



«A VOICE ANSWERING A VOICE» IL DIALOGO DELLA POESIA IN VIRGINIA WOOLF

ANGELA LOCATELLI – *Università degli studi di Bergamo*

“Non era forse lo scrivere poesia una transazione segreta, una voce che rispondeva a una voce?” (*Orlando*). Questa interrogazione, che è una domanda sulla natura intrinsecamente dialogica della poesia, apre un discorso sul poetico che investe alcuni aspetti della cultura letteraria e filosofica del XX secolo e anche, nello specifico, di tutto il canone woolfiano. Adottare prospettive filosofiche su capolavori narrativi universalmente riconosciuti, come *To the Lighthouse*, *The Waves*, *Orlando*, *Mrs Dalloway* significa scoprire la profondità concettuale e la qualità poetica di questi romanzi. Ciò spiega perché Virginia Woolf appartiene al gruppo dei “poeti” che hanno affascinato alcuni dei maggiori filosofi del Novecento. I romanzi suddetti, ma in realtà tutta la produzione woolfiana, dalla narrativa alla saggistica, aprono un confronto specifico con le tesi di Martin Heidegger sul linguaggio e con quelle di Gilles Deleuze sul letterario. L’attenzione che qui viene data ad alcuni romanzi woolfiani, interpretati alla luce di alcuni saggi filosofici degli autori suddetti, si propone di corroborare la tesi centrale di questo saggio: il pensiero e la poesia si interpellano vicendevolmente e si appartengono.

“Was not writing poetry a secret transaction, a voice answering a voice?” (*Orlando*). This apparently rhetorical question is, on the contrary, a challenge to explore the dialogic nature of poetry, and concerns a variety of discourses on “the poetical” that have characterized the literary and philosophical scene of the 20th Century. This essay focusses on Martin Heidegger’s observations on language and on some of Gilles Deleuze’s views on literature, and aims to show that they are instrumental to a novel understanding of Woolf’s works and *vice versa*. A philosophical approach to Virginia Woolf’s universally acknowledged masterpieces, such as *To the Lighthouse*, *The Waves*, *Orlando*, *Mrs Dalloway*, allows an assessment of the conceptual depth of her writing, while it sheds light on the poetic quality of her novels, as well. Moreover, it makes clear why Virginia Woolf belongs to the “poets” that have influenced some of the major philosophers of the age. This interpretative exchange between contemporary literature and philosophy confirms - and this is the main thesis of this essay - that thought and poetry intrinsically convoke each other, and that they belong to each other.

I LA VOCE POETICA COME VOCE DEL COSMO

«Was not writing poetry a secret transaction, a voice answering a voice?»¹ Questa interrogazione, che è una domanda retorica sulla natura intrinsecamente dialogica della poesia, ne privilegia innanzitutto il duplice carattere vocale e vocativo, aspetti irrinunciabili del poetico, se si pensa alla nostra tradizione culturale che, dalla poesia oracolare, passando per i generi della ballata, della canzone e dei canti (come non pensare a Dante e a Leopardi?), giunge sino alla *Stimme* delle *Elegie Duinesi* di Rilke ed oltre.

Bisogna aggiungere che l’osservazione woolfiana ha uno spessore filosofico che non può non evocare anche un interrogativo sulla natura dei locutori e sul loro “scambio segreto”, interrogativo cui il testo, espandendosi, dà una sorprendente risposta:

[...] a voice answering a voice. What could have been more secret, she thought, more slow, and like the intercourse of lovers, than the stammering answer she had made all these years to the old crooning song

¹ VIRGINIA WOOLF, *Orlando*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 229.

of the woods, and the farms and the brown horses standing at the gate, neck to neck, and the smithy and the kitchen and the fields, so laboriously bearing wheat, turnips, grass, and the garden blowing irises and fritillaries?²

Si potrebbe dire che, per Virginia Woolf, la voce del cosmo si articola specularmente a quella dello scrittore: gli alberi “cantano”, nominati dalla poesia. In questo senso l’osservazione woolfiana apre un confronto con la filosofia di Martin Heidegger. Il dialogo si configura infatti per Woolf come la vera dimensione umana dell’essere nel mondo e il balbettio del linguaggio poetico è sia esito che segno del profondo legame che unisce il cosmo al soggetto. L’inarrestabile esistenza di «the old crooning song of the woods» è in effetti la voce in cui il mondo esiste, da quando esiste, nel linguaggio. «Nessuna cosa è (sia) dove la parola manca» afferma Heidegger, significativamente citando un poeta (Stefan George).³ Eppure, da sempre, il linguaggio ci rende abitanti inattendibili del mondo interpretato, come dice Rilke nella *Prima Elegia Duinese* («Engel nicht, Menschen nicht,/ und die findigen Tiere merken es schon,/ daß wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind / in der gedeuteten Welt»),⁴ ma è nel linguaggio che il soggetto è “interpellato” come tale,⁵ ed è ciò che gli consente di adire al mondo. Analogamente, Heidegger scrive:

Fare esperienza del linguaggio significa quindi: *lasciarsi prendere dall’appello del linguaggio*, assentendo ad esso, conformandosi ad esso. Se è vero che *l’uomo ha l’autentica dimora della sua esistenza nel linguaggio*, indipendentemente dal fatto che ne sia consapevole o no, allora un’esperienza che facciamo del linguaggio ci tocca nell’intima struttura del nostro esistere.⁶

In questo misterioso e inesauribile scambio si fonda il dialogo, che per Woolf è la quintessenza della poesia. «Secret», «slow», «like the intercourse of lovers» e «stammering», queste le connotazioni del discorso poetico nella citazione woolfiana: è un discorso ‘segreto’ soprattutto perché legato al mistero, ma anche perché inteso dai pochi che sanno andare oltre la comunicazione meramente funzionale e operativa, «slow» perché nemico del tempo (gustare la poesia con la sua intrinseca complessità non è cosa veloce) ed è anche nemico del tempo perché è durevole e persino “immortale”, secondo un *topos* che da Ovidio e Orazio arriva a Shakespeare, a Keats e oltre. Il discorso poetico è «like the intercourse of lovers», è intimo ed empatico, è «stammering», ossia incerto come un tentativo, perché è la voce umana, il linguaggio umano spinto al suo limite.

² *Ibid.*

³ MARTIN HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. CARACCILO e M. PEROTTI, Milano, Mursia, 1973, p. 129-130.

⁴ RAINER MARIA RILKE, *Elegie Duinesi*, trad. it. di ENRICO DE PORTU e IGEA DE PORTU, Torino, Einaudi, 1978, vv. 10-13, p.2.

⁵ JEAN-JACQUES LECERCLE, *De l’interpellation. Sujet, langue, ideologie*, Parigi, Editions Amsterdam, 2019.

⁶ M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 127. Corsivo mio.

Scrivere è quindi rispondere alla voce del linguaggio che articola il cosmo e la peculiarità della poesia è che si tratta di una «stammering answer», una risposta che è un balbettio, ma non per questo meno significativa. Infatti, come non accostare alle parole di Virginia Woolf, quelle di Gilles Deleuze sulla *Letteratura Minore*⁷ e il suo saggio sul teatro *Un manifesto di meno*:

Cos'è questo uso della lingua secondo variazione? Lo si potrebbe esprimere in più modi: essere bilingui, *ma* in una sola lingua, in una lingua unica...Essere uno straniero, *ma* nella propria lingua...balbettare, ma essendo balbuziente nel linguaggio stesso, e non soltanto nella parola... Bene aggiunge: Parlare a se stesso, nel proprio orecchio, ma in pieno mercato, sulla piazza pubblica.⁸

Il senso di questo «stammering» si articola ulteriormente nel seguito del saggio deleuziano:

Ritornare sempre alla formula di Proust: “I bei libri sono scritti in una specie di lingua straniera...” O inversamente, la novella di Kafka, *Il grande nuotatore* (che non aveva mai saputo nuotare): “devo purtroppo constatare che sono qui nel mio paese e che, malgrado tutti i miei sforzi, non capisco una sola parola della lingua che parlate.”⁹

Tornando alla citazione woolfiana, posto che la poesia è uno «stammering» nel senso filosofico suddetto, essendo cioè il rapporto del poeta col mondo una sfida sempre aperta, un continuo tentativo di estendere i confini del dicibile, una perpetua “variazione” in senso deleuziano, si potrebbe contrapporre questo linguaggio a quello filosofico sistematico, niente affatto incerto e certamente non empatico; è il linguaggio enciclopedico, analitico e tassonomico di Mr Ramsay in *To the Lighthouse*¹⁰ di cui si dirà più oltre.

A volte la canzone dell'universo è una melodia, come quella degli uccelli nel primo *Interlude* di *The Waves*: «The birds sang their blank melody outside».¹¹ Questa «blank melody», diversa dal rumore, è pur sempre un dato indecidibile. È un fraseggio aperto, è uno spazio di senso ancora ‘vuoto’, o meglio non saturato, «blank», appunto. Il primo *Interlude* si può senz'altro leggere come un testo poetico, iconicamente e miticamente legato alla nascita del giorno,¹² ma si può anche cogliere nella «blank melody» il simbolo del mondo in attesa di essere “interpretato” nel linguaggio, ossia del mondo pre-verbale e irraggiungibile, che, però, come la luce del giorno ha una sua para-

⁷ GILLES DELEUZE e FELIX GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

⁸ GILLES DELEUZE, *Un manifesto di meno*, in CARMELO BENE e GILLES DELEUZE, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 79.

⁹ Ivi, pp. 80-81.

¹⁰ VIRGINIA WOOLF, *To the Lighthouse*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969.

¹¹ EAD., *The Waves*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 4.

¹² ANGELA LOCATELLI, *Well said, well seen: Aspects of the Visual in Literature*, in EAD. (a cura di), *La conoscenza della letteratura/The Knowledge of Literature*, Vol 10, Bergamo, Bergamo University Press, Sestante Edizioni, 2011, pp. 131-146.

bola, quella del soggetto che procede dal non detto dell'*infans* all'effabile, al dicibile in ogni lingua, cui un soggetto adisce e che gli preesiste, il linguaggio che, come la luce effonde, con i suoi vari momenti, diversi significati. La scrittura poetica di *The Waves* li scandisce, negli *Interludes* e nei corrispondenti capitoli, con registri e toni poetico-narrativi che, come la luce, i suoni e i colori evocati, variano continuamente, con straordinarie sinestesie, fino al ritorno alla «blackness». È un'oscurità che «roars», come non casualmente dice Bernard, il personaggio poeta-scrittore in *The Waves*. Quello della «blackness» è il suono ruggente di un caos indecifrabile, prelinguistico, solo ipotizzabile intuitivamente, un suono che è sfondo, e forse anche matrice dell'ordine cosmico articolato dal linguaggio.

Torna di nuovo alla mente Heidegger, esegeta di Hölderlin,¹³ che vede la capacità del poeta venire dalla sua frequentazione del silenzio e del caos e che dalla conoscenza dell'abisso vede derivare una capacità locutoria unica, che genera atti di parola non definitivi e sempre rischiosi.

Se la parola umana, e persino la poesia, è sempre uno «stammering», noi con le nostre interpretazioni, che costituiscono il mondo, siamo, come dice Rilke nell'*Elegia*, già menzionata, 'inaffidabili'. La nostra "voce" è cioè destinata ad essere un tentativo, un'approssimazione insufficiente; ma sembra proprio che l'insufficienza costringa la parola a volersi superare continuamente, in un gesto asintotico verso la "presenza" umana (che per Woolf è "verità", come vedremo). La poesia non può pertanto essere vista come un finale punto di arrivo, né deve misurarsi in rapporto ad un *telos* precostituito; anzi come lo shelleyano *West Wind*, non a caso un'ode amata da Woolf, è sempre uno spingersi "più in là" forzando i limiti del linguaggio. Come vedremo, anche nel canone woolfiano ci viene più volte suggerito che ogni cosa è «something else», 'qualcos'altro'.

La parola poetica non è mera eco, riflesso mimetico, della natura, ma della natura è partner amoroso. Questa è la 'transazione segreta', la cospirazione ad essere di cui parla Woolf nella citazione sopra riportata. Nell'appello della voce poetica, nel suo aspetto che chiamavo "vocativo" sembra risiedere il suo potere di coinvolgere il soggetto ad essere (variamente) nel mondo. La dialogicità della poesia sarebbe appunto l'orizzonte e la misura stessa del rapporto tra mondo e soggetto. La poesia è celebrazione dell'universo in quanto è sapere che esso esiste in una "song": poesia è cogliere il respiro di quel canto ed è però anche coglierne l'interrogazione. La *Settima Elegia Duinese* di Rilke parla appunto di un «piccolo primo suono che interroga».¹⁴ Heidegger parallelamente riflette: «Dire è meditare, comporre, amare: un inchinarsi quietamente esultante, un giubilante venerare, un glorificare, un lodare».¹⁵

¹³ MARTIN HEIDEGGER, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am M., Klostermann, 1963.

¹⁴ R. M. RILKE, *Elegie Duinesi*, cit., p. 41.

¹⁵ M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p.180.

2 L'INTERROGAZIONE E LA CONOSCENZA PARTECIPATIVA DELL'IMMAGINAZIONE ARTISTICA

Si è affermato che Lily Briscoe, in *To the Lighthouse*, dà voce alle teorie woolfiane secondo cui l'arte mette ordine e armonia nelle contraddizioni disordinate del reale, eppure, non si è notato che i pensieri di Lily sull'arte sono quasi sempre un'interrogazione, che diviene poi per l'artista una ricerca da svolgere. La sfida è parte del rischio dell'artista e del poeta, della quale Woolf fu sempre acutamente consapevole, come testimoniano i *Diari*, le *Lettere*, e i *Saggi*, nonché il rilevante interesse metalinguistico e metanarrativo dei romanzi. Solo successivamente all'interrogazione il rischio del poeta diventa ricerca e si traduce nel percorso corrispondente al "processo" creativo, e quindi all'opera d'arte "prodotta". Va tuttavia rilevato il fatto che l'opera d'arte apre, a sua volta, anziché arginare, il senso e che quindi non è mai un "prodotto finito", ma è piuttosto un dispositivo di continui accadimenti di senso.

Il bisogno di verità e il desiderio, che troppo a lungo la filosofia ha voluto tenere rigorosamente distinti, con tutta una serie di polarità oppostive (*logos/eros*, logica/retorica, ragione/immaginazione, maschile/femminile) sono dati invece come inscindibili nel discorso woolfiano, un universo, il suo, che per questo motivo è cognitivo ed empatico-partecipativo ad un tempo. In *To the Lighthouse* leggiamo: «for it was not *knowledge* but *unity* that she desired, not inscriptions on tablets, nothing that could be written in any language known to men, but *intimacy itself*, which is *knowledge*, she had thought, leaning her head on Mrs Ramsay's knee».¹⁶

Il punto è che non si tratta più, come si è fatto per secoli, di opporre il *logos* all'*eros*, ma di articolare nuovi discorsi, più fluidi e non oppositivi. La scrittura poetica e filosofica di Woolf, in cui l'immaginazione, l'emotività, e la ragione convivono, sembra, in qualche modo, vicina a quella del frammento orfico e del dialogo platonico. Le isotopie metalinguistiche e metanarrative che in *To the Lighthouse* fanno coincidere il completamento del quadro di Lily con la sua "vision" e con la fine stessa del romanzo, sono state rilevate più volte, e non senza legittimità, ma spesso con una malcelata ansia interpretativa di "happy ending" che sembra in palese contraddizione col frequente pronunciarsi del poeta, che parla di ricerca continua più che di esiti conclusivi e appaganti. Infatti, ad esempio, del suo scrivere *The Waves* Virginia Woolf parla, nel *Diario* come di un «breaking the mould» del romanzo precedente ("I'm going to indulge in a series of quick sharp contrasts: breaking my moulds as much as ever I like. Trying every kind of experiment").¹⁷

La notazione può estendersi ad ogni suo nuovo romanzo, a partire da *The Voyage Out*,¹⁸ poiché ogni nuovo romanzo rappresenta un radicale inizio, e risponde ad una necessità di continua sperimentazione, che "oltrepassa" la scrittura precedente. La voce dei romanzi, esattamente come quella dei saggi

¹⁶ V. WOOLF, *To the Lighthouse*, cit., p. 60. Corsivo mio.

¹⁷ EAD., *A Writer's Diary. Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, edited by LEONARD WOOLF, London, Hogarth Press, 1953, p. 232.

¹⁸ EAD., *The Voyage Out*, London, Grafton Books, 1989. Si veda anche ANGELA LOCATELLI, *Plurivocal Narration as an Empathic Response of Resistance to Colonial Prejudice. Writing Alterity in The Voyage Out*, in «Le Simplegadi», XVII (2019), pp. 53-64.

critici woolfiani, torna accanitamente, lucida e chiara, sulla irrisolta problematicità dello scrivere. Per Woolf, come per Rilke, per Heidegger e per Deleuze, la poesia è, come si è detto, il respiro sia dell'interrogazione che della canzone.

Sembra opportuno quindi ribadire che per la scrittrice l'arte si "giustifica" solo non concludendo, cioè non approdando a esiti rigidamente definitivi. Accorgersi del riduttivismo di qualsivoglia definizione ultimativa e non sottostarvi è la ragione del (suo) discorso poetico. In questo senso, come è noto, Woolf muove una dura critica a quelli che definisce «scrittori materialisti», preoccupati cioè dal dettaglio concreto e da una resa "convenzionale" e verosimile (ma non "vera") del personaggio:

If a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could *base his work upon his own feeling and not upon convention*, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street tailors would have it. Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. *Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display?*¹⁹

In questo la conoscenza del poeta differisce da quella di altri saperi: clinici, matematici, scientifici, sociologici, psicologici. Eppure, sembrano sorprendenti le analogie (pur nelle solide differenze) tra le prime pagine di *Il disagio della civiltà*²⁰ in cui Freud definisce, tra l'altro, l'origine del «sentimento oceanico» e quelle di *To the Lighthouse*, ove appare lo stato psicologico di James che ritaglia figurine, trasognato accanto alla madre e alla finestra. È un momento che, in termini psicoanalitici e psicologici, potremmo definire sia pre-edipico che edipico, sia simbiotico che di individuazione (dell'emergere di una coscienza individuale).

Nell'incipit del romanzo il personaggio di James si lega alla *presenza* e alla *parola* materna, rappresentate come dispensatrici di uno stato di grazia («heavenly bliss») che si riversa sul più banale degli oggetti quotidiani: la figurina di un frigorifero che il bambino sta ritagliando, mentre è seduto con lei «alla finestra» (chiaro simbolo di apertura al mondo e significativamente il titolo della prima sezione del romanzo): «James Ramsay, sitting on the floor cutting out pictures from the illustrated catalogue of the Army and Navy Stores, endowed the picture of a refrigerator *as his mother spoke* with heavenly bliss. It was fringed with joy».²¹

L'edipo freudiano «esplode» qualche pagina successiva, con l'intervento paterno che «castra», appunto le aspettative e gli infantili entusiasmi sulla prospettiva della gita al faro «se farà bel tempo»:

¹⁹ V. WOOLF, *Modern Fiction*, in *The Essays of Virginia Woolf. Volume 4 1925-1928*, edited by ANDREW MCNEILLE, London, Hogarth Press, 1984, pp. 5-6. Corsivo mio.

²⁰ SIGMUND FREUD, *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930 (*Il disagio della civiltà*, trad. it. di ENRICO GANNI, a cura di STEFANO MISTURA, Torino, Einaudi, 2010).

²¹ V. WOOLF, *The Voyage Out*, cit., pp. 5-6. Corsivo mio.

«But» said his father, stopping in front of the drawing-room window, «it won't be fine». | Had there been an axe handy, a poker, or any weapon that would have gashed a whole in his father's breast and killed him, there and then, James would have seized it. Such were the extremes of emotion that Mr Ramsay excited in his children's breasts by his mere presence; standing, as now, lean as a knife, narrow as the blade of one, grinning sarcastically, not only with the pleasure of disillusioning his son and casting ridicule upon his wife, who was ten thousands times better in every way than he was (James thought).²²

È importante rilevare che le definizioni di soggettività in Woolf sfiorano spesso, come in questo caso, le categorie psicoanalitiche, pur sempre rifiutandone la qualità clinicamente definitoria e abbracciandone invece, poeticamente e fenomenologicamente, il lato del vissuto soggettivo, e il sentire profondo della coscienza.²³

Il momento magico di James si può collegare al lavoro di Lily Briscoe, e forse indica la fonte di ogni immaginazione creativa. La vicinanza del bambino col materno e col linguaggio materno (linguaggio che chiaramente non è appannaggio esclusivo del padre, come molta psicoanalisi ha voluto far credere) e l'avvicinarsi di Lily a Mrs Ramsay, di cui si è detto sopra, suggeriscono che sia il bambino che l'artista sentono, più o meno coscientemente, che «knowledge» e «intimacy» sono inestricabilmente legati. La conoscenza partecipativa è raffigurata così come la profonda aspirazione di chi ha superato (come l'artista) o di chi è estraneo (il fanciullo) alle rigide categorizzazioni e le implacabili «verità» di Mr Ramsay. Il dualismo oppositivo di emozione e ragione, affettività e pensiero, desiderio e logica, appare segnato da distinzioni che sono fittizie, sia per il bambino che per l'artista, e la fredda mentalità di Mr Ramsay (che è negazione della dialogicità e difesa di meri principi astratti) poco ha a che fare con «la vita» nella sua irrinunciabile dimensione fenomenologica e non legata a specifiche «teorie», per quanto «esatte» e «incontrovertibili». Lily, emblema dell'artista, si sforza, al contrario, di cogliere «l'unità» del vivere, e cerca una conoscenza della vita che porti: «that sudden revivification, that sudden flare [...] that sudden recovery of vitality and interest in ordinary human things».²⁴

Si è detto che la poesia, come la vita di cui è «voce», è una «transaction», cioè uno scambio, un dialogo. Nell'esatto e amoroso ricordo di James, Mrs Ramsay ne è l'emblema in quanto è qualcuno che «parla la verità» ma nello stesso tempo è qualcuno che ascolta, e qualcuno a cui si può parlare: «She alone spoke the truth; to her alone could he speak it».²⁵ La poesia non è una verità che zittisce, violenta nella sua pretesa di assoluto, come quella di Mr Ramsay: «What he said was true. It was always true. He was incapable of untruth; never tampered with a fact; never altered a disagreeable word to suit

²² EAD., *To the Lighthouse*, cit., p. 6.

²³ Per un approfondimento di queste problematiche rinvio a ANGELA LOCATELLI, *Dire l'identità: il soggetto woolfiano tra psicoanalisi e fiction*, in «Merope», IV (1992), pp. 67-91.

²⁴ V. WOOLF, *To the Lighthouse*, cit., p. 177.

²⁵ Ivi, p. 212.

the pleasure or convenience of any mortal being».²⁶ Come la presenza di Mrs Ramsay, la poesia è uno scambio, una verità dialogica.

L'esperienza "finale" dell'approdo al faro di James ormai adulto in cui la vista gioca un ruolo primario si traduce in "visione", con lo spiazzamento e il differimento dello sguardo che, dopo una prima percezione nuova, approda, in questo momento del romanzo, all'affermazione di James: «For nothing was simply one thing».²⁷ A questa frase fa da eco in *Orlando* la voce del/la protagonista: «Everything, in fact, was something else».²⁸

3 LE VARIAZIONI DEL LETTERARIO

Orlando con la sua consapevole interrogazione sia dell'identità come univoca, sia di tutte le basilari strutture del romanzo, è un luogo in cui la sperimentazione woolfiana raggiunge uno dei suoi vertici, con la decostruzione della temporalità, della causalità, della verosimiglianza e persino della fondamentale categoria narrativa del personaggio. E tuttavia, con la sua caleidoscopica e incancellabile eideticità, il romanzo è il racconto, metanarrativo e anticipatamente postmoderno, dei movimenti della scrittura. Tutti gli attributi e le condizioni possibili, dall'attivo al passivo (Orlando innamorato e Orlando oggetto d'amore), dal maschile al femminile (Orlando uomo e donna), sono predicati dalla scrittura woolfiana come simultanei e intercambiabili, ma non, si badi bene, come antitetici: «Then she had pursued now she fled»,²⁹ «for nothing is more heavenly than to resist and to yield»,³⁰ e sinteticamente: «Truth! Truth! Truth! we have no choice left but to confess – *he was a woman*».³¹ Che cos'altro è questo improbabile e affascinante personaggio, straordinario emblema della fantasia e della "mente androgina" dell'artista? Innanzitutto, è un nome che è una "mise en abîme" intertestuale della soggettività, un vortice di rimandi raffinati ed eruditi (dalla *Chanson de Geste*, all'Ariosto, a Shakespeare, ecc.), e provocatoriamente una fuga da definizioni univoche. Ciò equivale alla postmodernità *avant la lettre* di *Orlando*, a quella inesauribile suggestività della poesia che William Empson ha magistralmente chiamato la sua «ambiguità».³²

Proprio nel privilegiare la dimensione del poetico nella scrittura dei suoi romanzi Virginia Woolf compie, e lo si è già compreso, un'operazione filosofica, per certi versi analoga a quella di Nietzsche che illuminando i doppi fondi retorici della filosofia e mostrando il carattere figurale del *logos*, della ragione, approda ad una sapiente decostruzione della sistematicità tradizionale, a

²⁶ Ivi, p. 6.

²⁷ ANGELA LOCATELLI, "For nothing was simply one thing": *Observations on the Knowledge of Literature*, in *La conoscenza della letteratura/ The Knowledge of Literature*, Vol 3, a cura di EAD., Bergamo, Bergamo University Press, 2004, pp.141-152.

²⁸ V. WOOLF, *To the Lighthouse*, cit., p.101. Vedi A. LOCATELLI, "For nothing was simply one thing", cit.

²⁹ V. WOOLF, *To the Lighthouse*, cit., p. 109.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Ivi, p. 97. Corsivi miei.

³² WILLIAM EMPSON, *Seven Types of Ambiguity*, Harmondsworth, Penguin, 1961.

favore di discorsi del tutto nuovi per la filosofia, nuovi perché capaci appunto di rappresentare un *rapprochement* tra filosofia e poesia.³³

Sull'“ambiguità” del poetico e sul superamento delle definizioni rigide si basa infatti in *Orlando* (ma anche in *Between the Acts*) la critica della “cultura alta” e della canonica tradizione letteraria inglese, critica svolta con un enciclopedico sguardo sulla tradizione culturale, e per ampiezza paragonabile a quella di Joyce nell'*Ulisse*, ma esteticamente più soddisfacente, perché meno esibita.

Se è vero che «Everything, in fact, was something else»,³⁴ ecco l'androginia come fantasia di tutti gli amori possibili e impossibili, fantasia di onnipotenza, che dai testi del mito giunge al cinema e ai media odierni. Si tratta anche di una strategia di rielaborazione del rimosso, una strategia dove il desiderio si prende una rivincita sull'interdetto, e questa è una delle vittorie del letterario, che non ha bisogno di “act out” in concreto la trasgressione (magari fino al livello della violenza), ma lo fa in modo mediato, sebbene sovversivo.

Orlando, come si è detto, si può anche leggere come la vicenda stessa dello scrivere, ossia del perdurare della voce poetica in tempi e spazi mutevolissimi. Questo ci ricorda che il rapporto tra desiderio e scrittura è sempre mediato dalla temporalità. Sarà facile al lettore attento e informato reperire gli stilemi e i codici della letteratura epocale nelle varie età rappresentate (dalla poesia rinascimentale, nell'episodio che vede Orlando come nobile paggio elisabetiano, al romanzo ottocentesco che vede Orlando come moglie Vittoriana).

La scrittura letteraria vive di queste variazioni, che sono anche, val la pena di ribadirlo, quelle costitutive della soggettività umana. Orlando è dunque poesia perché seducente *iter* liberatorio dalle costrizioni di rigide definizioni. Ma questo spessore poetico è precisamente anche il suo spessore filosofico, è la dimensione più caratteristica di una scrittura sentita come irrinunciabile e che continuamente sceglie di sostituire alla definizione la sorpresa, o forse più modestamente la possibilità. Questa è la natura della poesia, ma anche la saggezza di tutta una tradizione “altra” nella filosofia occidentale, verso cui urgentemente ci ha sospinto Nietzsche e dopo di lui Heidegger:

Ogni dire essenziale si riporta all'ascolto di questo segreto co-appartenersi di Dire originario ed essere, di parola e cosa. *Poetare e pensare sono entrambi un dire privilegiato*, in quanto ambedue affidati al mistero della Parola come al massimamente *Degno di essere pensato* e perciò da sempre l'un l'altro intrinseci.³⁵

4 LA DIALOGICITÀ DELLA *FICTION* LETTERARIA: ASCOLTO E SUPERAMENTO DEL GIÀ DATO

Emblematica del percorso di queste due diverse tradizioni filosofiche, quella sistematica e quella non sistematica, è nel canone woolfiano la giustapposizione del personaggio di Lily e di Mr.Ramsay. Lei, l'artista che sa di vivere la

³³ Si veda a riguardo JEAN-JACQUES LECERCLE, *Badiou and Deleuze Read Literature*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2010.

³⁴ V. WOOLF, *To the Lighthouse*, cit., p.101.

³⁵ M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 187. Corsivo mio.

“vision” e il “design” come profondamente legati, lui che professa un’idea dell’arte come cosa meramente esornativa e che nella sua presunzione di filosofo “enciclopedico” è soggetto ad una ansia classificatoria, tassonomica, il cui ambito è niente meno che: «Subject and object and the nature of reality».³⁶ Scopo di Mr Ramsay è la conoscenza della “realtà” tramite un percorso di tutto lo scibile, dalla A alla Z. Ironicamente, ma non a caso, arrivando alla lettera Q il filosofo giunge solamente alle soglie della lettera R con cui inizia il suo stesso nome, simbolicamente continuando a non conoscere se stesso. Novello Mosè rimane fuori dalla terra promessa dal suo imperativo filosofico, eludendo, per ansia di onnicomprensività, l’incipit socratico della sapienza. Mr Ramsay, come molti filosofi che lo hanno preceduto, da Tommaso d’Aquino a Hegel, aspira alla conoscenza come ad una stabile “spiegazione” e “possesso” del mondo, ma come Freud, quando suggerisce una connotazione “paranoica” nell’atteggiamento sistematizzante del filosofo,³⁷ anche Woolf chiarisce il limite di un sapere filosofico che si vuole assoluto nella sua astrattezza.

La fluidità dell’essere richiede invece una parola poliedrica, e chiede ascolto più che definizione. Ed è così che per Woolf poesia diviene la scommessa dell’artista sul senso della vita, prima ancora del suo stesso scrivere, ma intrinseca allo scrivere: è la capacità di muoversi, come la filosofia del Novecento, nell’assenza di un fondamento, ma non per questo divenire paralisi o tautologia. Infatti, Virginia Woolf ha messo *le onde*, non certo la terraferma, al centro della sua cosmogonia immaginativa, mostrando così un’acuta consapevolezza di quello che con Heidegger potremmo chiamare «Begrundung»:³⁸ «The sea was more important now than the shore. Waves were all around them, tossing and sinking, with a log wallowing down one wave; a gull riding on another».³⁹

In *To The Lighthouse*, nel momento epifanico di Cam, che come James raggiunge infine il faro, *le onde* sono centrali alla specificità della visione poetica:

It was like that then, thought Cam, once more drawing her fingers through the waves. She had never seen it from the sea before [...] Where were they going? From her hand, ice cold, held deep in the sea, there spurted up a fountain of joy at the change, at the escape, at the adventure (that she should be alive, that she should be there) and the drops falling from this sudden and unthinking fountain of joy fell here and there on the dark, the slumbrous shapes in her mind.⁴⁰

³⁶ V. WOOLF, *To the Lighthouse*, cit., p. 28.

³⁷ Philip Rieff, riferendosi specialmente al Freud di *Totem e Tabu* e di *Il Mose’ di Michelangelo*, sinteticamente e acutamente ricorda che: “Hysteria is a caricature of a work of art..., an obsessional neurosis is a caricature of religion and,... a paranoiac delusion is a caricature of a philosophical system.” In PHILIP RIEFF, *Freud: General Psychological Theory*, New York, Macmillan Publishing Company, 1963, p. 19.

³⁸ MARTIN HEIDEGGER, *Zur Sache des Denkens*, Tübingen, Niemeyer, 1969.

³⁹ V. WOOLF, *To the Lighthouse*, cit. p. 217.

⁴⁰ M. HEIDEGGER, *Zur Sache des Denkens*, cit., p. 214.

Le onde non sono un fondamento, ma un “Abgrund”, un divenire, un differire perpetuo, una variazione, un altro-da-sé. Le onde esistono come l’identità, fluide, e come questa non si possiedono. Siamo ben distanti dalla metafisica tradizionale che pretendeva il possesso dell’Essere, tramite la conoscenza. L’effervescenza e l’inconsistenza del personaggio in *Orlando*, la fluidità e la pluralità del soggetto in *The Waves* («I am you» dice Bernard agli – e degli – amici d’infanzia)⁴¹ confermano la tesi di cui le onde sono simbolo: solo polifoniche definizioni, paradossalmente definiscono compiutamente, senza definire, la soggettività che è sempre aperta. Anche Rilke metapoeticamente parla di “metamorfosi” come origine della voce più limpida: «Geh in der Verwandlung aus und ein» (“Tu entra ed esci dalla metamorfosi”) è l’invito seducente e inquietante del Sonetto 29.⁴²

Dire, disdire e contraddire, questo è il compito dell’artista, del “vero” filosofo che con la parola ritaglia ed elabora i confini del mondo. Il linguaggio, imprescindibile anche se insufficiente, dà spessore al soggetto e al reale; per questo il linguaggio va articolato quanto più possibile, pur nella cognizione della sua parzialità (e quindi estensibilità). La nausea delle “belle frasi”, cui ripetutamente allude Bernard in *The Waves*, sottolinea la ricerca più autenticamente esplorativa dell’artista, che è lotta al riduttivismo, superamento del cliché e del *déjà-vu* nel linguaggio e quindi nel pensiero. Il poeta personalizza il linguaggio, resistendo così al possesso che il linguaggio detiene sul locutore che se ne serve. Lo stile è infatti inequivocabile traccia della soggettività, in quanto superamento della dimensione anonima e omogeneizzante della “langue”.

La ricerca del nuovo e il continuo superamento del già dato non sono per l’artista una questione di eccentricità. L’artista sa di correre il rischio di non stare fermo in nessuna certezza. Come gli artisti e i bambini (si vedano ancora i personaggi di James e Cam) il poeta è «wild and fierce», perchè non ha terra sotto i piedi, abita terre diverse e si orienta sempre verso un altrove, verso l’ignoto. La “fuga” di «that wild villain, Cam, dashing past» ha tutte queste caratteristiche:

she would not stop for Mr Bankes and Lyly Briscoe, [...] she would not stop for her father [...] nor for her mother [...] She was off like a bird, bullet or arrow, impelled by what desire, shot by whom, at what directed, who could say? What, what? Mrs Ramsay pondered, watching her.⁴³

Non serve certo cercare di afferrare Cam rivolgendole la parola, soprattutto se si tratta di una banale richiesta operativa, come un messaggio da riferire alla cuoca: «The words seemed to be dropped into a well, where, if the waters were clear, they were also so extraordinarily distorting that, even as they

⁴¹ V. WOOLF., *The Waves*, cit., p. 241.

⁴² RAINER MARIA RILKE, *Die Sonette an Orpheus/ I sonetti a Orfeo*, in ID., *Poesie*, vol II: 1908-1926, a cura di GIULIANO BAIONI, trad. it. di GIACOMO CACCIAPAGLIA, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, p. 150 (tedesco), p. 151 (italiano).

⁴³ V. WOOLF, *To the Lighthouse*, cit., p. 64.

descended, one saw them twisting about to make Heaven knows what pattern on the floor of the child's mind».⁴⁴

Cam è spesso legata a immagini acquatiche e marine e in questo caso il profondo della sua psiche infantile è “tradotto” poeticamente nell'immagine del pozzo e dei ghirigori che sono proiettati dalla sua mente attiva. Il mondo di Cam, che agli altri pare forse solipsistico, è un terreno quasi inaccessibile per chi è ormai abituato solo al linguaggio della comunicazione quotidiana, specie nei suoi risvolti puramente pratici. Questa è la sua irraggiungibile “solitudine” (in senso Rilkeiano), Cam è immagine di chi rincorre la soglia della voce (che i poeti provano a varcare), verso il luogo dove i ghirigori diventano segni, verso la sorgente della parola e del silenzio, Cam è, per dirlo ancora con Heidegger, “in cammino verso il linguaggio”.

5 CONCLUSIONI

Non a caso Virginia Woolf appartiene al gruppo dei “poeti” che hanno affascinato i maggiori filosofi del Novecento. In *Différence et Répétition* Gilles Deleuze elabora uno dei concetti più originali del suo pensiero, quello di “haecceity”, con un esplicito riferimento a *Mrs Dalloway*: «Virginia Woolf's walk through the crowd, among the taxis. Taking a walk is a hecceity; never again will Mrs Dalloway say to herself “I am this, I am that, he is this, he is that” [...] Haecceity, fog, glare. A haecceity has neither beginning nor end, origin nor destination; it is always in the middle. It is not made of points, only of lines. It is a rhizome».⁴⁵

Concludendo, sembra plausibile affermare che quella woolfiana è una poetica ben lontana dalle presunte certezze che certa critica ha voluto attribuire al Modernismo e alla scrittrice: è piuttosto una poetica dell'indecidibile, del provvisorio, dell'inconcluso (e inconcludibile). Si auspica dunque che l'attenzione qui rivolta ai romanzi woolfiani alla luce della filosofia novecentesca abbia corroborato la tesi centrale di questo lavoro: il pensiero e la poesia si interpellano vicendevolmente e si appartengono.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ G. DELEUZE, *Un manifesto di meno*, cit., p. 56.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- DELEUZE, GILLES e FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- DELEUZE, GILLES, *Un manifesto di meno*, in CARMELO BENE e GILLES DELEUZE, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- EMPSON, WILLIAM, *Seven Types of Ambiguity*, Harmondsworth, Penguin, 1961.
- FREUD, SIGMUND, *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1930 (*Il disagio della civiltà*, trad. it. di ENRICO GANNI, a cura di STEFANO MISTURA, Torino, Einaudi, 2010).
- HEIDEGGER, MARTIN, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am M., Klostermann, 1963.
- ID., *Zur Sache des Denkens*, Tübingen, Niemeyer, 1969.
- ID., *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Verlag Günther Neske, 1959, trad. it. ID., *In cammino verso il linguaggio*, a cura di ALBERTO CARACCILO, Milano, Mursia, 1973.
- LECERCLE, JEAN-JACQUES, *Badiou and Deleuze Read Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010.
- ID., *De l'interpellation. Sujet, langue, ideologie*, Parigi, Éditions Amsterdam, 2019.
- LOCATELLI, ANGELA, *Dire l'identità: il soggetto wolfiano tra psicoanalisi e fiction*, in «Merope», IV (1992), pp. 67-91.
- EAD., “For nothing was simply one thing”: *Observations on the Knowledge of Literature*, in *La conoscenza della letteratura/ The Knowledge of Literature*, Vol 3, a cura di EAD., Bergamo, Bergamo University Press, 2004, pp.141-152.
- EAD., *Well said, well seen: Aspects of the Visual in Literature*, in EAD. (a cura di), *La conoscenza della letteratura/ The Knowledge of Literature*, Vol 10, Bergamo, Bergamo University Press, Sestante Edizioni, 2011, pp. 131-146.
- EAD., *Plurivocal Narration as an Empathic Response of Resistance to Colonial Prejudice. Writing Alterity in The Voyage Out*, in «Le Simplegadi», XVII (2019), pp. 53-64.
- RIEFF, PHILIP, *Freud: General Psychological Theory*, New York, Macmillan Publishing Company, 1963.
- RILKE, RAINER MARIA, *Elegie Duinesi*, tradotto da ENRICO DE PORTU e IGEA DE PORTU, Torino, Einaudi, 1978.
- ID., *Die Sonette an Orpheus/ I sonetti a Orfeo*, in ID., *Poesie*, vol. II: 1908-1926, a cura di GIULIANO BAIONI, trad. it. di GIACOMO CACCIAPAGLIA, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995.
- WOOLF, VIRGINIA, *A Writer's Diary. Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, edited by LEONARD WOOLF, London, Hogarth Press, 1953.
- EAD., *Orlando*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967.
- WOOLF, VIRGINIA, *To the Lighthouse*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969.
- EAD., *Modern Fiction*, in *The Essays of Virginia Woolf*, Vol. 4: 1925-1928, a cura di Andrew McNeille, London, The Hogarth Press, 1984.
- EAD., *The Voyage Out*, London, Grafton Books, 1989.
- EAD., *The Waves*, Oxford, Oxford University Press, 1992.



PAROLE CHIAVE

Virginia Woolf; Lirica; Dialogismo; Orlando; Modernismo



NOTIZIE DELL'AUTORE

Angela Locatelli è docente di Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Bergamo. Membro dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo; visiting professor alla University of Pennsylvania a Philadelphia, alla Nihon University di Tokyo e alla UCP di Lisbona. I suoi principali interessi di ricerca rientrano nel campo della teoria della letteratura. Ha scritto di epistemologia della letteratura, retorica e psicoanalisi. Ha curato 10 volumi dal titolo *La conoscenza della letteratura/The Knowledge of Literature* (1001-2011); ha inoltre dedicato numerosi studi (2 volumi e oltre 50 articoli) a Shakespeare e alla letteratura e cultura inglese del Rinascimento.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANGELA LOCATELLI, «*A voice answering a voice*». *Il dialogo della poesia in Virginia Woolf*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 16 (2021)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.