughed and walked on so quickly that both Rodney and taxicab had to increase the pace to keep up with her. "Now, William", she said, "if people see me racing along the Embankment like this they *will* talk. You had far better say goodnight, if you don't want people to talk".

At this William beckoned, with a despotic gesture, to the cab with one hand and with the other, he brought Katharine to a standstill.

Don't let the man see us struggling, for God's sake!" he murmured. Katharine stood for a moment quite still.

"There's more of the old maid in you than the poet" she observed briefly.

William shut the door sharply, gave the address to the driver, and turned away lifting his hat punctiliously high in farewell to the invisible lady. (ND, 53-54)

Più preoccupato della sua reputazione che del fatto che la giovane potrebbe non tollerare i suoi atteggiamenti da «despota», William Rodney arriva – letteralmente – a limitare la libertà della *flâneuse*, impedendole di proseguire la sua corsa liberatoria sull'Hungerford Bridge. L'uomo si sente ferito nel suo orgoglio di "old maid man", che ricalca perfettamente il ruolo maschile autocratico, tanto da arrivare a prelevare con forza la ragazza per farla salire sul taxi, per timore del giudizio degli altri passanti.

Siamo di fronte a un episodio in cui il forte temperamento di Katharine viene scambiato per l'irrazionalità tipica della sfera femminile che, come suggerisce Shuttleworth - secondo la rigida impostazione di una società basata sui valori vittoriani - va controllata, dominata²⁸¹.

Per l'analisi di questo passo, appare fondamentale la distinzione che propone Squier tra "streetwalker" e "street haunter"²⁸². Come abbiamo già visto nel primo capitolo, una donna che passeggia da sola a Londra nell'ora del crepuscolo rischia di essere additata come *streetwalker*: un pericolo certamente basato sulla svalutazione della figura della donna e sugli stereotipi di genere.

²⁸¹ SHUTTLEWORTH S., *Charlotte Brontë and Victorian Psychology*, p.152.

²⁸² SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*, p.48.

Ciò che per Squier distingue le due figure menzionate sopra è l'autodeterminazione: mentre la *streetwalker* è una donna economicamente dipendente dagli uomini - i suoi clienti - e possiede un controllo ridotto rispetto alla sua esperienza in città, al contrario, la *street haunter* è autosufficiente sia a livello economico, in quanto possiede una situazione sociale stabile, sia per quanto riguarda la possibilità di scegliere cosa fare della propria passeggiata²⁸³.

Tenendo conto di questa distinzione, a quale delle due figure aderisce dunque, in questo passo, il personaggio di Katharine?

A ben vedere, nonostante William Rodney voglia proteggere se stesso e la ragazza dalle malelingue della gente, e dall'eventualità che Miss Hilbery possa incorrere nei pericoli che si celano nella notte, è anche vero che, impedendole contro la sua volontà di proseguire autonomamente la strada verso casa, non fa altro che limitare la sua possibilità di scelta.

Il gesto iperprotettivo, quasi violento, di Rodney, mirato a evitare possibili accostamenti arbitrari della giovane alla figura della *streetwalker*, la allontana in via del tutto proporzionale anche dalla possibilità di affermarsi in quanto *street haunter*. Katharine è sì una *street haunter* ma, tuttavia, qui non riesce ancora a imporsi per far valere i propri diritti.

Quest'episodio sarà determinante nel condizionare la scelta finale di Katharine: all'*half poet* che le sottrae la possibilità di passeggiare in autonomia per le strade di Londra, la giovane preferirà un uomo di più ampie vedute.

Se, infatti, William ostacola il percorso di lei, obbligandola a salire sul taxi, al contrario Ralph - come abbiamo già esaminato in precedenza - nel capitolo successivo la lascia proseguire da sola sulla strada che da Bloomsbury la riporta a Chelsea, senza interrompere il flusso della folla, senza fermarla.

Ed è proprio Ralph il primo a intuire che sull'Hungerford Bridge sta accadendo qualcosa tra i due: a causa dell'«effect of light and shadow» della luce della Luna, a distanza la coppia appare a Denham «mysterious and significant» (ND, *ibidem*).

A partire da questo momento, Ralph assocerà più volte nel corso del romanzo il personaggio di Katharine a un fantasma, proprio perché, vedendo sbiadire la possibilità

²⁸³*Ibidem*.

di averla al suo fianco, sovrappone l'immagine reale della ragazza, all'idea platonica che si è fatto di lei:

Forever since he had visited the Hilberys he had been much at the mercy of a phantom Katharine, who came to him when he sat alone, and answered him as he would ever have her answer, and was always beside him to crown those varying triumphs which were transacted almost every night, in imaginary scenes, as he walked through the lamplit streets home from the office. To walk with Katharine in the flesh would either feed that phantom with fresh food, which, as all who nourish dreams are aware, is a process that becomes necessary from time to time, or refine it to such a degree of thinness that it was scarcely serviceable any longer; and that, too, is sometimes a welcome change to a dreamer. And all the time Ralph was well aware that the bulk of Katharine was not represented in his dreams at all, so that when he met her he was bewildered by the fact that she had nothing to do with his dream of her. (ND, 74)

Il campo semantico del sogno ritornerà sovente nel romanzo per dar voce al punto di vista di Ralph, che vede Katharine perdere progressivamente la sua concretezza, adornandola di un alone di mistero, di irrealtà.

L'ambientazione notturna di *Night and Day* si fa quasi spettrale: è l'inizio di un mutamento che si completerà prima con *Jacob's Room* (1922) - ritenuto da Leonard Woolf un romanzo in cui «people are ghosts»²⁸⁴ - poi con la figura, quasi gotica, della *street haunter*, nel saggio del 1930 *Street Haunting: A London Adventure*.

È un'ulteriore conferma che la città segue il cambiamento di percezione dei *flâneurs*, mutando a sua volta.

In *Night and Day*, dal capitolo quinto in poi, i termini «phantom» / «ghost» vengono utilizzati da Woolf per ben ventidue volte, a cui si aggiungono all'incirca altrettante occorrenze del termine «spirit», a sottolineare la natura incorporea di sensazioni, personaggi, paesaggi²⁸⁵.

Nel momento in cui è lontano da Katharine, Ralph amplifica i suoi sentimenti immaginando la ragazza nella sua forma platonica, scorporata; quando invece ha occasione di incontrarla, il fantasma di lei lascia il posto ad una *flâneuse* in carne ed ossa:

²⁸⁴ (AWD, 53): «On Sunday L. read through *Jacob's Room*. [...] He says that people are ghosts; he says it very strange: I have no philosophy of ife he says; [...] Thinks I should use my 'method' on one or two characters next time».

²⁸⁵ Altri esempi significativi oltre a quelli già citati sono: «observant and whimsical spirit» (ND, 78); «this spirit was the most valuable possession he had» (ND, 104); «Ralph's ghost» (ND, 139); «ghost of Katharine» (ND, 212); «phantoms [...] across his path» (ND, 251).

He looked down and saw her standing on the pavement edge, an alert, commanding figure, which waited its season to cross, and then walked boldly and swiftly to the other side. That gesture and action would be added to the picture he had of her, but at present the real woman completely rooted the phantom one. (ND, 77)

Qui Katharine può finalmente passeggiare da sola, con quell'aria imperiosa che in compagnia di William Rodney non le era concessa. Osservandola – ancora una volta - da una debita distanza, Ralph le lascia tutto lo spazio necessario per sperimentare se stessa nella città, senza intromettersi. Katharine attende metaforicamente all'incrocio, come se le «season to cross» simboleggiassero le scelte che dovrà compiere, gli stadi della sua stessa vita.

L'ultima passeggiata notturna vede protagonisti Ralph e Katharine, insieme. Concluse le peripezie del *marriage plot*, i due si possono finalmente concedere del tempo da trascorrere insieme in una Londra notturna.

Dalle strade buie, i due guardano alle vite degli altri personaggi come a delle finestre accese sul fiume, prima tra tutte quella di Mary Datchet.

Se prendiamo in considerazione due differenti descrizioni che il narratore ci propone dell'appartamento di Mary, ci troviamo di fronte a un'altra opposizione dicotomica *night/day, in/out*.

Dall'interno, le “stanze tutte per sé” in cui vive Mary ci vengono descritte dal narratore - attraverso il punto di vista di Katharine - come un luogo di fantasmi («there were ghosts in the room» ND, 380) che di giorno popolano l'appartamento («vibrant social place» *ibidem*) ma, spenta quella luce, Mary rimane in completa solitudine.

Quest'esempio rende effettivo il pensiero di Woolf per cui l'indipendenza totale della donna, conquistata da Mary «step by step»²⁸⁶ non sarebbe compatibile con relazioni sentimentali che la legherebbero a un uomo²⁸⁷.

Dall'esterno, invece, quella luce accesa rappresenta, oltre che una speranza, una conferma della sua presenza: quel bagliore che dalla sua stanza si riflette sull'esterno fa sì che Mary possa contribuire – nel suo piccolo - a illuminare una città intera.

²⁸⁶ Si veda il passo in cui Mary, salendo i gradini per raggiungere il suo appartamento, è afflitta da una sensazione di fatica anormale, quasi si stesse emancipando dalla figura della “*perfect hostess*” allontanandosi gradino dopo gradino da Katharine, che la sta sguendo: «Mary mounted the stairs step by step, as if she had to lift her body up an extremely steep ascent. She had to wrench herself forcibly away from Katharine, and every step vanquished her desire. » (ND, p.307).

²⁸⁷ PARSONS D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, pp. 116-117.

Al contrario, Katharine non ha uno spazio personale in cui esprimere la propria libertà, la propria creatività²⁸⁸, per questo percepisce la stanza di Mary svuotata di presenze concrete, corporee, perché abituata a vivere in un contesto in cui la famiglia è presente in modo costante.

Secondo l'analisi di Parsons, nella parte finale del romanzo i protagonisti di *Night and Day* sarebbero raggruppabili a coppie, per via di somiglianze interne ai personaggi: Mary Datchet e William Rodney – pur essendo incompatibili a livello caratteriale e distanti a livello emozionale - sono degli “*urban characters*” molto più iconografici; mentre Katharine e Ralph, nonostante il romanzo si chiuda su una passeggiata in città, finiscono per preferire la sommessa vita di campagna²⁸⁹.

La seconda coppia guarda dunque alle finestre che si accendono su Londra come a un qualcosa che non li riguarda più: estraniandosi dal panorama su cui ricade il loro sguardo, i due personaggi danno voce alle incertezze future con una passeggiata nell'ignoto che va a intaccare quello che dovrebbe essere l'unico *happy ending* tra i romanzi di Woolf²⁹⁰.

L'immagine delle finestre accese sullo Strand e su Embankment ritorna anche in *Street Haunting: A London Adventure* (1930). In questo saggio la città ci viene descritta attraverso l'«enormous eye»²⁹¹ (E4, 481) di uno «she» senza nome che decide di uscire di casa per comprare una matita; ma non si tratta che di un pretesto, «an excuse for walking half across London between tea and dinner» (E 4, 480).

Il testo è una continua pennellata di luci e ombre, di colori brillanti dalle tonalità chiaro-scure, freddo-calde. Per dare quest'effetto che avvicina il testo al surrealismo, Woolf si serve di scelte lessicali ben precise.

In primis, i lampioni e le finestre illuminate vengono sempre descritti nel testo tramite metafore immaginifiche: i primi sono «galleggianti isole di luce», «spilli di luce» che formano «lunghe chiazze d'ombra» tutt'intorno; le seconde sono «riquadri di luce

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Cit. intervento *Una menzogna nell'anima: Woolf e Mansfield*, Franca Cavagnoli in dialogo con Sara Sullam, IV edizione del festival letterario “Il faro in una stanza”, Monza, 30 novembre 2019.

²⁹¹ Nell'edizione italiana curata da Mario Fortunato, viene sottolineato che in inglese “eye” (occhio) e “I” (io) si pronunciano allo stesso modo (WOOLF V., *Londra*, p.17); questo elemento può fornire ulteriore conferma sull'intenzione dell'autrice di far coincidere le sensazioni visive del personaggio con il personaggio stesso.

giallo-rossiccia», «fasci di luce» provenienti dalle lampade dei salotti o dalle fiamme dei camini (*E* 4, 484-485).

In secondo luogo, l'autrice rivela che i passanti, in adesione alle percezioni oniriche della protagonista, iniziano ad assumere un aspetto di irrealtà, spostando conseguentemente anche l'ambientazione cittadina in uno spazio deforme, grottesco²⁹² (*ibidem*):

But she had changed the mood; she had called into being an atmosphere which, as we followed her out into the street, seemed actually to create the humped, the twisted, the deformed. [...] Indeed, the dwarf had started a hobbling grotesque dance to which everybody in the street now conformed: the stout lady tightly swathed in shiny sealskin; the feeble-minded boy sucking the silver knob of his stick; the hold man squatted on a doorstep as if, suddenly overcome by the absurdity of the human spectacle, he had sat down to look at it - all joined in the hobble and tap of the dwarf's dance. (*E* 4, 484).

Uscita da un negozio di calzature in cui si sentiva a disagio per la sua statura troppo bassa, la protagonista riflette questo suo senso di inadeguatezza per strada, dando inizio a una metamorfosi immaginaria. Infatti, la voce narrante arriva a enfatizzare il difetto fisico della donna fino a farla coincidere con una nana che, con la sua «hobbling grotesque dance», arriva a plasmare anche gli altri personaggi, che le appaiono gobbi, storti, deformati, per Pantuchowicz ascrivibili alla categoria «living-dead haunted»²⁹³.

Può risultare interessante comparare questo passo allo studio che Bachtin compie sulla farsa carnevalesca nei testi di Rabelais: individuando il “corpo grottesco” come «una figura di interscambio sregolato biologico e sociale», Bachtin vuole evidenziare l'importanza che può assumere lo straniamento della fisionomia dei personaggi anche all'interno del genere romanzo²⁹⁴.

Come in *Night and Day* le strade lungo il fiume si costruiscono come una micro-città fantasma all'interno di Londra, così l'ambientazione di questo saggio sembra essere infestata da creature inquietanti che prendono vita dall'immaginazione della protagonista.

²⁹² PANTUCHOWICZ A., *The Haunting Presence of the Feminine: Virginia Woolf in the Streets of London* in “Avant: Journal of Philosophical-Interdisciplinary Vanguard” 8.2, 2017, pp.191-99, p. 192.

²⁹³ Ivi, p.191.

²⁹⁴ BRUGNOLO, ZATTI, COLUSSI, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*. Carocci Editore, Roma, 2016, pp. 152-153.

Secondo Pantuchowicz, in realtà, la strada dissolve l'“io” dei personaggi nello spazio di Londra, per cui non sarebbe più importante la differenziazione tra chi “infesta” – la *haunter* - o chi “è infestato” – i passanti -, ma l'atmosfera spettrale a cui porta questa generale «loss of identity»²⁹⁵. Per questo motivo la linea che separa agente e paziente del verbo “*to haunt*” sarebbe molto sottile.

Inoltre, se ci si sofferma sulla traduzione del titolo del saggio, come fa notare Fusini, salta immediatamente all'occhio una notevole difficoltà di traduzione proprio perché risulta difficile scegliere un termine equiparabile a “*haunting*”²⁹⁶.

Infatti, nelle traduzioni italiane “*A zozzo per Londra*” e “*Per le strade di Londra*” si perde inevitabilmente la natura più intima di una passeggiata infestata da presenze singolari, spettrali²⁹⁷. Quella di Woolf è una scelta lessicale ragionata, resa perfettamente dall'accezione del termine inglese, che sembra essere cucito su misura alla necessità dell'autrice.

Proseguendo con la lettura del saggio, non è difficile per il lettore intuire che la passeggiata del 1930 richiama le passeggiate di altri *flâneur* di Woolf, includendole una alla volta.

Sulla strada che la divide dal tanto agognato acquisto della matita, la protagonista incontra, infatti, altri personaggi certamente meno caricaturali o grotteschi, ma non per questo di secondaria importanza, in quanto vanno a costruire un dialogo intertestuale tra i testi di Woolf che abbiamo esaminato finora.

«It's about a woman called Kate that they are talking» (*ED* 4, 488): i due uomini che camminano confabulando sotto un lampione sulla loro vita privata, su una certa Kate, non possono che riportarci alla mente William Rodney e Ralph Denham:

He had turn and was walking with Rodney in obedience to Rodney's invitation to come to his rooms and have something to drink. [...] He had last seen Rodney walking with Katharine. [...] He looked along the road and marked a lamp post at a distance of some hundred yards, and decided that he would part from Rodney when they reached this point. [...] “Who's taking you in now?” he asked “Katharine Hilbery?”.

Rodney stopped at and once more began beating a kind of rhythm, as if he were marking a phrase in a symphony, upon the smooth stone balustrade of the Embankment [...]. (*ND*, 55-57).

²⁹⁵ PANTUCHOWICZ A., *The Haunting Presence of the Feminine: Virginia Woolf in the Streets of London*, p. 194.

²⁹⁶ Cit. intervento *What a lark! What a plunge! L'impossibilità di tradurre*, Nadia Fusini, I edizione della giornata di incontri *Dallowday*, Bologna, 15 giugno 2019.

²⁹⁷ *Ibidem*.

Proseguendo la passeggiata di *Street Haunting*, poco più avanti nel testo la protagonista passa davanti «a couple leaning over the balustrade murmuring with that curious lack of self-consciousness which lovers have» (E 4, 189). Siamo ancora una volta a Embankment, lungo il fiume. Il bisbiglio dei passanti fa da sottofondo a tutto il testo, contribuendo ad alimentare quell'alone di mistero che si cela dietro l'identità dalle sagome descritte dalla nostra *street haunter*.

Chi sono i due amanti? Se è di amore che Woolf sta parlando, è difficile che si tratti di William e Katharine, sia perché il loro rapporto è basato, più che su un vero e proprio legame, sul rigido sistema del *marriage market*, sia per una questione di logica interna alla riscrittura dell'episodio. Infatti, se prendiamo per buona la corrispondenza dei due uomini con Ralph e William, in questo secondo caso dovrebbe per forza trattarsi di un'altra coppia.

Ci sono dunque più possibilità aperte. Quello di Woolf vuole essere un *recap* dei personaggi che non tiene conto di una vera e propria linea cronologica, ma vuole richiamare i *flâneur* che per lei sono stati più significativi nel contesto del porto fluviale di Londra; anche se non ne avremo mai la certezza, è probabile che i due coincidano con Mr. e Mrs. Ambrose di *The Voyage Out*.

Oltre alla coincidenza matita-fiori a cui abbiamo già accennato nello scorso capitolo, in questo testo sono parecchi gli elementi che ci riconducono a *Mrs. Dalloway*: la protagonista cammina verso casa pensando alla festa che la aspetta di lì a poco - «the party in Mayfair maison» (E 4, 490) - proprio come Clarissa; in più, mentre esita su marciapiede, percepisce il ticchettio costante di una «little rod about the length of one's finger begins to lay its bar across the velocity and abundance of life» (E, 489). Inoltre, l'autrice tende a ripetere più volte il termine «look» - già incontrato sovente negli interventi di Lucrezia Smith - qui collocato a inizio frase, quasi volesse enfatizzare l'atto dell'osservare tipico della *flânerie* tramite un procedimento avvicinabile a quello poetico dell'anafora.

Se finora abbiamo visto una città plasmata dai “*moments of being*” di Clarissa, dalle allucinazioni visive e uditive di Septimus e dalle percezioni oniriche dei protagonisti di *Night and Day* e *Street Haunting*, è con il personaggio “totale” di Orlando che Londra continuerà il suo percorso verso una “*queer metamorphosis*”.

3.4 'Orlando' through "the years". Metamorfosi di genere, metamorfosi urbana

Yet still, for all her travels and adventures and profound thinkings and turnings this way and that, she was only in process of fabrication. What the future might bring, Heaven only knew. Change was incessant, and change perhaps would never cease. (O, 124)

La modernità di *Orlando* è tutta qui. In queste poche righe Woolf ci dà un'idea sinottica del continuo cambiamento che travolge il personaggio, di un'androginia smascherata lentamente nel testo, che si manifesta in modo palese solo nel terzo capitolo, quando l'autrice decide di far diventare Orlando una donna.

Per trovare se stesso/a, Orlando dovrà attraversare più epoche, confrontarsi con più contesti oltre a quello londinese, in nome della molteplicità che contraddistingue la sua eterna giovinezza.

In risposta a questa natura mobile e molteplice, il concetto di *gender* non può che risultare stravolto, sia in riferimento all'identità e all'orientamento sessuale del protagonista, sia per ciò che riguarda più da vicino il genere letterario.

È il 1928 quando Woolf pubblica *Orlando*. L'autrice propone l'opera al mercato editoriale con il sottotitolo «*A Biography*», il che porterebbe a pensare che si tratti di una biografia – uno dei generi letterari privilegiati dalla critica letteraria inglese - incentrata su una figura maschile.

Tuttavia, all'atto della lettura, l'orizzonte d'attesa del lettore non viene rispettato del tutto. Come ricorda Sullam nel suo studio *Tra i generi*, con quest'opera «Woolf intuisce un legame tra genere biografico e letteratura d'invenzione, tipico del ventesimo secolo²⁹⁸». Il ritratto del personaggio di Orlando si scontra, dunque, con l'inverosimile della *fiction*: la storia si apre su una Londra in piena Epoca Elisabettiana e sempre su Londra si chiude, ma a distanza di quattro secoli.

In questa parte del lavoro si esaminerà la metamorfosi che investe l'"io" del protagonista e, di riflesso, la capitale inglese.

²⁹⁸ SULLAM S, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*. p.139

Seguendo l'obiettivo di svelare la prospettiva "dallowcentrica" soggiacente ai testi di Woolf, non si possono tralasciare le somiglianze sottese a *Mrs. Dalloway* e *Orlando*, soprattutto per quanto riguarda la rivisitazione di alcuni episodi o luoghi d'ambientazione.

Una descrizione della capitale inglese compare per la prima volta a poche pagine dall'inizio del testo:

To the East there where the spires of London and the smoke of the city; and perhaps on the very sky line, when the wind was in the right quarter, the craggy top and serrated edges of Snowdon herself showed mountainous among the clouds. For a moment Orlando stood counting, gazing, recognizing. [...] After an hour or so [...] a trumpet sounded. Orlando leapt to his feet. The shrill sound came from the valley. It came from a dark spot down there; a spot compact and mapped out; a maze; a town; yet girt about with walls; [...] Coaches turned and wheeled in the courtyard. Horses tossed their plumes. The Queen had come. Orlando looked no more. He dashed downhill. He let himself in at a wicket gate. He tore up the winding staircase. He reached his room. (*O*, 14-15)

La prospettiva che ci viene offerta è quella di una panoramica dall'alto di una collina, su una Londra cinquecentesca, circondata da mura labirintiche e coperta da un sottile strato di nebbia e fumo proveniente dai camini delle singole abitazioni.

Orlando non è (ancora) un *flâneur* a tutti gli effetti, perché manca il contesto in cui abitualmente si trova a passeggiare: la modernità. Qui non siamo (ancora) nella caotica Oxford Street di inizio Novecento; eppure, c'è una possibilità di comparazione: lo squillo di tromba che annuncia l'arrivo a palazzo della Regina Elisabetta I riverbera nello scoppio del motore dell'automobile del primo ministro in *Mrs. Dalloway*.

In questo passo di *Orlando* non è ovviamente possibile ravvisare il senso di *shock* percepito dai passanti in *Mrs. Dalloway*, proprio perché ci troviamo al di fuori dal contesto cittadino moderno; tuttavia, la vista della massima autorità statale scuote la coscienza di Orlando tanto quanto quella di Clarissa.

Ma qual è la figura su cui Woolf cuce gli abiti di Orlando? La trasfigurazione di Vita Sackville-West nel personaggio di Orlando è sempre stata resa esplicita da parte di Woolf, che costruisce la figura centrale di questa biografia/racconto fantastico prendendo spunto dai momenti trascorsi proprio a Knole House con la «femmina d'uomo»²⁹⁹.

²⁹⁹ Termine impiegato da Nadia Fusini in riferimento a Vita Sackville-West in *Due donne in amore*, introduzione a *Scrivi sempre a mezzanotte. Lettere d'amore e desiderio.*, a cura di Elena Munafò, Donzelli Editore, 2019, p.7.

Oltre a essere la sua confidente e corrispondente epistolare prediletta, Vita è anche la donna che, secondo Fusini, ha permesso a Virginia di incontrare, a più di quarant'anni di età, il vero eros e smascherare così la sua sessualità³⁰⁰, infondendole - come una musa («my Venus» AWD, 110) - una gioia quasi mistica, che trabocca anche nell'elaborazione poetica:

And instantly the usual exciting devices enter my mind: a biography beginning in the year 1500 and continuing to the present day, called *Orlando: Vita*; only with a change about from one sex to another [...]

I thought I could combine it with Fiction, but once the mind gets hot it can't stop: I walk making up phrases; sit, contriving scenes; am in short in the trick of the greatest rapture known to me. (AWD, 118)

Woolf costruisce i tasselli dell'intreccio di *Orlando* allo stesso modo in cui prima aveva costruito quelli di *Jacob's Room* e *Mrs. Dalloway*: come abbiamo già visto precedentemente, è in quest'andirivieni tra gli spazi aperti della passeggiata e l'atto vero e proprio della scrittura, tra dinamicità e staticità, che si incarnano le strutture e i processi della narrazione.

In questi appunti diaristici risalenti all'inizio della stesura dell'opera, all'ottobre in cui viene pubblicato *To the Lighthouse*, l'autrice lo scrive chiaramente: Orlando è Vita. Nella mente brillantemente animata di Woolf, persona e personaggio arrivano a coincidere; non a caso, Knole House, il palazzo in cui è ambientata la prima parte della storia di Orlando, è il luogo che ha dato i natali a Lady Sackville³⁰¹.

Orlando è dunque tanto vero quanto dichiaratamente fittizio. L'inserimento di apparati documentari, come le fotografie e l'indice dei nomi citati, per Palusci non risponde alla volontà di autenticare il discorso, ma conferma alla *fiction* la natura di *pastiche*, senza che la storia privata di Orlando e la cronologia della Storia nazionale vengano in alcun modo subordinate alla verità ufficiale³⁰².

C'è un'eccezione che non permette una piena corrispondenza delle due figure, ovvero il passaggio di Orlando dalla virilità alla condizione femminile, acquisita miracolosamente dal personaggio nel sonno.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ Knole House è una storica residenza Tudor, ceduta nel 1556 alla famiglia Sackville. Per un approfondimento si veda: PALUSCI O., *Le dimore del tempo. Mrs Dalloway, Orlando, Mrs Woolf*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1996, p.51-53.

³⁰² *Ivi*, p. 58.

L'atmosfera onirica ritorna più volte all'interno del romanzo a rimescolare le carte, a riordinare e destabilizzare i fili narrativi.

La prima volta in cui ci viene descritto un Orlando dormiente ci troviamo ancora nel Cinquecento. Inconsapevole di ciò che sta per accadere perché colto nel pieno di un assopimento, Orlando viene prima baciato dalla Regina Elisabetta I, suggello di un involontario legame con una monarchia fortemente patriarcale (he had been kissed by a Queen without knowing it. *O*, 18); poi, a distanza di due secoli, nel bel mezzo di un teatrino scanzonato che lo ridesta dopo sette lunghi giorni di sonno, Orlando si sveglia donna:

We are, therefore, now left entirely alone in the room with the sleeping Orlando and the trumpeters, ranging themselves side by side in order, blow one terrify blast – “THE TRUTH!”

At which Orlando woke.

He stretched himself. He rose. He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed Truth! Truth! Truth! We have no choice left but confess – he was a woman.

*

The sound of the trumpets died away and Orlando stood stark naked. No human being, since the world began, as ever looked more ravishing. His form combined in one the strength of man and a woman's grace. [...] Orlando looked himself up and down in a long looking-glass, without showing any signs of discomposure, and went, presumably, to his bath.

(*O*, 97-98)

Il protagonista si risveglia solamente una volta udito il suono della tromba della Verità, in quella che è una personificazione degna di un *morality play*³⁰³.

Gli effetti che quest'improvvisa metamorfosi ha avuto sul suo corpo vengono riconosciuti solo nel momento in cui osserva il suo riflesso allo specchio; tuttavia, non ne rimane turbato, proprio perché ha di fronte il suo vero “io”, una forma androgina che combina «the strength of man and a woman's grace».

Orlando rifiuta le classificazioni, e sulle classificazioni gioca, tant'è che il protagonista viene ironicamente definito un «*freak*» (*AWD*, 149), con il doppio senso di “persona eccentrica” e “scherzo della natura”³⁰⁴.

³⁰³ Il *morality play* è un genere di rappresentazione teatrale religiosa risalente al Medioevo che mette al centro il conflitto tra figure allegoriche che rappresentano le forze del bene e del male, in lotta per la conquista dell'anima del protagonista. Sono solitamente due le metafore centrali delle *morality*: il combattimento, e quella che più si avvicina al nostro caso, la vita come viaggio. Cit. BERTINETTI P., *Storia della letteratura inglese. Dalle origini al Settecento*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 58-59.

³⁰⁴ SULLAM S, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*. p.139.

Guardando al testo da una prospettiva globale, che prende in considerazione l'intera articolazione della vicenda, è come se con questo svelamento della vera natura del personaggio si chiudesse il finale della biografia-commedia di Sir Orlando e iniziasse la biografia-romanzo di Lady Orlando.

Appena avvenuto il passaggio dallo *he* allo *she*, Orlando sente la necessità di scrivere, di proseguire il poema *The Oak Tree*, in progetto già cent'anni prima. Refrattario alla vita di corte di Giacomo I, accanto ai più illustri autori teatrali inglesi non era riuscito a dar il giusto spazio alla sua creatività letteraria; qui, invece, Orlando è infuso/a di rinnovata ispirazione poetica, ma sulla carovana di *gipsies* con cui inizierà il suo viaggio di ritorno da Costantinopoli verso Londra le mancano gli strumenti concreti per riuscire a scrivere:

«“Oh! if I only could write!” she cried [...] she had no ink; and but little paper. But she made ink from berries and wine; and finding a few margins and blank spaces in the manuscript of ‘The Oak Tree’, managed, by writing a kind of shorthand, to describe the scenery in a long, blank verse poem, and to carry on a dialogue with herself about this Beauty and Truth concisely enough» (*O*, 102)

Questo bisogno costante di dedicarsi alla scrittura si colloca sui margini della metafora: Orlando non ha solo bisogno di esprimersi in quanto artista ma anche - e soprattutto - in quanto donna.

Perché ci siano tutte le condizioni favorevoli, Orlando dovrà rientrare in Inghilterra e scegliere un'altra forma narrativa, che si avvicini maggiormente alla sfera femminile a cui ora sente di appartenere, a conferma che «a book has somehow to be adapted to the body» (*AROO*, 158).

Siamo nel quarto capitolo dell'opera, ambientato nel Settecento. Orlando, al suo ritorno da Costantinopoli, ha appena concluso un lungo episodio di *flânerie* che ha inizio dalla sua residenza londinese a Blackfiars, per poi attraversare in direzione diagonale il quartiere di Westminster, da Piccadilly Circus a Haymarket, dallo Strand a Fleet Street, in una passeggiata che ritorna al punto di partenza, sulla riva meridionale del Tamigi.

La passeggiata non si conclude però nel momento in cui il personaggio si tira la porta alle spalle, ma continua a camminare anche una volta entrato nella sua abitazione, in quello che sembra essere un lungo corridoio temporale nella memoria del passato:

“I am growing up,” she thought, taking her taper. “I am losing my illusions, perhaps to acquire new ones,” and she paced down the long gallery to her bedroom. It was a disagreeable process, and a troublesome. But it was interesting, amazingly, she thought, stretching her legs out to her log fire (for no sailor was present) and she reviewed, as if it were an avenue of great edifices, the progress of her own self along her own past [...] Slowly there had opened within her something intricate and many-chambered, which one must take a torch to explore, in prose not verse. (*O*, 124)

All’inizio di questo passo è la signora Dalloway o Orlando a prendere parola?

Come Clarissa, anche Orlando inizia a sentire il peso del disincanto dalle illusioni della prima giovinezza, della stagione che ha vissuto nel corpo di un uomo: alla paura di invecchiare della protagonista del romanzo del 1925 fa eco l’«I am growing up» di un personaggio che, proprio per la natura androgina che ha mantenuto attraverso i secoli, si sente arricchito da ogni singola esperienza vissuta.

Quest’immagine “multicamerale” che si apre nella mente del personaggio non può che ricordarci un’annotazione diaristica già analizzata risalente al 1924, in cui Woolf, tentando di avvicinare il lettore alla percezione che ha del funzionamento della sua stessa mente descrive le «stanze luminose»³⁰⁵.

Solo in seguito a questa passeggiata in cui lo spazio cittadino viene letteralmente proiettato nel corridoio - «avenue of great edifices» -, il protagonista ha finalmente un’intuizione: Orlando ha scelto di abbandonare la scrittura in versi, vuole - come Woolf - la «beautiful prose» (*AWD*, 49).

Dopo essersi affacciato alla finestra, perché, come Clarissa, «could not help unlatching it» (*O*, 124), la stesura di “*The Oak Tree*” sembra finalmente poter continuare nella forma del romanzo. È tutto un gioco di equilibri attorno al mutamento che investe il *gender*, sia esso sessuale o letterario, in aderenza alla fantasmagoria che caratterizza la mente del personaggio³⁰⁶.

Secondo Prudente, il termine «phantasmagoria» appare nel romanzo proprio nel momento in cui Orlando riconosce «l’impossibilità di riconciliare in modo coerente i frammenti della sua esistenza»³⁰⁷.

³⁰⁵ Per una lettura completa del passo si legga *AWD*, 70: «But I like going from one lighted room to another, such is my brain to me; lighted rooms; and the walks in the fields are corridors [...]».

³⁰⁶ «What a phantasmagoria the mind is and meeting-place of dissemblables» (*O*, 125)

³⁰⁷ PRUDENTE T., “‘To Write Is Always to Rave a Little’”: the Hallucinatory Point of View in Elizabeth Bowen’s and Virginia Woolf’s Writing”, in *Consciousness, Literature and Arts*, Vol. 11 n.2, Agosto 2010.

Inoltre, facendo una scelta etimologica ben mirata, Woolf vuole servirsi di questo termine per alludere alla doppia natura del testo, che lascia spazio sia a luoghi e spazi realistici (“*agorà*”), sia ad esperienze visuali che alterano proporzioni e distanze reali nell’esperienza onirica (“*phantasma*”)³⁰⁸.

L’ancora che permette all’“io” di Orlando di radicarsi, di trovare un punto di riferimento solido nonostante il continuo mutare è proprio l’invarianza della creazione letteraria, rappresentata da “*The Oak Tree*”³⁰⁹. Il titolo, oltre ad alludere all’opera *The Land* di Vita Sackville-West, richiama la metafora lockiana della quercia, usata per dare conto della permanenza della coscienza pur nel cambiamento³¹⁰.

Se nel Settecento alcune ombre inquietanti si riflettono ancora sulle pagine del manoscritto («a shadow darkened the page» *O*, 125), è solo a inizio Novecento che Orlando riuscirà finalmente a scrivere senza più impedimenti, in quanto è l’epoca a lei più congeniale, che le permette di esprimersi *in toto*: «she needed neither fight her age; she was of it, yet remained herself. Now, therefore, she could write, and write she did. She wrote. She wrote. She wrote» (*O*, 184).

Al suo arrivo nella metropoli, Orlando non è preparata allo scenario che le si apre dinanzi agli occhi, perché ha passato gli ultimi vent’anni a scrivere, perdendosi così il grande passo verso la modernità:

The world was going on as usual. All the time she was writing the world had continued. [...] For a moment she stood looking at the fair, indifferent spectacle with staring eyes. [...] She ordered the carriage to take her to London at once.

“There’s just time to catch the eleven forty-five, M’lady”, said Basket.

Orlando had not yet realised the invention of the steam engine [...] she saw a railway train for the first time, took her seat in a railway carriage, and had the rug arranged about her knees without giving a thought to that stupendous invention which had (the historians say) completely changed the face of Europe in the past twenty years (as, indeed, happens much more frequently than historians says. [...]) Lost in thought she was whirled up to London in something less than an hour and stood on the platform at Charing Cross, not knowing where to go.

The old house at Blackfriars, where she had spent so many pleasant days in the eighteenth century, was now sold, part to the Salvation Army, part to an umbrella factory. She had bought another in Myfair which was sanitary, convenient, and in the heart of the fashionable world. [...] She walked out into the Strand. There the uproar was even worse. Vehicles of all size, drawn by blood horses and by dray horses, conveying one solitary dowager or crowded to the top by whiskered men in silk hats, were inextricably mixed. Carriages, carts, and omnibuses seemed to her eyes, so long used to the look of a plain sheet of foolscap

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ SULLAM S, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, p.142.

³¹⁰ *Ibidem*.

alarmingly at loggerheads; and to her ears, attuned to a pen scratching, the uproar of the street sounded violently and hideously cacophonous. Every inch of the pavement was crowded. Streams of people, threading in and out between their own bodies and the lurching and lumbering traffic with incredible agility, poured incessantly east and west. (*O*, 191)

Londra segue il cambiamento di Orlando e, se possibile, muta ancora più velocemente, tant'è che la zona residenziale di Blackfriars viene soppiantata dai negozi.

Ne consegue che la protagonista non conosce più la sua città, non è abituata alla costante presenza della folla, non ha mai visto un treno a vapore né un'automobile.

I cittadini di Londra riescono a leggere l'irrequietudine stampata sul volto della donna - «she loooked axiously at people faces» (*ibidem*) - bloccata sul marciapiede di fronte a Charing Cross perché non sa dove andare.

Se in *Mrs. Dalloway* lo shock è causato da una «violent explosion», qui invece, parafrasando Benjamin, viene data voce all'impossibilità di Orlando di assegnare a ciò che vede intorno a sé un posto esatto nella coscienza³¹¹, proprio perché il suo continuo spostarsi da e per Londra, a balzi di due secoli, non è altro che un continuo viaggio nel futuro.

In *Orlando* Londra cresce continuamente in un tempo mitologico, fantastico, che per Palusci rifiuta qualsiasi schema prestabilito di interpretazione: da un lato richiama la «quarta dimensione» del primo romanzo di H.G. Wells, *The Time Machine* (1895)³¹²; dall'altro anticipa di qualche anno i temi più gettonati dal grande schermo, a conferma che la previsione del successo del linguaggio cinematografico da parte di Woolf era corretta³¹³.

Charing Cross, stazione nel cuore di Westminster, è un via-vai di storie che si incrociano, di persone che «brulicano e ronzano come api attorno alle vetrine» (*O*, 207): stesso marciapiede, stesso senso di disorientamento per due romanzi «cugini»³¹⁴.

³¹¹BENJAMIN W., *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus; saggi e frammenti*, pp.94-95.

³¹²PALUSCI O., *Le dimore del tempo. Mrs Dalloway, Orlando, Mrs Woolf*, p. 57.

³¹³*The Cinema* (1926) in *E 4*, trad. it. *Il cinema in Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, pp.492-493: «Allora, in verità, quando si troverà un simbolo nuovo per esprimere il pensiero, il cineasta avrà a disposizione un'enorme ricchezza; l'esattezza della realtà, il suo sorprendente potere suggestivo saranno lì, a portata di mano. [...] Mentre tutte le altre arti sono nate nude, questa, la più giovane, è nata completamente vestita. Può dire tutto prima di aver detto qualcosa».

³¹⁴ Nel diario del 2 novembre 1932 Virginia Woolf si riferisce al suo nuovo lavoro, *I Pargiter* (il cui titolo sarà cambiato nel settembre del 1935 con «*Gli anni*») definendolo «cugino di *Orlando*»: *Orlando* è l'opera che l'ha avvicinata al metodo del romanzo-saggio, allo stile descrittivo del «romanzo dei fatti» che abbraccia in *The Years* (AWD, 184).

Romanzo-saggio pubblicato nel 1937, *The Years* segue anch'esso la metamorfosi della città di Londra attraverso le varie stagioni della modernità, questa volta raccontando la storia della famiglia Pargiter dal 1880 al "present day" in cui scrive l'autrice, i primi anni Trenta.

Nella metropoli di *Orlando* e *The Years* sembra impossibile muoversi, attraversare la strada anche con semplici gesti, perché talmente affollata che «people split off the pavement» (*O*, 211):

He wished he could feel again the sense of weights changing in his body and coming to a stop; but a queer thrill of some correspondence between his own body and the stone no longer came to him. He felt nothing except anger. Also, Sara distracted him- She was about to cross the crowded road. He put out his hand to stop her. "Take care," he said. Then they crossed.

"Shall we walk?" he asked. She nodded. They began to walk along Fleet Street. Conversation was impossible. The pavement was so narrow that he had to step on and off in order to keep beside her. He still felt the discomfort to anger, but the anger itself was cooling [...] It was impossible to talk because of the crowd[.]

"Let's cross," he said, abruptly. He took Sara's arm and made her cross between the omnibuses. She must have seen such sights often; he had, often; but not together – that made a difference. He hurried her on to the further pavement.

"We'll get a bus," he said, "Come along."

He took her by the elbow to make her step out briskly. But it was impossible; a cart blocked the way; there were people passing. They were approaching Charing Cross. It was like the piers of a bridge; men and women were sucked in instead of water. (*Y*, 250-251, 253)

Martin e Sally percorrono lo stesso tratto di strada di Elizabeth Dalloway, ma in senso opposto, da Fleet Street – ai bordi della City of London – lungo lo Strand, verso la stazione di Charing Cross.

Risucchiato nella folla, il personaggio ha perso lo «strano brivido provocato dalla corrispondenza tra il suo corpo e la pietra» su cui cammina: è così che per il personaggio di Martin svanisce lentamente la possibilità di dialogo e di comunione dell'«io» con la città, quel *moment of being* che investiva Clarissa in Old Bond Street. Nonostante i due tentino di portare avanti la conversazione, sono costantemente separati dal muro di folla, da un continuo brusio, per cui comunicare risulta impossibile³¹⁵.

Il ritmo dei passanti è talmente frenetico che Martin non riesce a stare al passo di Sally; non gli resta che la foga di arrancare dietro ai passi veloci di Sara, seguendo l'istinto

³¹⁵ LARSSON E., *Walking Virginia Woolf's London*, p. 171.

protettivo di metterla continuamente in guardia da un marciapiede troppo stretto, un'isola nel traffico che non riesce ad accogliere tutti i passanti.

L'immagine del letto «narrower and narrower» di Mrs. Dalloway, simbolo della vita che si accorcia e di una solitudine consumata fino all'osso, viene ribaltata - prima in *Orlando* e poi in *The Years* - nell'impossibilità di trovare un posto sicuro, stabile, nel «continuo risucchio di uomini e donne» (*ibidem*).

Sia Sally Pargiter sia Orlando sembrano acquisire maggior sicurezza di movimento solo una volta a bordo di un omnibus o di una «car without horses» (*Y*, 253) di inizio Novecento, l'automobile:

When I step out of doors- as I do now," here she stepped on to the pavement of Oxford Street, "what is it that I taste? Little herbs. I hear goat bells. I see mountains. Turkey? India? Persia? Her eyes filled with tears.

That Orlando had gone a little too far from the present moment will, perhaps, strike the reader who sees her now preparing to get into her motor-car with her eyes full of tears and visions of Persian mountains. [...]

"Confound it all!", she cried, for it is a great shock to the nervous system, hearing clock strike - so much so that for some time now there is nothing to be said of her [...] After twenty minutes the body and mind will like scraps of torn paper tumbling from a sack and, indeed, the process of motoring fast out of London so much resembles the chopping up small of identity which precedes unconsciousness and perhaps death itself that it is an open question in what sense Orlando can be said to have existed at the present moment.

(*O*, 210-212)

Orlando è cittadino del mondo: sulla scia del cosmopolitismo che ha attraversato le grandi metropoli di inizio Novecento – dalla Parigi di Apollinaire alla Londra di Woolf -, il protagonista del romanzo arriva a sovrapporre la città del presente ai luoghi esotici del suo passato, rievocati da una personalissima *madelaine*, i «profumi di erbe».

Sullo scoccare delle ore (ecco ritornare il nostro *topos*), lo spazio esterno che Orlando osserva scorrere fuori dal finestrino dell'autovettura si moltiplica nella sua mente infinite volte, fino a che la corsa fuori Londra non perde di concretezza, il tempo diventa inestimabile, l'identità inafferrabile.

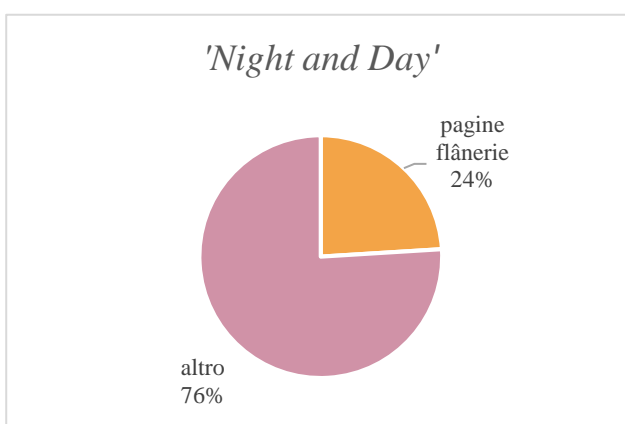
La genialità di *Orlando* sta proprio nel racchiudere più vite all'interno di una sola esistenza. Orlando è l'uomo che è stato baciato dalla regina Elisabetta I, che ha avuto una storia d'amore con Sasha, che è arrivato fino in Turchia per scoprire se stesso; ma è anche la donna che passeggia per la Londra del Settecento desiderosa di indossare finalmente abiti femminili, finché, nell'ultimo capitolo-secolo sarà protagonista di una seconda rinascita: diventerà madre di un «very fine boy» (*O*, 204).

CONCLUSIONE

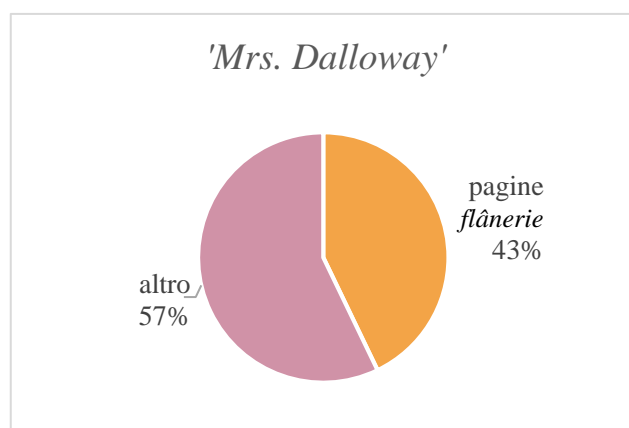
In conclusione, ritengo interessante proporre un'analisi grafica relativa alla distribuzione dei vari episodi di *flânerie* nei tre principali romanzi di Virginia Woolf che ho esaminato: *Night and Day*, *Mrs. Dalloway*, *Orlando*.

Innanzitutto, occorre fare una premessa sul metodo utilizzato per l'elaborazione dei dati. Durante la lettura dei testi, si è pensato di selezionare le parti in cui Woolf si è dedicata alle passeggiate, ambientando dunque la narrazione per le strade di Londra.

Night and Day presenta una suddivisione ben definita tra spazi aperti e spazi chiusi dando voce, come abbiamo visto in precedenza, alla dialettica *in/out*. Per questo motivo, non risulta particolarmente complesso circoscrivere lo *strolling* dei



personaggi, che arriva a lambire più quartieri: Chelsea, Highgate, Westminster, Bloomsbury e la City of London.



Per *Mrs. Dalloway* l'operazione è più complessa.

Se è vero che dei tre romanzi è quello che presenta una percentuale più elevata di pagine dedicate alla *flânerie* – pur essendo decisamente più breve rispetto al romanzo del 1919 -, è anche vero

che la tecnica del flusso di coscienza si fa talmente stringente che le percezioni dei personaggi portano a una sovrapposizione dei piani temporali e spaziali.

Un esempio può essere il caso in cui Clarissa rievoca l'amore giovanile per Peter Walsh. Mentre passeggia a Piccadilly, la Clarissa del 1923 si lascia trasportare dai ricordi, rievocando luoghi sia interni – Devonshire House, Bath House (*MD*, 4) – sia

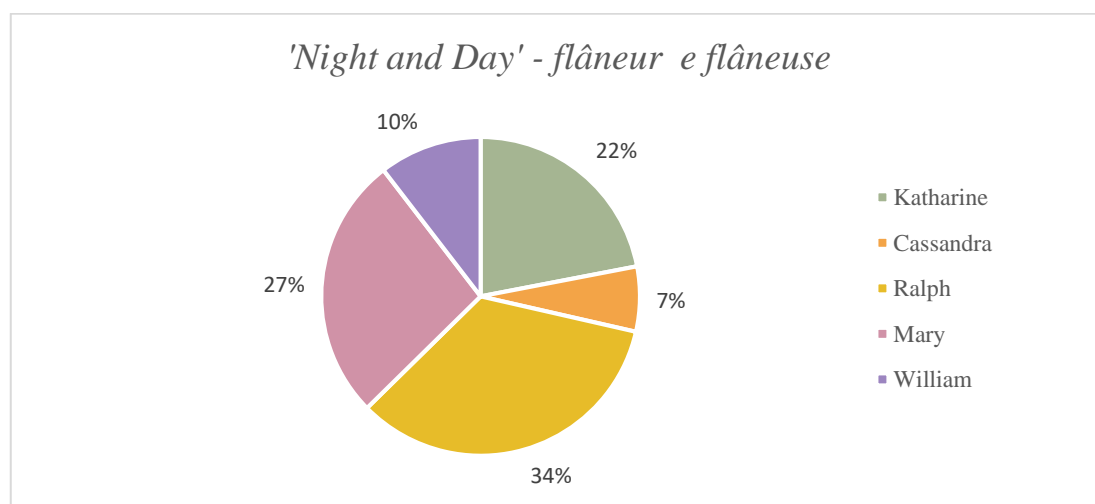
esterni – le passeggiate con Peter a St James’s Park (*MD*, 5). In questo caso, come in altri simili, l’episodio è stato incluso nella *flânerie*, in quanto sono proprio i paesaggi che osserva mentre passeggia a riportarla a fianco del giovane Peter: «some days, some sights bringing him back to her calmly» (*MD*, *ibidem*).

Diversa è anche la tecnica con cui Woolf costruisce le passeggiate nei due romanzi.

In *Night and Day* il *flâneur* e la *flâneuse* si spostano spesso insieme per le strade di Londra, per cui è facile che molti episodi riportino passeggiate collettive che coinvolgono due o più personaggi.

Anche se il personaggio decide di iniziare o concludere il suo percorso attraverso la città in completa solitudine, per un tratto è sempre accompagnato - o inconsapevolmente spiato - da un altro personaggio/voyeur.

Come abbiamo visto, l’unica figura che in parte si emancipa da questo schema, è proprio Mary Datchet, di indole più indipendente.



Ralph più di tutti è il personaggio che ama intraprendere passeggiate contemplative, osservando il panorama del centro di Londra non solo dalla sua finestra di Highgate, ma anche immergendosi direttamente nel traffico. I suoi passi sui marciapiedi della metropoli aumentano man mano che le peripezie del *marriage plot* si complicano. Denham permette alle nostre *flâneuse* di muoversi in libertà, senza ostacolare i loro percorsi e i loro progetti, tant’è che costituisce il vero cardine che tiene insieme le passeggiate di gruppo.

Se da un lato Katharine e Mary non sembrano differenziarsi più di tanto sull’aspetto propriamente quantitativo degli episodi che le vedono camminare in strada, si distanziano per quello qualitativo.

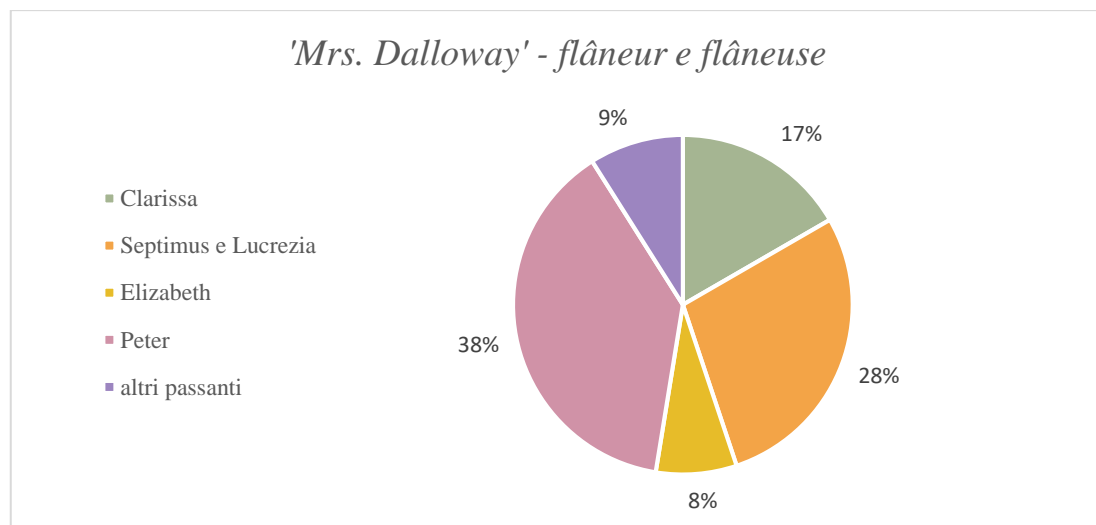
La bussola di Katharine punta fissa su casa Hilbery, a Chelsea, e da lì si muove in un viaggio esplorativo senza meta, non sapendo dove andare «should she walk on by the Strand or by Embankment?» (ND, 227).

Mary ha le idee chiare, il *suffrage office* di Bloomsbury è il centro da cui si dipana la sua rete di relazioni sociali, la necessità di cambiare la sua condizione di donna.

Il narratore extradiegetico di *Mrs. Dalloway*, tramite una tecnica che – ripetiamo – ricorda il raccordo cinematografico, propone continui *shift* da una coscienza a un'altra, repentini cambi di prospettiva. Per questo motivo, il testo presenta sì la pluralità di voci tipica del romanzo polifonico, ma lo *strolling* è spesso solitario.

Fatta eccezione per Septimus e Lucrezia, che a fatica si allontanano l'uno dall'altra, e per Elizabeth e Doris Kilman, che condividono un tratto di passeggiata da casa Dalloway allo Strand, i *flâneur* si muovono principalmente da soli.

Come Penelope, Woolf tesse magistralmente - parafrasando la metafora di Barthes - il suo testo-tessuto³¹⁶, intrecciando trama e ordito in modo che le storie dei personaggi arrivino a completare la parte di un tutto dinamico e organico.



In nome del “dallowcentrismo” che permea il romanzo, Clarissa è il punto di fuga verso cui il narratore indirizza le coscienze; tuttavia, abbiamo visto come la protagonista ceda parte della sua forza centripeta lasciando il ruolo di collegare le

³¹⁶La concezione del testo come tessuto viene esaminata da Roland Barthes nel suo saggio *Il piacere del testo* (1973), che sottolinea il procedimento di intessitura compiuto dall'autore, aprendo le porte a un'idea dinamica – non prestabilita – di intreccio: «Testo vuol dire Tessuto; ma laddove fin qui si è sempre preso questo tessuto per un prodotto, un velo già fatto dietro al quale, più o meno nascosto, da il senso (la verità), adesso accentuiamo, nel tessuto, l'idea generale per cui il testo si fa, si lavora attraverso un intreccio perpetuo; sperduto in questo tessuto – questa tessitura – il soggetto vi si disfa, simile a un ragno che si dissolve da sé nelle secrezioni costruttive della sua tela».

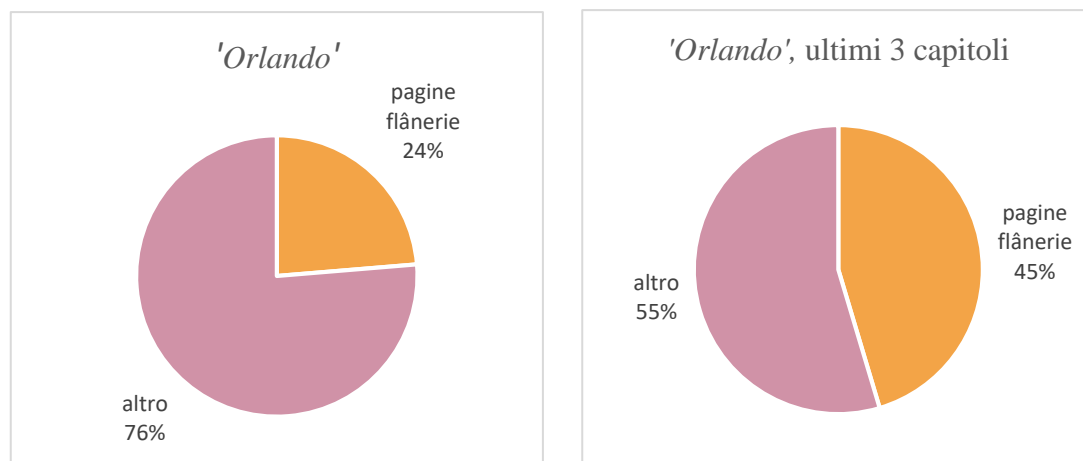
passeggiate all'uomo che sbuca dal suo passato, Peter Walsh. Volendo far un paragone con il linguaggio cinematografico, Peter è colui che muove i fili dell'intreccio, spostandosi continuamente dal centro della ripresa a dietro le quinte: tant'è vero che in alcune scene la "cinepresa" è puntata direttamente su di lui, mentre in altre è lui stesso a effettuare il montaggio, spostando l'inquadratura da un passante a un altro.

Clarissa passeggia nelle pagine iniziali, dando il via ai *moments of being* che la investono a intervalli irregolari, dalla prima all'ultima scena in cui si affaccia alla finestra. In mezzo c'è la vita, c'è il traffico di Londra, c'è il desiderio di soggettività oltre il timore della morte.

Tutto è concentrato nell'istante. La passeggiata di Clarissa è piuttosto breve, ma una volta comprati i fiori, la coscienza principale si scinde in due: una parte di lei, quella più "sana" – ma più anziana - rientra a casa; l'altra continua a camminare verso Regent's Park accanto a Lucrezia, dando sfogo tramite Septimus a quel lato irrazionale che tenta di reprimere.

Alla giovane Elizabeth non resta che mettere in piedi, in poche righe, un tentativo di fuga dalla mondanità destinato al fallimento; ma, d'altronde, non è forse il naturale risvolto di un romanzo costruito – se vogliamo anche ironicamente - attorno ai bisogni dell'*upper class* di mezza età? Non è che una metafora del tempo che avanza: se il presente di Clarissa si espande in due coscienze, il percorso della ragazza è breve tanto quanto da adulti appare corto e fugace il periodo della giovinezza, destinato a sopravvivere nel ricordo.

Per quanto riguarda *Orlando*, la *flânerie* si concentra negli ultimi tre capitoli che, non a caso, coincidono con gli episodi in cui il personaggio si relaziona - dal punto di vista femminile – con la metropoli.



In particolare, Settecento e Novecento (IV e VI capitolo) si ambientano interamente nella capitale inglese, nel periodo che anticipa e segue immediatamente l'avvento della modernità: Londra cresce e cambia man mano che la *flâneuse* conquista il suo spazio in città, realizzandosi sia sul piano lavorativo – con la pubblicazione di *The Oak Tree* –, sia sul piano personale – diventando prima moglie e poi madre.

Da Blackfriars, sulla sponda meridionale del Tamigi, Orlando accompagna il lettore in passeggiate quasi sempre solitarie, che attraversano i secoli, descrivendo tramite i suoi occhi e le sue sensazioni l'avvento dei moderni mezzi di trasporto, della corrente elettrica negli spazi pubblici, di un capitalismo incalzante che sostituisce negozi alle abitazioni private.

Proprio per questo motivo, la Londra del Cinquecento non è stata presa in considerazione nell'analisi grafica finale. Relegata a semplice sfondo della narrazione, l'ambientazione cittadina non è ancora in dialogo con l'“io” del protagonista, qualità essenziale affinché un episodio possa essere ascritto alla *flânerie*.

Abbracciando una prospettiva più ampia, che prende in considerazione globalmente le più importanti *flâneuse* di Virginia Woolf esaminate in questa dissertazione, si può dire che per l'autrice l'emancipazione femminile non abbia un carattere - per così dire - “evolutivo”, che allontana la donna dalla possibilità di realizzare il suo istinto di moglie o di madre, al cui apice potrebbe essere ipoteticamente collocata Mary Datchet di *Night and Day*. Viene messa al centro un'altra questione, che a Woolf sta tremendamente a cuore: l'accettazione sociale delle varie sfaccettature - tutte ugualmente probabili e lecite - che può assumere l'“io” femminile nel momento in cui si lascia alle spalle la passante di Baudelaire, autodeterminandosi nella città moderna attraverso le sue stesse esplorazioni e sensazioni soggettive – su esempio del *flâneur* - e non più in quanto oggetto osservato.

Spostando il tema dell'emancipazione dalla stanza alla strada, Woolf riflette il mito vittoriano della *perfect hostess* - l'*angel in the house* - all'esterno, nell'“*angel in the street*”, tramite la descrizione della passante inseguita da Peter Walsh, nonché dell'ideale femminile di William Rodney, Cassandra, per poi arrivare a scardinare questo modello misogino e obsoleto: passo dopo passo la *flâneuse* arriverà a conquistarsi la tanto agognata “*street of one's own*”.

Volendo proseguire ulteriormente questa ricerca in un confronto volto alla letteratura più recente, ci si potrebbe soffermare sul riutilizzo della materia prima di Woolf, esaminando come quest'ultima sia stata riletta, rigenerata nel linguaggio letterario, teatrale e cinematografico contemporaneo, secondo le chiavi di lettura del postmodernismo e, in seguito, delle nuove frontiere del Duemila.

Chi opta per una riscrittura, che posto prende accanto all'autore/autrice modello? Come si relaziona nei confronti dell'impronta che l'opera (o le opere) che intende riscrivere ha lasciato nel panorama letterario internazionale?

Come vengono ripensati e ricontestualizzati temi e trame di Virginia Woolf?

Sono alcune delle domande a cui hanno risposto Sara Sullam ed Elisa Bolchi nei loro interventi al "DallowDay", una giornata di incontri tenutasi a Bologna lo scorso giugno. In una breve rassegna riprenderemo i testi toccati dai loro contributi, in luce del rapporto al centro della nostra analisi, quello tra l'*io* e la città.

Senza dubbio, il romanzo di Woolf che più tra tutti vanta numerose riscritture è *Mrs. Dalloway*. Londra, New York e Los Angeles sono le megalopoli che ospitano la nuova Clarissa, dando il via a un dialogo tra i paesi anglofoni su entrambi i lati dell'Atlantico.

Los Angeles è una delle ambientazioni predilette per le riscritture degli autori degli anni Sessanta, tra cui Christopher Isherwood.

Il romanzo *A Single Man* (1964) di Isherwood presenta una rete di relazioni che va molto al di là di Londra e della letteratura inglese: nella città americana più contemporanea, durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale George si dibatte con i fantasmi del passato, prima con Freud, poi con Virginia Woolf.

L'autore si serve di *Mrs. Dalloway* per riprendere la tecnica del *tunneling process*, entrando nella mente di un protagonista completamente trasognato.

Secondo Sullam, nonostante negli anni in cui si svolge la narrazione Los Angeles sia ancora una città-cantiere (il vero centro della California in quegli anni è San Francisco), George si concede alla *flânerie* nelle *freeways*, riscrivendo la passeggiata inglese della signora Dalloway, anche se con tonalità emotive differenti³¹⁷.

³¹⁷ Cit. intervento 'Un giorno solo' Christopher Isherwood, Sara Sullam in conversazione con Gilberta Golinelli, I edizione della giornata di incontri "DallowDay", Bologna, 15 giugno 2019.

In questo testo c'è molto della vivacità di Londra, in particolare nel passo ambientato nei cottages inglesi, descritti come una «città inglese subtropicale»³¹⁸ dietro le colline di Los Angeles; questo passo può essere interpretato come un riferimento alla comitiva in viaggio per Santa Marina in *The Voyage Out*, ma può anche essere letto come parodia del Bloomsbury Group³¹⁹.

Se Londra è il simbolo della graduale trasformazione socioculturale che apre le porte al modernismo europeo, la Città degli Angeli di Isherwood ha già qualcosa della metropoli che a partire dalla fine degli anni Sessanta sarà per eccellenza il simbolo del postmoderno.

Priva di un vero e proprio centro storico, Los Angeles è una *non-città* che moltiplica i propri spazi secondo una forza centrifuga, verso la dislocazione e la decostruzione³²⁰. Per Parsons, la più naturale conseguenza del postmodernismo è, infatti, il «we cross nothing to go nowhere» tipico del *posturbanism*³²¹: trovandosi a passeggiare in un centro città invaso dalla periferia, il *flâneur* e la *flâneuse* costruiscono le strade cittadine attraverso i loro stessi passi.

La letteratura postmoderna sposta dunque l'attenzione dal tempo allo spazio, dando voce a realtà distopiche che spesso si moltiplicano in un iperspazio anacronistico, in parallelo al linguaggio cinematografico contemporaneo.

Proprio per questo motivo, secondo Hutcheon, a partire dagli anni del boom economico i testi letterari lavorerebbero incisivamente sulla transtestualità: la narrazione diventa un racconto sull'ipotesto, un'«intertestualità apparentemente riflessiva» che arriva a «denaturalizzare alcuni caratteri dominanti del nostro stile di vita»³²².

Riprendendo il titolo provvisorio che, come abbiamo visto, appare nei diari di Woolf del 1923, Michael Cunningham pubblica la riscrittura più celebre di *Mrs. Dalloway*, *The Hours* (1999). In questo testo Clarissa è una cinquantenne newyorkese, che passeggia per la Manhattan degli anni Novanta.

³¹⁸ ISHERWOOD C., *Un uomo solo*, traduzione di Dario Villa, Adelphi, 2009, p.15.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ Per un approfondimento sull'architettura del Postmoderno americano si veda: JAMESON F., *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007, pp.125-130.

³²¹ PARSONS D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, pp. 8-9.

³²² HUTCHEON L., *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London & New York, Routledge, 1989, pp. 2, 140.

Nel suo romanzo, Cunningham lavora sul femminile agendo su tre livelli: il livello della narrazione, con le pagine di Clarissa; il livello della scrittura di Mrs. Woolf, che scrive il romanzo nel 1923; ultimo, quello della lettura del romanzo *Mrs. Dalloway* da parte della signora Brown, negli anni Cinquanta³²³.

Mrs. Dalloway non è dunque l'unico testo a essere oggetto di riscrittura: Cunningham riprende il personaggio femminile del saggio *Mr. Bennet and Mrs. Brown* e lo rende lettrice dei romanzi di Woolf.

I grandi temi woolfiani vengono attualizzati, riadattati alla contemporaneità: in questo testo di fine secolo non troviamo più il personaggio di Septimus; la malattia viene messa al centro tramite la figura di Peter, afflitto da quella che per Cunningham è l'agonia che affligge un'intera generazione, l'AIDS.

In questo testo la *flânerie* si concentra principalmente nella figura di Clarissa, che passeggia per Manhattan con lo scopo di comprare i fiori e di far visita a Peter, con cui consuma un amore extraconiugale destinato a concludersi con la morte di lui.

Nell'omonimo film del 2002 la telecamera segue gli spostamenti della nostra *flâneuse* nel traffico newyorkese: nella scena iniziale di *The Hours*, Meryl Streep esce di casa in una mattinata di sole e, nel momento in cui indossa gli occhiali da sole, sospira.

In entrambi gli adattamenti, sia quello di Cunningham sia il film diretto da Stephen Daldry, non è necessario un riferimento esplicito al «life; London – qui New York-; that moment of June» (*MD*, 2): il lettore di Woolf ha tutto il materiale per riuscire a captare autonomamente gli elementi woolfiani sottesi alle riscritture³²⁴.

Nello stesso anno, Robin Lipponcott pubblica *Mr. Dalloway*: in questo romanzo, meno conosciuto rispetto a quello di Cunningham, l'autore si appoggia dichiaratamente alla scrittura di Woolf per rivisitare alcuni temi e luoghi londinesi a noi già noti.

Nella sua riscrittura, Lippincott traslettera perfettamente quel “*moment of being*” che, come abbiamo visto, spinge la Clarissa di Woolf a lasciar svanire la sua identità per le strade di Londra e a rimanere solo più «Mrs. Richard Dalloway» (*MD*, 8).

³²³ Cit. intervento *Ripensare la Signora Dalloway*, Elisa Bolchi in conversazione con Gilberta Golinelli, I edizione della giornata di incontri “DallowDay”, Bologna, 15 giugno 2019.

³²⁴ *Ibidem*.

Infatti, qui il vero protagonista è Richard, il marito di Clarissa, che nel 1927 organizza alla moglie una festa, rievocando continuamente alla memoria quella organizzata tre anni prima dalla moglie e scritta da Woolf.

Il lavoro di Lippincott strizza l'occhio anche all'adattamento cinematografico del 1997, *Mrs. Dalloway*, con la regia di Marleen Gorris, in cui Clarissa è interpretata magistralmente da Vanessa Redgrave.

Altri adattamenti di Woolf sono stati scritti in seguito all'evento con cui convenzionalmente si delinea il tramonto del postmodernismo, ovvero il più eclatante attacco terroristico del Nuovo Millennio, quello dell'11 settembre, il vero Capodanno del nuovo secolo artistico-letterario.

Anche il più recente *Saturday* di McEwan (2005) è una variazione di *Mrs. Dalloway*: il romanzo racconta una giornata di un neurochirurgo che, appena sveglia, si affaccia alla finestra e vede cadere un aeroplano su Londra, ma non capisce se si tratti di un aereo militare o civile, tant'è che per tutta la giornata il protagonista penserà a quell'incidente come a un ineluttabile senso di minaccia terroristica, sul modello dei romanzi di Don DeLillo, tra cui *Cosmopolis* (2003).

Secondo Bolchi, in questo testo fitto di letteratura, di collegamenti intertestuali, sono due le tematiche principali che si rifanno al romanzo – e alla *flânerie* – di Woolf, ovvero il tempo e la città: in *Saturday* c'è Londra, c'è l'opposizione tra il tempo esteriore e il tempo interiore³²⁵.

Con McEwan non siamo a metà giugno, ma in una giornata primaverile di febbraio; inoltre, il personaggio maschile di *Saturday* sostituisce l'estasi della *flâneuse* woolfiana introducendo un personaggio che è completamente ignaro del suo «fictional status»³²⁶. McEwan propone, infatti, una sequenza di eventi che non potrebbero essere rappresentati adeguatamente se riportati attraverso le forme indirette dello *stream of consciousness*; per questo motivo, opta per un materialismo che tenta di ridiscutere, in chiave critica, i “*moments of being*” degli ultimi romanzi di Woolf, seguendo la «modernist's wake» del remodernismo³²⁷.

³²⁵ Cit. intervento *Ripensare la Signora Dalloway*, Elisa Bolchi in conversazione con Gilberta Golinelli, I edizione della giornata di incontri *Dalloway*, Bologna, 15 giugno 2019.

³²⁶ ADAMS, A. M., *Mr. McEwan and Mrs. Woolf: How a Saturday in February Follows “This Moment of June”*. *Contemporary Literature* 53(3), 2012, p. 548-572, p. 552.

³²⁷ Ivi, pp. 550, 564. Nel suo contributo Adams propone una definizione di remodernismo: «Remodernism, in Stuckist parlance – iconoclastic group of contemporary painters –, denotes the

Ultimo esempio annoverato da Bolchi è il balletto in tre atti *Woolf's Works*, debuttato nel 2015 alla Royal Opera House di Londra e nel 2019 al Teatro alla Scala di Milano. Nel primo atto *I now, I then*, i personaggi passeggiano danzando in una Londra che è presente attraverso i suoni e i rumori del traffico cittadino, a cui si sovrappongono le musiche sinfoniche ed elettroniche di Max Richter.

Dal teatro, al cinema, alla narrativa (anche quella per ragazzi): tanti sono i modi per riscrivere le opere di Virginia Woolf e le passeggiate dei personaggi che abbiamo preso in esame, sempre riadattate ai cambiamenti del contesto storico-sociale.

Se dovessimo chiederci come sarebbe una *flâneuse* al giorno d'oggi, molto probabilmente si troverebbe a dover fare i conti con una minaccia terroristica potenzialmente sempre incombente e con una crescita esponenziale dei mezzi di trasporto e di comunicazione, sulla scia della globalizzazione di massa.

È così che sull'orlo dell'apocalisse pandemico del 2020 il mondo si fa improvvisamente troppo piccolo: ogni passante è potenzialmente un nemico da cui guardarsi, fino a che il piacere di spostarsi negli spazi esterni non verrà vietato, traducendosi nell'impossibilità di mettere in atto ciò che è insito nella sua vera natura: passeggiare per la città.

reapplication of the “original principles of Modernism” in a way that highlights the productive vision of original practitioners over and above the current fetishization of form».

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

ADAMS, A. M., *Mr. McEwan and Mrs. Woolf: How a Saturday in February Follows "This Moment of June"*, *Contemporary Literature* 53(3), University of Wisconsin Press, 2012, pp. 548-572.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders DSM-5*, American Psychiatric Publishing, 5th edition, Washington, London, 2013, pp. 5-155.

ANDORNO C., *Linguistica testuale. Un'introduzione*, Carocci, Roma, 2003, pp.69-103.

APOLLONIO C., *L'enigma del tempo: analisi di due romanzi di Virginia Woolf, 'Mrs. Dalloway' e 'Al faro'*, Guerini, Milano, 1989, pp.5-176.

BACHTIN M., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, a cura di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino, 1979.

BALZAC, *La Peau de chagrin*, Editions Gallimard, Parigi, 1974 (ed. or. *La Peau de chagrin*, Le Livre de Poche, 1972).

BELL V., *Sketches in Pen and Ink*, ed. it. *La nostra Bloomsbury. Io, mia sorella Virginia e gli altri*, a cura di Lia Giachero, Donzelli Editore, Roma, 1997.

BENNETT M., *Virginia Woolf and Neuropsychiatry*, Springer, 2013, pp. 9-29.

BENJAMIN W., *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus; saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Einaudi, Torino, 2014, pp.87-125.

BENJAMIN W., *Parigi, la capitale del XIX secolo*, in *Angelus Novus; saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Einaudi, Torino, 2014, pp.140-154.

BERTINETTI P., *Storia della letteratura inglese. Dalle origini al Settecento*, Einaudi, Torino, 2000.

BERTINETTI P., *Storia della letteratura inglese. Dal romanticismo all'età contemporanea.*, Einaudi, Torino, 2000.

BIZZARO M., CALLIGARIS L., *I processi cognitivi nell'apprendimento. Modelli e applicazioni nella clinica e nella didattica*, Erickson, Trento, 2017, pp. 9-248.

BOWLBY R., *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*, New York, Methuen, 1985.

BRADSHAW D., DETTMAR K., *A Companion to Modernist Literature and Culture*", Blackwell Publishing, 2005, pp.50-225.

BRIGGS J., Introduzione a *Night and Day* (1919), ed. Penguin Classics, Londra, 2013.

BRIGNOLI L. et al., *Donne, mito e politica: la suggestione classica in Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar e Hannah Arendt*, a cura di Andrea Pellizzari, Iacobelli, Roma 2012, pp. 1-106.

BRONTË C., *Villette* (1853); with an introduction by Angela Carter, Virago, London, 1990; ed. it. *L'angelo della tempesta (Villette)*, traduzione di Lucio Angelini, Mondadori, Milano, 2016.

BRUGNOLO, ZATTI, COLUSSI, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*. Carocci Editore, Roma, 2016.

CASTIGLIANO F., *Flâneur, l'arte di vagabondare per Parigi*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017, pp. 9-135.

CASTOLDI A., *Il "flâneur". Viaggio al cuore della modernità*, Mondadori, Milano, 2013, pp.1-170.

FERRER D., *Virginia Woolf And the Madness of Language*, Routledge, London-New York, 1990.

FORNARO P., *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze, 1994.

FORTUNATO M., *Onde Londinesi in Virginia Woolf, Londra*, traduzione e cura di Mario Fortunato, Giunti Editore, Bompiani, Firenze, Milano, 2017.

FROULA C., *Mrs Dalloway's Postwar Elegy in Virginia Woolf and the Bloomsbury avant-garde: War, Civilization, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2005, pp.87-126.

GHALANDARI, JAMILI, "Mental Illness in 'Mrs. Dalloway'", *Journal of Novel Applied Science JNAS*, 2014, n. 482-489, pp. 481-489.

GILBERT S. M., *'Orlando': Virginia Woolf's Vita Nuova* introduzione a *Orlando. A Biography*, Penguin Classics, Londra, 2013, pp. xi-xlvi.

GILLIAN R., *Feminism and Geography: The Limits of Geography*, Cambridge, Polity Press, 1993.

GRANT R.G. et al., *History of Britain & Ireland*, DK Publishing, London, 2012.

HÜHN P., *The Precarious Autopoiesis of Modern Selves: Daniel Defoe's Moll Flanders and Virginia Woolf's The Waves*, "European Journal of English Studies", 2001, pp. 335-348.

HUTCHEON L., *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London & New York, Routledge, 1989.

ISHERWOOD C., *Un uomo solo*, traduzione di Dario Villa, Adelphi, 2009.

JAMESON F., *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.

JOHNSTONE J. K., *The Bloomsbury Group*, Octagon Books, New York, 1978.

LACROIX A., *Le Flâneur*, in *Les Français peints par eux-mêmes*, J. Philip-part, Paris, III.

LEVENBACK K., *Virginia Woolf and the Great War*, Syracuse, Syracuse University Press, 1999.

LOUBIER P., "Balzac e le *flâneur*", in "L'Année balzacienne", 2001, pp.141-166.

MOORCROFT WILSON J., *Virginia Woolf, Life and London. A Biography of Place*, Cecil Woolf Publisher, Londra, 1987.

MURAIL E., "A Body Passes By: the *Flâneur* and the Senses in Nineteenth-Century London and Paris", *The Senses and Society*, 12:2, pp. 162-176.

NOLL R., *The Encyclopedia of Schizophrenia and Other Psychotic Disorders*, Facts on File III edition, 2006, pp.205-206.

PALUSCI O., *Le dimore del tempo. Mrs. Dalloway, Orlando, Mrs Woolf*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1996, pp. 7-98.

PANTUCHOWICZ A., *The Haunting Presence of the Feminine: Virginia Woolf in the Streets of London* in "Avant: Journal of Philosophical-Interdisciplinary Vanguard" 8.2, 2017, pp.191-99.

PARSONS D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, Oxford University Press, New York, 2000.

POE E. A., *The Man of the Crowd* (1840), Booksurge classics, Londra, 2009.

PRUDENTE T., *A Specially Tender Piece of Eternity. Virginia Woolf and the Experience of Time*, Lexington Books, Lanham (USA) – Plymouth (UK), 2009.

PRUDENTE T., *It May Be Possible that the World Itself is Without Meaning: prefigurazione del futuro e (im)possibilità in 'Mrs. Dalloway'*, in L. Marfè (a cura di), *Profezia e disincanto: il tempo a venire nella tradizione letteraria e musicale*, Mesogea, Messina, 2013.

PRUDENTE T., "‘To Write Is Always to Rave a Little’": the Hallucinatory Point of View in Elizabeth Bowen's and Virginia Woolf's Writing", in *Consciousness, Literature and Arts*, Vol. 11 n.2, Agosto 2010.

RAMPELLO L., *Il canto del mondo reale. Virginia Woolf: la vita nella scrittura*, IlSaggiatore, Milano, 2011, pp. 9-194.

RAMPELLO L., *Il teatro della memoria*, introduzione a *Momenti di essere*, a cura di Liliana Rampello, traduzione di Adriana Bottini, Ponte alle Grazie, Milano, 2020.

RICHARDSON D., *Yeats of Bloomsbury*, in *Life and Letters Today*, Londra, 1939.

RICOEUR P., *La configurazione del racconto di finzione (Tempo e racconto vol. II)*, Juca Book, Milano, 1994.

RICOEUR P., *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Il Mulino, 2004.

SIMMEL G., *Il denaro nella cultura moderna*, Armando, Roma, 1998, pp.7-96.

SEELEY T., *Virginia Woolf's 'Street Haunting' and the Art of Digressive Passage*. *Fourth Genre: Explorations in Nonfiction* 15(1), Michigan State University Press, 2013, pp.149-159.

SHUTTLEWORTH S., *Charlotte Brontë and Victorian Psychology*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 148-182, 2004.

SQUIER M.S., *Virginia Woolf and London: the Sexual Politics of the City*, Chapel Hill and London: University of North Carolina, 1985.

SULLAM S., *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*. Mimesis Edizioni, Milano, 2016.

WATT I., *Defoe as a Novelist: 'Moll Flanders' in The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, University of California Press, Los Angeles, 1957, pp. 3-319.

WILLIAMS R., *The Country and the City*, The Hogarth Press, Londra, 1985, p.3-335.

WILSON E., "The Invisible Flâneur", *New Left Review* 191, 1990, pp.90-110.

WOLFF J., *The Invisible flâneuse: Women and Literature of Modernity*, in *Theory, Culture and Society*, 1985, pp.37-46, p.45.

“Virginia Woolf Mapping Project”:

-Peter Walsh: <http://mrsdallowaymappingproject.weebly.com/peter-walsh.html>

- Septimus e Lucrezia: <http://mrsdallowaymappingproject.weebly.com/septimus-and-rezia.html>

SHOWALTER E., “*Mrs Dalloway*: Exploring Consciousness and the Modern World”, 2016: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/exploring-consciousness-and-the-modern-an-introduction-to-mrs-dalloway>

INTERVENTI CONFERENZE

Impressioni e attimi. Tra Marcel Proust e Virginia Woolf, Davide Vago in conversazione con Elisa Bolchi, IV edizione del festival letterario “Il faro in una stanza”, Monza, 30 novembre 2019.

Leggere con Virginia Woolf, Sara Sullam in conversazione con Antonio Bibbò, IV edizione del festival letterario “Il faro in una stanza”, Monza, 30 novembre 2019.

Ripensare la Signora Dalloway, Elisa Bolchi in conversazione con Gilberta Golinelli, I edizione della giornata di incontri “DallowDay”, Bologna, 15 giugno 2019.

Una menzogna nell'anima: Woolf e Mansfield, Franca Cavagnoli in dialogo con Sara Sullam, IV edizione del festival letterario “Il faro in una stanza”, Monza, 30 novembre 2019.

‘Un giorno solo’ Christopher Isherwood, Sara Sullam in conversazione con Gilberta Golinelli, I edizione della giornata di incontri “DallowDay”, Bologna, 15 giugno 2019.

Virginia Woolf e l'epifania del quotidiano, Liliana Rampello, I edizione della giornata di incontri “DallowDay”, Bologna, 15 giugno 2019.

What a lark! What a plunge! L'impossibilità di tradurre, Nadia Fusini, I edizione della giornata di incontri “DallowDay”, Bologna, 15 giugno 2019.

RINGRAZIAMENTI

Al termine di un lungo percorso personale e formativo di cinque anni e mezzo, dire Grazie non si può evitare.

In primis, ringrazio la Professoressa Teresa Prudente per il suo tempo e i suoi preziosi consigli, e tutti i docenti universitari che mi hanno seguita e spronata, sia nel periodo triennale, sia in questi ultimi due anni di magistrale.

Grazie all'Italian Virginia Woolf Society per la professionalità, l'ispirazione e il dialogo creatosi in occasione degli eventi dedicati alla nostra Virginia; in particolar modo a Nadia Fusini, Sara Sullam, Liliana Rampello, Elisa Bolchi.

Cara mamma, dirti Grazie non sarà mai abbastanza. Sei la prima persona che chiamo quando ho bisogno di consigli, conforto, oppure quando c'è da condividere un momento di gioia o uno shopping curativo per l'umore. Grazie per aver avuto forza per entrambe quando io non conoscevo ancora i colori della vita, per aver dato un nome buffo a ogni soprammobile o elettrodomestico di casa, facendoci sentire sempre bambini.

Caro papà, grazie per la complicità che abbiamo avuto fin da quando imitavamo le statue in Scozia o compravamo intere confezioni di croissants in modo che mamma se ne accorgesse solo a cose fatte. Per quando ti emozionavi per i miei piccoli traguardi e per i confronti-scontri a tavola: senza un tuo punto di vista non sarei riuscita a costruirne uno mio.

Grazie a voi due, insieme. Per il sostegno, la pazienza, la cura, la fantasia, l'Amore. Ai nostri viaggi per l'Europa e a quelli che verranno.

Grazie alla mia nonna Gina, un lato importante di me, per tutto l'affetto che non mi hai mai fatto mancare.

Grazie alla mia famiglia tutta, che a modo suo ha dimostrato di esserci sempre.

Alle mie compagne di avventura. A Noemi, la mia soulmate, per le nostre “bici” da Carmen a fine lezione e le serate trascorse a raccontarci tutto, come fossimo dei libri aperti, ridendo di ogni piccola cosa, con i rossetti di Clio sulle labbra.

A Rebecca, complice di attese e di sogni, per tutti i momenti che abbiamo condiviso giorno per giorno: le pause caffè nel cambio dell’ora, le foto con la nostra prima tesi di laurea, l’ansia per gli esami di latino alle 8 del mattino (ma perché ridevamo?!). Grazie a entrambe per ogni passo fatto insieme, perché senza di voi non sarebbe stato lo stesso. Sono sicura che la nostra Amicizia andrà ben oltre i banchi dell’università.

Alle mie Amiche di sempre. Francesca, Roxana, Elisa e Giulia. Siete e sarete sempre una parte di me, l’ancora tra passato e futuro. Grazie perché ognuna di voi, in modo diverso, mi è sempre stata accanto con abbracci e sorrisi, stimolandomi a dare il massimo e a superare le difficoltà, ad avere il coraggio di pretendere il meglio per me stessa. A Cinzia T. per la solarità che mi ha trasmesso in questo percorso.

Alle donne della Mediateca Rai, per la bellissima esperienza di tirocinio: a Susanna, Ombretta e Manuela; ai miei compagni di catalogazione e di marachelle Enrico e Sara.

Alla mia squadra-famiglia di Croce Rossa. A Sabrina, Marco, Mauro, Alessia, Giulia, Gian, Laura, Cinzia e Sara. A tutti i volontari che mi hanno seguita nel mio percorso spronandomi a oltrepassare i limiti, a usare bene l’altruismo e la gentilezza.

Ai professori e ai ragazzi della scuola media dell’I.C. di Fiano; un particolare ringraziamento alla Professoressa Silvia Colombatto che mi ha seguita prima come sua studentessa, poi come sua collega.

A chi è stato presente in quest’ultimo periodo del mio percorso universitario: a Mattia, che ha condiviso con me il percorso di tesi; a Daniela, Valentina, Federica B., e Federica L., la mia woolfiana preferita.

Ai “miei bimbi”: Ciro e Bea, Matti e Giò.

Infine – non pensavo avrei mai avuto il coraggio di scriverlo apertamente - ringrazio me stessa per la determinazione, la caparbità e la voglia di farcela, da sola. Per aver avuto sete di conoscenza e di scoperte; per aver preso un volo per Londra senza guardarmi indietro, sapendo di essere una persona nuova.

Grazie a te, Virginia. Per le somiglianze e le sorellanze profonde; per avermi tolto la sedia da sotto mentre stavo rischiando di sedermi su una cieca comodità.

