



**«THERE'S SOMETHING SEXUAL IN IT?»
MARCEL PROUST, VIRGINIA WOOLF, E LA PERCEZIONE
MASSIMO SCOTTI**

Al culmine di ogni stagione si incontrano giorni di una luminosità particolare, in cui il tempo fa pensare a un momento opposto dell'anno: è in quell'atmosfera crepuscolare, da inverno delle more, che il Narratore ritrova Gilberte a Tansonville. Gli anni sono passati e si possono tentare scomodi bilanci. Marcel ha perduto Albertine; Gilberte scopre i tradimenti di suo marito, Robert de Saint-Loup. Siamo tra le pagine che precedono la conclusione del grande arco della *Recherche*, un momento sospeso di prefinale, in cui le verità sepolte emergono come le acque schiumose alla sorgente della Vivonne.

On dînait maintenant, à Tansonville, à une heure où jadis on dormait depuis longtemps à Combray. Et cela à cause de la saison chaude. Et puis, parce que, l'après-midi, Gilberte peignait dans la chapelle du château, on n'allait se promener qu'environ deux heures avant le dîner. Au plaisir de jadis, qui était de voir en rentrant le ciel pourpre encadrer le calvaire ou se baigner dans la Vivonne, succédait celui de partir à la nuit venue, quand on ne rencontrait plus dans le village que le triangle bleuâtre, irrégulier et mouvant, des moutons qui rentraient.¹

Di colpo, spazi che si credevano incommensurabilmente distanti si rivelano adiacenti, delusioni e rivelazioni si sommano, gli amori andati rivelano le loro fondamentali vacuità. Gilberte parla e qualcosa traspare, come per distrazione, dalle spesse coltri del mistero e dell'oblio.

¹ MARCEL PROUST, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, a cura di Pierre Clarac e André Ferré, Gallimard, Paris, «Bibliothèque de la Pléiade», 1954, III, p. 691.

« Si vous n'aviez pas trop faim et s'il n'était pas si tard, en prenant ce chemin à gauche et en tournant ensuite à droite, en moins d'un quart d'heure nous serions à Guermantes. » C'est comme si elle m'avait dit: « Tournez à gauche, prenez ensuite à votre main droite, et vous toucherez l'intangible, vous atteindrez les inaccessibles lointains dont on ne connaît jamais sur terre que la direction [...]. « Si vous voulez, nous pourrons tout de même sortir un après-midi et nous pourrons aller à Guermantes, en prenant par Méséglise, c'est la plus jolie façon », — phrase qui, en bouleversant toutes les idées de mon enfance, m'apprit que les deux côtés n'étaient pas aussi inconciliables que j'avais cru.²

I diversi mondi intorno a cui si è costruita l'esistenza del Narratore si riuniscono casualmente, il pozzo profondo del passato sembra ora poco più che un lavatoio, quadrato, circoscritto, banale e limaccioso.

Un de mes autres étonnements fut de voir les « Sources de la Vivonne », que je me représentais comme quelque chose d'aussi extra-terrestre que l'Entrée des Enfers, et qui n'étaient qu'une espèce de lavoir carré où montaient des bulles.³

Ma è solo un'altra delle parvenze ingannatrici che il tempo sceglie per nascondersi; poco dopo, una serie di stupori conclusivi, durante la *matinée* dai Guermantes, restituirà l'immagine della forza abbacinante e sconvolgente che hanno avuto gli anni trascorsi, in grado di plasmare una realtà caleidoscopica e caotica – in apparenza – dove invece si profila un disegno, un geroglifico dai significati sfuggenti.

È a questi momenti dimessi e “minori” della *Recherche* che Virginia Woolf sembra essersi ispirata quando componeva i suoi lacerti di memorie⁴; l'unico momento della sua scrittura in cui sembra voler “*faire du Proust*”. Ma non si tratta affatto di imitazione. Entrambi gli scrittori hanno un gusto particolare per il *pastiche*, inteso come omaggio elegante e abile agli autori che amano: Virginia Woolf ne dà una prova brillante in molte sue pagine, come quando rico-

2 Ivi, pp. 692-693.

3 Ivi, p. 693.

4 Non tutti, certo, perché alcuni risalgono al 1907, quando nessuna parte della *Recherche* era ancora stata pubblicata; mi riferisco in generale ai frammenti autobiografici raccolti inizialmente da Jeanne Schulkind sotto il titolo di *Moments of Being* (1976), curati in Italia da Laura Lepetit (*Momenti di essere*, La tartaruga, Milano, 1977) e riproposti da Liliana Rampello con lo stesso titolo ma in un'edizione ampliata da alcuni inediti tradotti da Sara Sullam (Ponte alle Grazie, Milano, 2020).

struisce gli stili della prosa inglese, attraverso i secoli, in *Orlando*; Proust pubblica nel 1919, su richiesta di Gallimard, i suoi *Pastiches et mélanges* e inserisce alla fine della *Recherche* un finto passaggio del *Journal* dei fratelli Goncourt, qui sapientemente parodiati.

I testi autobiografici woolfiani però non appartengono nemmeno a questa forma di confronto ironico, sono qualcosa di molto diverso. Se il modello della *Recherche* è inevitabile per ogni tipo di scrittura memoriale, il rapporto che Virginia Woolf ha con Proust è fatto di estrema ammirazione e misura di una distanza. C'è, fra loro, qualcosa di nascosto e insieme di fraterno; Virginia Woolf scopre nell'opera di Proust un riconoscimento della verità del suo percorso individuale di scrittrice, non una semplice conferma ma qualcosa di più – incontrarlo per lei equivale a un'agnizione; è come se dicesse: «Allora è *reale* quello che cerco, *lui* lo ha trovato».

Proust nelle pagine di diario e nelle lettere woolfiane

L'amore di Virginia Wolf per lo scrittore francese, destinato a durare per tutta la vita, comincia quando la rinomanza internazionale proustiana è ancora ai suoi albori: sente parlare di lui per la prima volta da Roger Fry nel 1918, o almeno questa è la prima menzione che compare nel diario woolfiano⁵. Inizia in seguito la lettura della *Recherche*,⁶ che proseguirà per molti anni, e scrive, nel 1923:

Last Thursday, I think, I returned to fiction, to the instant nourishment & well being of my entire day. I wonder if this next lap will be influenced by Proust? I think his French language, tradition &c, prevents that: yet his command of

5 Cfr. *The Diary of Virginia Woolf*, a cura di Anne Olivier Bell e Andrew McNeillie, The Hogarth Press, London, 1977, vol. I, 1915-1919, 18 aprile 1918, p. 140 e nota. Pubblicato nel novembre del 1913, *Du côté de chez Swann* fu recensito con elogi sul «Times Literary Supplement» il 4 novembre di quell'anno; Fry fu uno dei suoi primi estimatori in Inghilterra (ne discute ancora con l'amica Virginia Woolf il 18 dicembre 1921, cfr. *Diary*, II, p. 151).

6 Proprio a Roger Fry Virginia chiede una copia del primo volume della *Recherche* (cfr. la lettera 1089, del 2 novembre 1919: in *The Letters of Virginia Woolf*, a cura di Nigel Nicolson e Joanne Trautmann, Harcourt Brace Jovanovich, New York-London, vol. II, *The Question of Things Happening*, p. 396; nell'edizione italiana: *Lettere*, vol. II, *Le cose che accadono*, Einaudi, Torino, 1980, p. 491). Inizierà il secondo volume la sera del 5 maggio 1922 (cfr. la lettera 1244, del giorno successivo, a Roger Fry: *The Letters*, II, p. 525).

every resource is so extravagant that one can hardly fail to profit & must not flinch, through cowardice.⁷

L'esitazione, la paura di un influsso schiacciante⁸ emergevano anche prima, in una lettera del 21 gennaio 1922 a Edward Morgan Forster:

Every one is reading Proust. I sit silent and hear their reports. It seems to be a tremendous experience, but I'm shivering on the brink, and waiting to be submerged with a horrid sort of notion that I shall go down and down and down and perhaps never come up again.⁹

Lui, Forster, più sicuro di sé, dice che, fra Proust e Lawrence, preferirebbe essere Lawrence, ma ancor di più sé stesso.¹⁰

Paragonare Proust a Lawrence sembra oggi inconsueto, se non assurdo. Sono due mondi letterari troppo distanti, incommensurabili, ma non è questo il punto. Virginia Woolf mostra umiltà e cautela nel suo atteggiamento guardingo; prima di giudicare ascolta, senza dissimulare il suo senso di inferiorità. Immotivato, certo, ma comprensibile, da parte di una donna che stava facendo il proprio ingresso nel mondo culturale maschile e di una scrittrice che andava scegliendo la strada più ardua per affermarsi: non una semplice abilità compositiva ma il tentativo di costruire forme nuove nella prosa romanzesca – forme inesplorate, temerarie e insidiose.

Le metafore che sceglie sono rivelatrici: l'orlo di un baratro, il timore di essere sommersa, di cadere. Proust potrebbe farla affondare. Eppure sarà proprio lui a offrirle un incoraggiamento, insieme a un'altra persona destinata a diventare fondamentale nella vita di Virginia. Proust lo fa attraverso la sua opera («I am perhaps encouraged by

7 10 febbraio 1923, *Diary*, II, p. 234.

8 «Se si può parlare di *angoscia dell'influenza* per la Woolf, tra i suoi contemporanei non è a Joyce che si deve pensare, ma a Proust, che lei legge con la percezione precisa e affilata che lì, in quel suo grande romanzo, sta qualcosa di molto vicino a lei, di pericolosamente vicino a lei (e non certo per la tecnica usata), al suo sguardo sul tempo, sulla memoria, sul ricordo, sul quotidiano, sull'esistenza di ognuno e di tutti. E sull'infanzia e sulla madre, un bacio non dato, una cattedrale perduta, uno scrivere della luce della vita dall'ombra segreta dell'inconscio e del dimenticato.» L. RAMPELLO, *Il canto del mondo reale: Virginia Woolf. La vita nella scrittura*, Il Saggiatore, Milano, 2005, 2011, p. 71.

9 Lettera 1210: nell'edizione originale, II, p. 499; nell'edizione italiana, II, p. 621.

10 18 settembre 1923, *Diary*, II, p. 269.

Proust to search out & identify my feelings, but I have always felt this kind of thing in great profusion, only not tried to capture it, or perhaps lacked skill & confidence»¹¹), altri lo faranno in modi diversi. Infatti Virginia nota, quasi con stupore, senz'altro con piacere, che una certa «Mrs Nicolson» la ritiene la migliore scrittrice vivente, e quella signora entusiasta diventerà ben presto semplicemente «Vita», cioè Victoria Sackville-West.¹² Proust e Vita sono entrambi molto preziosi, perché il momento è molto particolare: quello che porterà da *Jacob's Room* (1922) a *Mrs Dalloway* (1925).

Con Lytton Strachey, Virginia parla di quella che lui chiama «the school of Proust»¹³. Sappiamo oggi che l'autore della *Recherche* non ha fondato nessuna scuola ma è stato afflitto, nel tempo, da quella vastissima schiera di epigoni più o meno brillanti, spesso petulanti, che Arbasino chiamava, collettivamente, «i nipotini di Proust». Virginia Woolf si guardò bene, orgogliosamente, dal farne parte (né della scuola, né dei nipotini). Già sentiva il percorso di Joyce fin troppo parallelo al suo, sapeva che procedevano nella stessa direzione, pur con risultati molto diversi.¹⁴ Lei e Proust sono accomunati da una essenziale «felicità» nella scrittura; quello che Alberto Beretta Anguissola chiamava splendidamente «l'inno alla gioia di Marcel Proust»¹⁵ è lo stesso canto

11 11 settembre 1923, *Diary*, II, p. 268.

12 3 agosto 1922, *Diary*, II, p. 187.

13 17 ottobre 1924, *Diary*, II, p. 317.

14 «Infatti, se al nome della Woolf ora accostiamo a mo' di esempio, come quasi sempre succede, quello di James Joyce, che senso ha accapigliarsi per decidere chi è più grande? E soprattutto rispetto a cosa? Si dice, e può essere vero, che l'uno abbia raggiunto risultati più radicali in quella sperimentazione linguistica anche da lei tentata, ma io continuo a credere che si possa guardare a qualcosa di diverso, a quale visione della realtà trasformata i due ci mettano di fronte. E soprattutto se è vero che entrambi ci mettono di fronte a una realtà trasformata». L. RAMPELLO, *Il canto del mondo reale, op. cit.*, p. 69. Infatti, non è a una realtà trasformata che Virginia Woolf e James Joyce ci mettono di fronte, ma a un nuovo modo di vedere la realtà di sempre, che non è quella convenzionale, e convenzionalmente intesa, dei vari signori Bennett o Galsworthy, bensì una realtà più sottile e imprevedibile, quella che in *Mrs Dalloway* come in *Ulysses* si cerca di intrappolare, con strumenti ed esiti diversi, ma allestendo un tipo molto simile di esperimenti. Virginia Woolf da Joyce era infastidita. E non è difficile capire perché: aveva quella sensazione fisica, greve, carnale della vita che a lei inesorabilmente mancava. Ma, segretamente, lo ammirava? E che cosa pensava lui di lei? Sentiva istintivamente una sudditanza di classe, di nazionalità (irlandese Joyce, londinesissima Virginia), ma ancor più di gusto, quel *taste* che il loro comune e occultato mentore letterario – Henry James – idolatrava?

15 È il titolo, attraente e perfetto, di un articolo che si conclude così: «Mi chiedo, in conclusione, se il vero motivo del grande successo

intonato da Virginia Woolf: la sensazione ineludibile di una ricerca e poi di una conquista del *plaisir du texte*, inteso in senso letterale, non solo barthesiano.

«Del resto sono convinto che, a ben guardare,» scrive Beretta Anguissola, «potremmo trovare i frammenti sparsi di un grandioso inno alla gioia in tutti i maggiori capolavori della storia, anche quelli apparentemente più angosciosi, anche nel *Castello* di Kafka o in *Fin de partie*, tanto per fare due esempi che non lasciano dubbi». ¹⁶ A questi capolavori si potrebbero aggiungere titoli di romanzi woolfiani, per quanto non siano mai angosciosi, nemmeno in apparenza. Il piacere intenso della scrittura, per quanto tormentoso (molti piaceri lo sono, del resto), si ritrova identico in Proust come in Virginia Woolf, e comunica al lettore la profondità della sensazione vitale, la curiosità per il reale in tutte le sue forme, la scoperta estatica del mondo nel suo spettacolo sempre instabile e mutevole, illusorio, sorprendente – che sia fatto di passione o di speranza, di gelosia o di dolore. Anche nelle pagine e nei personaggi più pervasi di sofferenza, i due autori non indulgono mai a patetismi o pessimismi compiaciuti, ma ispirano uno sguardo insieme partecipe e cartatico, suggerendo qualcosa circa la fatale impermanenza delle miserie come dei trionfi umani, la loro essenziale vacuità nelle correnti della vita che sommergono le tragedie individuali. Quello che conta, sembrano volerci dire, è comprendere, carpire l'attimo della visione, e lasciarlo cadere. Tutto il resto è inutile afflizione. E lo dicono due esseri umani ben consapevoli di cosa siano la malattia e la follia. Il confronto con Proust, che Virginia non ha alcun bisogno di imporsi e che sente come un'autodisciplina, un esercizio spirituale, è importante quanto fertile, e lo avverte soprattutto mentre sta componendo *Mrs Dalloway*:

di Proust non sia proprio questa allegria, questa luce che emana dal suo libro e che non emana da gran parte di pur pregevoli opere precedenti e seguenti. Per rendere conto del proprio apprezzamento dell'opera di Proust molti lettori, adottando le riflessioni di tanti bravi critici, mettono avanti la nuova concezione del tempo, oppure il soggettivismo radicale, oppure la consapevolezza della crisi dell'intellettuale borghese, oppure alcuni elementi formali o l'uso ricorrente di certe figure retoriche o non so cos'altro. Sono pochi coloro che, guardando con sincerità e coraggio dentro sé stessi, sono pronti ad ammettere di amare Proust soprattutto per quei caldi fasci di luce che fuoriescono da quasi tutte le sue pagine. I grandi libri sono come le lucciole: illuminano la notte. Baudelaire, più enfatico, alle lucciole preferiva i fari». A. BERETTA ANGUSSOLA, *L'inno alla gioia di Marcel Proust*, in «Quaderni proustiani», numero 9, 2015, p. 22.

I wonder if this time I have achieved something? Well, nothing anyhow compared with Proust, in whom I am embedded now. The thing about Proust is his combination of the utmost sensibility with the utmost tenacity: he searches out these butterfly shades to the last grain. He is as tough as catgut & as evanescent as a butterfly's bloom. And he will I suppose both influence me & make me out of temper with every sentence on my own.¹⁷

Lei stessa, Virginia, verrà spesso paragonata a una farfalla (da Emilio Cecchi, per esempio), e la sua opera a riflessi su ali di farfalle: tra lepidotteri ci si intende. Proust insegna la sensibilità e la tenacia, insegna a non aver paura. Bisogna andare fino in fondo. La *Recherche* indica la strada: ricostruire un mondo, utilizzando il filtro di una coscienza individuale; cercare le motivazioni sociali e storiche, estetiche e spirituali, di un'esistenza nel suo itinerario umano; comprendere, e far comprendere, il posto «prolungato a dismisura» che occupa un singolo essere nel tempo, oltre la sua inevitabile caducità.

Architettare i personaggi

Le differenze più profonde tra Proust e Virginia Woolf si notano per esempio nella costruzione dei personaggi: nella *Recherche* emergono grandi, portentose figure estremamente mutevoli, soggette ancor meno alle trasformazioni del tempo che alla loro progressiva comprensione da parte del Narratore, costantemente intento e dedito alla definizione di una loro "verità".

Alcune di tali figure mostrano una sostanziale coerenza, come la suprema, immutabile Madame Verdurin che cambia, certo, opinione sull'aristocrazia, ma solo se le fa comodo e se può entrarne a far parte, ma rimane dall'inizio alla fine del ciclo narrativo la donna superficiale, frivola, furbastra, imperiosa, emblema e vessillo della mediocrità borghese più tronfia e supponente. Robert de Saint-Loup, all'opposto, da elegante e nobile idolo virile si trasforma in personaggio dal comportamento losco e sfuggente, con tratti di meschinità, tormentato dalle sue passioni illecite, redento solo dalla morte. Suo zio, il barone di Charlus, compie un percorso inverso: dopo averne combinate di cotte e di crude, dopo aver amato perdutamente, perfino ignobilmente, dopo essersi fatto avidamente malmenare nelle

¹⁷ 8 aprile 1925, *Diary*, III, p. 7.

alcove segrete, protette dal coprifuoco bellico, da lestofanti e militari, farsettai e garzoni di macellai, dalla mano mai abbastanza pesante per i suoi gusti sempre più esigenti, appare infine invecchiato e cadente, ma dotato «della shakespeariana maestà di un re Lear».

La guerra, gli occhi sociali, i mutamenti della cultura e del gusto cambiano le posizioni mondane dei personaggi e le loro reputazioni nel bel mondo: attricette un tempo disprezzate diventano più note e stimate della Berma, ex regina dei teatri; una *cocotte* può farsi strada in modo sorprendente, senza neanche troppa abilità, ma solo seguendo le onde degli anni che trascinano via pettegolezzi e barriere fra le classi, per riportare invece sulle spiagge aride e volubili del Faubourg pubblici relitti levigati dalle maree dei *salons*, ripuliti da ogni scoria di chiacchierabilità, da dicerie e pregiudizi.

A Virginia Woolf le differenze di classe importano ben poco. Ha una predilezione estetizzante per la nobiltà – identica a quella di Proust – e si interroga sorniona, ironica, ridente, sul proprio snobismo, ma i suoi personaggi non compiono scalate verso l'aristocrazia e restano altoborghesi educati, consci dei loro privilegi e dei loro ruoli che sono solo maschere. Delle sue figure più riuscite, come Clarissa Dalloway o la signora Ramsay, interessano all'autrice i pensieri, gli aneliti, le nostalgie, i sussulti e anche le delusioni, i sensi di vuoto, le sconfitte.

Quello che interessa i due scrittori, al di là delle parvenze narrative, è soprattutto il rapporto dei personaggi con la realtà, e il loro modo di osservarla; il vero protagonista delle opere di Virginia Woolf e di Marcel Proust è, come proverò a dimostrare, la percezione (nel momento, per l'una, e attraverso il tempo, per l'altro).

Lo si può notare in controtuce lasciando da parte i personaggi propriamente narrativi dei due autori per considerare invece i rispettivi saggi letterari. Quelli di cui ci parla Virginia Woolf nel suo articolato, affascinante romanzo critico (rispetto a cui le pagine proustiane sono piuttosto poche, per quanto illuminanti) non sono soltanto scrittori ma veri e propri personaggi, come si diceva una volta, "a tutto tondo". Uomini e donne che vivono, camminano, guardano, si comportano in un certo modo attraverso le epoche, intrattengono rapporti con i loro simili e non solo. Parlano con i contadini, con i nobili o i mercanti. Hanno possedimenti o vivono in miseria. Fanno lavori per vivere oppure scrivono di nascosto in cucina; sono afflitti da problemi familiari o conducono esistenze serene, ma sempre molto realistiche,

concrete; in questo caso, per Virginia Woolf, le classi sociali contano eccome. Determinano carriere e destini, decretano trionfi o insuccessi. Possono portare a fallimenti. Costringono a vite desolate. Separano le donne dagli uomini, creano condizioni dominanti o subalterne.

Gli scrittori di Proust hanno invece quasi tutti un rango sociale piuttosto elevato, lui ausculta soltanto lo stile delle loro pagine e non parla delle loro vite, che peraltro sono tutte piuttosto simili e generalmente elevate; ma di questi scrittori, poeti, teatranti, a entrambi gli autori interessa più di tutto il rapporto che intrattengono con la conoscenza, il loro modo di intendere la realtà – come la colgono, la trasformano, la interpretano, a volte come la distorcono.

Al centro della ricerca di Proust come di Virginia Woolf c'è la percezione del mondo e le modalità con cui la mente umana la rielabora, trasformandola in parole, di volta in volta fantasiose, crude, penetranti, visionarie, raffinate o rudimentali. Che cosa sentono le principesse parigine quando compongono poesie, che cosa provavano gli antichi cantori anonimi dell'Inghilterra rurale? Come hanno visto il mondo e come lo hanno ritratto? Queste sono le domande che i due autori si pongono.

Proust analizza specificamente lo stile degli scrittori di cui parla, si lascia sedurre dalle suggestioni che promano dalle loro pagine, imita il ritmo del loro dettato, cerca di vedere il mondo con il loro stesso sguardo; Virginia Woolf ricostruisce le loro storie, per comprendere i loro punti di vista e tracciare disegni critici attraverso le epoche e le civiltà che hanno dato vita a quelle menti lontane o coeve. I personaggi-scrittori di entrambi condividono gli stessi valori, l'onestà, la determinazione, l'anelito per la verità, l'attenzione per il significato dell'arte nell'esistenza umana.

Entrambi rinunciano alla preponderanza dell'azione narrativa, agli elementi più esteriori del romanzesco per soffermarsi sulle reazioni dei personaggi a eventi spesso minimi, usuali, consueti, perfino banali. Gli espedienti teatrali più tipici sono utilizzati con la maggiore parsimonia possibile, in una sorvegliata struttura narrativa fatta di vibrazioni, non di schianti e strepiti. L'amore passionale, pressoché inesistente nei romanzi woolfiani (davvero un corpus narrativo molto parco se non del tutto privo di deliri d'amore) diventa in Proust un fenomeno morboso da analizzare con puntiglio scientifico, come un morbo naturalistico. Che cosa provano le cameriere innamorate sulla soglia di casa o all'incrocio del vicolo del loro appuntamento? Questo sembra chiedersi Virginia Woolf, mentre all'inizio della

Recherche seguiamo Swann pazzo di gelosia che scruta le finestre di Odette accese nella notte, temendo l'intrusione di un rivale.

Le forme della percezione

Nel modo che abbiamo (che ci è concesso?) di guardare il mondo risiede forse l'unico aspetto profondamente autentico della nostra vita: la verità ultima risiede nella percezione, questo sembrano dire ripetutamente, con insistenza, sia Marcel Proust, sia Virginia Woolf. In questo lei si sente intimamente legata a uno scrittore che ama in maniera appassionata, sensuale, pressoché fisica, come cerca di spiegare, con entusiastico trasporto, all'amico Roger Fry del 6 maggio 1922:

But Proust so titillates my own desire for expression that I can hardly set out the sentence. Oh if I could write like that! I cry. And at the moment such is the astonishing vibration and saturation and intensification that he procures? There's something sexual in it? That I feel I can write like that, and seize my pen and then I can't write like that. Scarcely anyone so stimulates the nerves of language in me: it becomes an obsession. But I must return to Swann.¹⁸

L'entusiasmo che Virginia Woolf prova per Proust è dato dal fatto che comprende questo: lo scrittore francese (non ancora "un classico", non ancora canonizzato, ma semplicemente uno fra i tanti autori suoi contemporanei) ha individuato e realizzato un modo per cogliere e definire in parole quei *moments of vision*, quelle intuizioni e quelle riflessioni, quelle verità nascoste nella superficie dell'esistenza che sono la sua ossessione.

Non è la costruzione dei personaggi il suo intento principale, ma la scoperta di una forma (o di più forme diverse) in cui la sua *visione* possa tradursi; comprende che il nucleo di tale visione è identico a quello proustiano – l'attimo in cui il ricordo emerge, nella *Recherche*, offrendo al passato una prospettiva significativa, una direzione precisa nell'ordine (o nel disordine) del tempo; il *moment of being* in cui la coscienza individua un senso nella realtà velata. Da questa sensazione scaturisce il coraggio di riflettere proprio sulle modalità della percezione in cui il reale si manifesta alla

18 Lettera 1244; nell'edizione originale, II, p. 525; nell'edizione italiana, vol. II, p. 653.

mente umana; questa analisi metapsichica fa parte del processo interpretativo di Proust come di Virginia Woolf ed è insita in entrambe le loro poetiche.

Certo le caratteristiche delle prose dei due autori sono opposte: se Proust incede verbalmente in immense frasi onnicomprehensive, dalla costruzione articolata e straordinariamente ricca di ramificazioni, la scrittura woolfiana è franta, nervosa, sincopata, com'è la sua narrazione a partire da alcuni racconti sperimentali e soprattutto dal romanzo *Jacob's Room*. Eppure, al di là della forma, esiste nei due autori un'intenzione che li accomuna: comprendere la mente nei suoi processi conoscitivi, scoprire il modo in cui il pensiero si immerge nelle acque del mondo e affronta gli scogli di "ciò che è reale". Possiamo notarlo a partire da un passaggio del *Temps retrouvé*:

Cependant, je m'avisai au bout d'un moment, après avoir pensé à ces résurrections de la mémoire, que, d'une autre façon, des impressions obscures avaient quelquefois, et déjà à Combray du côté de Guermantes, sollicité ma pensée, à la façon de ces réminiscences, mais qui cachaient non une sensation d'autrefois mais une vérité nouvelle, une image précieuse que je cherchais à découvrir par des efforts du même genre que ceux qu'on fait pour se rappeler quelque chose, comme si nos plus belles idées étaient comme des airs de musique qui nous reviendraient sans que nous les eussions jamais entendus, et que nous nous efforcerions d'écouter, de transcrire. Je me souvins avec plaisir, parce que cela me montrait que j'étais déjà le même alors et que cela recouvrait un trait fondamental de ma nature, avec tristesse aussi en pensant que depuis lors je n'avais jamais progressé, que déjà à Combray je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels. Sans doute ce déchiffrement était difficile mais seul il donnait quelque vérité à lire. Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit. En somme, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agît d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des

deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ? Et déjà les conséquences se pressaient dans mon esprit; car qu'il s'agît de réminiscences dans le genre du bruit de la fourchette ou du goût de la madeleine, ou de ces vérités écrites à l'aide de figures dont j'essayais de chercher le sens dans ma tête où, clochers, herbes folles, elles composaient un grimoire compliqué et fleuri, leur premier caractère était que je n'étais pas libre de les choisir, qu'elles m'étaient données telles quelles.¹⁹

Le verità nascoste, le reminiscenze, le immagini che il Narratore cerca di fissare e di svelare sono indubbiamente analoghe alle "figure della mente" woolfiane. Non si tratta di fantasie o di capricci dell'immaginazione, ma di geroglifici iscritti in un *grimoire* (mallarméano?), un libro magico di significati precisi, evanescenti e segreti che la mente dello scrittore deve decifrare. Sono lampi di autenticità che ogni tanto si accendono e baluginano nella vita di ciascuno; tocca a noi afferrarli o lasciarli svanire.

Ma c'è di più: in quella sequenza di forme in apparenza casuali («un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un cail-lou») si rintraccia in realtà un disegno causale; somigliano alle forme originarie o ai suoni ancestrali che ciascuno dei sei personaggi di *The Waves* vede o sente all'inizio del proprio soliloquio drammatico, e che ritorneranno in parvenze ripetutamente variate a definire il senso di ognuna di quelle sei esistenze solitarie, chiuse nei propri mondi interni:

«I see a ring» said Bernard [...]
 «I see a slab of pale yellow» said Susan [...]
 «I hear a sound» said Rhoda [...]
 «I see a globe» said Neville [...]
 «I see a crimson tassel» said Jinny [...]
 «I hear something stamping» said Louis²⁰

Oserei azzardare un'ipotesi: l'idea originaria per l'inizio del più ardimentoso romanzo di Virginia Woolf potrebbe es-

19 M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, op. cit., pp. 878-879.

20 V. Woolf, *The Waves*, The Hogarth Press, London, 1931 (si cita qui dall'edizione Panther, 1979, p. 6). «I soliloqui sono pronunciati dai diversi personaggi che a volte, come negli episodi ambientati alla scuola d'infanzia o in occasione delle cene, si trovano nella stessa dimensione spazio-temporale, e il soliloquio si configura come un dialogo». S. SULLAM, *Leggere Woolf*, Carocci, Roma, 2020, p. 108.

sere nata proprio dalla lettura di quel passaggio proustiano²¹.

Dal punto di vista formale, non esistono opere più dissimili della *Recherche* e di *The Waves*, ma il loro progetto è identico, e si fonda su un tentativo di definire il processo percettivo umano. Proust lo mette in atto cercando di racchiudere in frasi sterminate le infinite rifrazioni del ricordo che mimano le reti neurali nelle loro connessioni sinaptiche; Virginia Woolf intende definire lo sviluppo evolutivo della mente, dalle prime sensazioni visive, uditive o tattili fino alla sempre più complessa articolazione che sottende la coscienza individuale. E mette in scena questa definizione in frasi per lo più paratattiche, che si susseguono mimando il ripetersi eterno del moto delle onde.

Nella mente del Narratore della *Recherche* si accumulano, lungo l'arco di una vita intera, impressioni, esperienze e immagini che si riproducono, si legano fra loro, si ampliano e si stratificano: un esempio tipico è lo spettacolo della lanterna magica che proietta le immagini di Genoveffa di Brabante e della sua vicenda drammatica.

On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané. [...]

Au pas saccadé de son cheval, Golo, plein d'un affreux dessein, sortait de la petite forêt triangulaire qui veloutait d'un vert sombre la pente d'une colline, et s'avancait en tressautant vers le château de la pauvre Geneviève de Brabant. Ce château était coupé selon une ligne courbe qui n'était guère que la limite d'un des ovales de verre ménagés dans le châssis qu'on glissait entre les coulisses de la lanterne. Ce n'était qu'un pan de château, et il avait devant lui une lande où rêvait Geneviève, qui portait une ceinture bleue. Le château et la lande étaient jaunes, et je n'avais pas attendu de les voir pour connaître leur couleur, car, avant les verres du châssis, la sonorité mordorée du nom de Brabant me l'avait montrée avec évidence. [...]

Certes je leur trouvais du charme à ces brillantes projections qui semblaient émaner d'un passé mérovingien

21 *Le Temps retrouvé* esce postumo nel 1927; la composizione di *The Waves* comincia, come è testimoniato nel diario della scrittrice, all'inizio dell'estate 1929. Virginia Woolf non dice se e quando ha concluso la lettura della *Recherche*, per cui questa deduzione è da considerarsi presuntiva, in quanto non documentabile.

et promenaient autour de moi des reflets d'histoire si anciens.²²

Si scoprirà in seguito che proprio Genoveffa di Brabante è un'antenata della famiglia di Guermantes, il simbolo stesso dell'aristocrazia nella *Recherche*, miraggio e ossessione per il Narratore:

Jamais non plus nous ne pûmes pousser jusqu'au terme que j'eusse tant souhaité d'atteindre, jusqu'à Guermantes. Je savais que là résidaient des châtelains, le duc et la duchesse de Guermantes, je savais qu'ils étaient des personnages réels et actuellement existants, mais chaque fois que je pensais à eux, je me les représentais tantôt en tapisserie, comme était la comtesse de Guermantes, dans le « Couronnement d'Esther » de notre église, tantôt de nuances changeantes comme était Gilbert le Mauvais dans le vitrail où il passait du vert chou au bleu prune, selon que j'étais encore à prendre de l'eau bénite ou que j'arrivais à nos chaises, tantôt tout à fait impalpables comme l'image de Geneviève de Brabant, ancêtre de la famille de Guermantes, que la lanterne magique promenait sur les rideaux de ma chambre ou faisait monter au plafond – enfin toujours enveloppés du mystère des temps mérovingiens et baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe: « antes ». Mais si malgré cela ils étaient pour moi, en tant que duc et duchesse, des êtres réels, bien qu'étranges, en revanche leur personne ducale se distendait démesurément, s'immatérialisait, pour pouvoir contenir en elle ce Guermantes dont ils étaient duc et duchesse, tout ce « côté de Guermantes » ensoleillé, le cours de la Vivonne, ses nymphéas et ses grands arbres, et tant de beaux après-midi.²³

Per gran parte del ciclo romanzesco, i Guermantes saranno confusi da un alone fiabesco e mitologico: le storie antiche di Genoveffa, l'ancor più antica suggestione ellenizzante delle creature marine – ninfe e tritoni – a cui somigliano, uniti fra loro e distanti dal mondo comune nell'empireo elevato del loro palco d'opera, rendono la stirpe aristocratica una discendenza leggendaria, una genia incantata:

Mais, dans les autres baignoires, presque partout, les blanches déités qui habitaient ces sombres séjours s'étaient réfugiées contre les parois obscures et restaient invisibles. Cependant, au fur et à mesure que le spectacle

22 M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. I, pp. 19-20.

23 Ivi, pp. 231-232.

s'avançait, leurs formes vaguement humaines se détachaient mollement l'une après l'autre des profondeurs de la nuit qu'elles tapissaient et, s'élevant vers le jour, laissaient émerger leurs corps demi-nus, et venaient s'arrêter à la limite verticale et à la surface clair-obscur où leurs brillants visages apparaissaient derrière le déferlement rieur, écumeux et léger de leurs éventails de plumes, sous leurs chevelures de pourpre emmêlées de perles que semblait avoir courbées l'ondulation du flux; après commençaient les fauteuils d'orchestre, le séjour des mortels à jamais séparé du sombre et transparent royaume auquel çà et là servaient de frontière, dans leur surface liquide et pleine, les yeux limpides et réfléchissant des déesses des eaux. [...] Les radieuses filles de la mer se retournaient à tout moment en souriant vers des tritons barbus pendus aux anfractuosités de l'abîme, ou vers quelque demi-dieu aquatique ayant pour crâne un galet poli sur lequel le flot avait ramené une algue lisse et pour regard un disque en cristal de roche. Elles se penchaient vers eux, elles leur offraient des bonbons; parfois le flot s'entr'ouvrait devant une nouvelle néréide qui, tardive, souriante et confuse, venait de s'épanouir du fond de l'ombre; puis l'acte fini, n'espérant plus entendre les rumeurs mélodieuses de la terre qui les avaient attirées à la surface, plongeant toutes à la fois, les diverses sœurs disparaissaient dans la nuit. Mais de toutes ces retraites au seuil desquelles le souci léger d'apercevoir les œuvres des hommes amenait les déesses curieuses, qui ne se laissent pas approcher, la plus célèbre était le bloc de demi-obscurité connu sous le nom de baignoire de la princesse de Guermantes.²⁴

Un semplice ombrellino stretto fra le braccia della duchessa Oriane de Guermantes sembrerà al Narratore innamorato, da poco suo dirimpettaio, il modellino di cattedrale che i benefattori oranti tengono in mano nelle sculture o nei dipinti votivi:

Tous les châteaux des terres dont elle était duchesse, princesse, vicomtesse, cette dame en fourrures bravant le mauvais temps me semblait les porter avec elle, comme des personnages sculptés au linteau d'un portail tiennent dans leur main la cathédrale qu'ils ont construite, ou la cité qu'ils ont défendue. Mais ces châteaux, ces forêts, les yeux de mon esprit seuls pouvaient les voir dans la main gauche de la dame en fourrures, cousine du roi. Ceux de mon corps n'y distinguaient, les jours où le temps menaçait, qu'un

24 M. PROUST, *Le Côté de Guermantes*, in *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. II, pp. 40-41.

parapluie dont la duchesse ne craignait pas de s'armer.²⁵

Non si tratta solo di metafore o ricercate similitudini, ma di precise riproduzioni in forma visiva delle associazioni mnestiche intrecciate dagli anni nelle reti neurali di un individuo. Le creano la cultura, l'immaginazione e la nostalgia; è la percezione raffinata del Narratore a tessere questo arazzo memoriale, che non solo riverbera e approfondisce la dimensione composita della psicologia dei personaggi e degli eventi nel romanzo, ma, in una lettura neuroscientifica, riproduce le diramazioni sinaptiche fra diverse aree cerebrali e la complessità dei circuiti in cui l'impulso nervoso si diffonde istantaneamente, all'accendersi di una sensazione, come in un congegno elettrico. I periodi proustiani diventano così, nel loro insieme, percorsi in una mappa mentale fatta di ricordi, reminiscenze, momenti diversi del tempo che si uniscono rendendo la percezione sempre più articolata; il brano del *Temps retrouvé* citato in precedenza (come del resto numerosi altri passaggi della *Recherche*) è un riflesso insieme metapoietico e metacognitivo di tutto questo.²⁶

Ciò che "accade" veramente in *The Waves* è proprio la formazione di tale spazio interno alla mente: non esiste, qui, una diretta narrazione di eventi; il romanzo (una delle più ardite forme di romanzo in tutto il modernismo) è costruito sull'avvicinarsi delle impressioni nelle menti dei personaggi, in relazione ad avvenimenti esterni che vengono descritti, così, solo indirettamente.

Il vero nucleo dell'attenzione dell'autrice coincide con la scoperta di ciò che avviene nel corso dell'esistenza psichica delle sue "ombre di soggettività". Rhoda, Jinny, Susan, Louis, Neville, Bernard sono riflessi singoli di una comune esperienza umana che va dall'infanzia alla vecchiaia e si spegne solo con la morte.

Il romanzo è l'espressione estrema e compiuta di una celeberrima intuizione woolfiana contenuta nel saggio

25 M. PROUST, *La Prisonnière*, in *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. III, p. 31.

26 Gli accenni a una possibile interpretazione neuroscientifica del testo proustiano sono suffragati dal recente e persistente interesse dei nuovi studiosi della mente per l'autore; esiste già una nutrita bibliografia, di cui fanno parte per esempio Jonah Lehrer, *Proust Was a Neuroscientist*, Houghton Mifflin, Boston, 2007 (trad. it. di Susanna Bourlot, *Proust era un neuroscienziato*, Torino, Codice Edizioni, 2008), ma soprattutto – per precisione e consapevolezza analitica, che non sempre Lehrer dimostra – Jean-Yves e Marc Tadié, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999 (trad. it. di Cristina Marullo Reedtz, *Il senso della memoria*, Dedalo, Bari, 2000).

Modern Fiction, del 1919: «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»²⁷. In realtà ognuno dei suoi romanzi, da *Jacob's Room* in poi, e la quasi totalità dei suoi racconti esplorano i territori dischiusi e intravisti in quell'idea che è, chiaramente, una dichiarazione di poetica; lo fanno da prospettive diverse e ricorrendo a strutture costantemente sperimentali, ma è forse in *The Waves* che il concetto trova la sua forma e la sua realizzazione più radicale.

Un esempio di questo si può cogliere seguendo almeno un segmento testuale del romanzo, come l'esordio del soliloquio di Bernard. La sua prima frase, che inaugura il coro dei monologhi di tutti gli altri personaggi, è la seguente: «I see a ring, hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light»²⁸. Il motivo iniziale, enunciato da Bernard, si svilupperà in seguito, con variazioni e riprese, come nel tema musicale di una sinfonia (o di un quartetto d'archi, come quelli beethoveniani che Virginia Woolf ascoltava durante la composizione del romanzo).

Tremulo e vibrante, l'anello che vede Bernard è sospeso – e si trasforma, si sdoppia – in un cerchio di luce: la doppia ripetizione (*hanging/hangs* e *ring/loop*) è voluta e intesa ad annunciare un aspetto essenziale della visione propria al personaggio; in un'espressione che mima la ripetitività dell'eloquio infantile, Bernard suggerisce quella che diventerà una sua caratteristica: la tendenza a guardarsi vivere, a vedere sé e i suoi amici come in uno specchio, a riflettere sulle loro esistenze insieme alla sua, insistendo in un'autocontemplazione conoscitiva che ricerca sempre un senso per le proprie azioni e quelle degli altri (da adulto, diventerà uno scrittore).

Già nella seconda delle sue frasi – inizialmente brevi, frammentarie, poi sempre più estese e complesse – l'immagine circolare si espande e muta in quella di una ragnatela, elaborazione concentrica, ripetizione frattale di una struttura riproducibile virtualmente all'infinito: «Look at the spider's web on the corner of the balcony. It has beads of water on it, drops of white light»²⁹. È evidente la coerenza semantica fra le immagini dell'anello e della tela di ragno; è espressa qui, inoltre, la presenza di Bernard stesso, in forma

27 V. WOOLF, *Modern Fiction* (1919), in *The Essays of Virginia Woolf*, a cura di ANDREW MACNEILLE, Volume 4: 1925 to 1928, The Hogarth Press, London, 1984, p. 160.

28 V. Woolf, *The Waves*, cit., p. 6.

29 *Ibidem*.

di *spider* che tesse una rete in cui sono compresi gli altri personaggi, ai quali alludono le figure delle perle di pioggia e delle gocce di luce bianca. Inoltre, la ragnatela si trova in un angolo del balcone, che, come la finestra, nell'*imagerie* woolfiana, rimanda sempre a un'espansione o un'apertura dell'individualità verso l'esterno. In ciò che Bernard *vede* è simboleggiata la sua propensione a *sporgersi* verso gli altri, la sua attenzione rivolta ai propri simili.

Un'altra delle peculiarità di Bernard è la "voce", l'espressione verbale che indica il suo ruolo di narratore nel gruppo degli amici; si può individuare un riflesso di tale dimensione del personaggio nella sua terza frase: «Now the cock crows like a spurt of hard, red water in the white tide»³⁰. L'autoconsapevolezza di Bernard fa sì che lui stesso proietti un'immagine di sé in un altro animale dalla simbologia evidente: dopo il ragno che tesse la sua tela, il gallo che canta, spruzzando (sinesteticamente) un getto d'acqua rossa nella candida marea del mondo (di nuovo un'immagine del campo semantico liquido, come prima le perle di pioggia, e come, nell'ambito del testo intero, le onde).

Ulteriore dettaglio: la luminosità descritta nelle due prime frasi di Bernard, bianca e neutra, si tinge qui di un nuovo colore, come nell'affermazione successiva: «The walls are cracked with gold cracks, and there are blue, finger-shaped shadows of leaves beneath the windows»³¹. Il rosso, l'azzurro, la luce dell'oro penetrano nella sua percezione e compongono progressivamente un mosaico di elementi direttamente collegati alle immagini precedenti (*balcony/windows*) oppure eterogenei, a indicare che la coscienza del personaggio si arricchisce di nuove forme e oggetti diversi.

Più avanti, nei suoi soliloqui, Bernard parlerà del gruppo degli amici come di un cerchio di foglie creato dal vento; qui intuiamo una prefigurazione di questa similitudine (*finger-shaped shadows of leaves*). Per ora gli altri sono ombre di foglie a forma di dita; non hanno ancora corpi distinti né del tutto visibili; la coscienza del personaggio sta cercando di definirli, come nella successiva frase che richiama le immagini della finestra, in cui l'azzurro si incupisce, e delle ombre che diventano fumo: «The dining-room window is dark blue now, and the air ripples above the chimneys»³². Come l'anello vibrava sopra il capo di Bernard, nella sua prima frase, qui è l'aria a fremere e incresparsi al di sopra dei camini: l'inconsistenza della vita che si disperde nel

30 Ivi, p. 7.

31 *Ibidem.*

32 *Ibidem.*

vento, le singole individualità che svaniscono nel *tutto* – il soffio vitale che ritorna alla sua origine cosmica, l'anima del mondo (etimologicamente, "anima" deriva dal greco *ánemos*, "vento").

Ogni soliloquio dei cinque personaggi di *The Waves* procede analogamente a quello di Bernard, dalla forma elementare alla complessità, e ognuno segue un proprio percorso analogico che riflette la coscienza in formazione e poi in evoluzione; da questo punto di vista non ha senso notare che i personaggi del romanzo "parlano" tutti con la stessa intonazione, senza particolari inflessioni linguistiche, come avevano fatto in passato alcuni critici di *The Waves*. Non è realistico il loro linguaggio; le differenze individuali vanno ricercate nelle loro emozioni come nelle metafore che le esprimono in sequenze soggettive di immagini proprie a ciascuno.

Ogni azione è rifratta attraverso personalità mute: Bernard, Louis, Neville, Susan, Rhoda e Jinny, dall'infanzia alla vecchiaia, comunicano il loro mondo di impressioni, determinate da eventi che restano però sotto la superficie della comunicazione diretta. Ogni realtà viene tradotta in impressioni. Ciò che il lettore ascolta non sono voci o eventi, ma sensazioni prodotte dagli eventi e trasformate dalla sensibilità individuale. I *said* (disse) che introducono i monologhi non si riferiscono a parole, ma a un dialogo interiore che risponde, in modo inarticolato, a delle percezioni [...]. Il verbo *say* non ha in realtà alcuna funzione comunicativa, in quanto questi non sono tentativi di dialogo, ma, al contrario, monologhi relegati nella sfera più segreta e isolata della coscienza [...]. Poi, come le onde, [i personaggi] si dissolvono nella spuma marina, unificandosi in una sola sensibilità nel monologo finale di Bernard, in cui tutte le diverse vite interiori confluiscono in un'unica identità. Tutta la vita psichica sommersa, così come il mondo reale con cui è a contatto, affondano, come il silenzio di Bernard, dopo la finale invocazione alla morte, nel movimento delle onde che si infrangono sulla spiaggia.³³

Il grande romanzo proustiano descrive una sola coscienza, nei suoi aspetti multiformi, che ripercorre, attraverso il tempo, i momenti resi significativi dalla percezione che ha inciso, con la sua pioggia di atomi (come scriveva Virginia Woolf in un altro passaggio fondamentale di *Modern Fiction*³⁴), sull'involucro duttile e plastico della mente; in *The*

33 M. BILLI, *Virginia Woolf*, La Nuova Italia, Firenze, 1970, pp. 70-77.

34 «The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic,

Waves il medesimo processo è descritto nel suo manifestarsi in una serie di individualità, dotate di caratteristiche soggettive e formalmente stilizzate. Entrambi gli autori, con profonda consapevolezza, descrivono il rapporto della coscienza umana con la realtà che la circonda, e suggeriscono che in tale rapporto la scrittura, come ogni forma artistica, può fare da mediatrice.

La fine della *Recherche* coincide con l'inizio della composizione di un'opera da parte del Narratore; alla fine di *The Waves* è Bernard, lo scrittore, a parlare, sostituendo e inglobando le ombre di tutti gli altri personaggi, insieme alla memoria dell'amico morto giovane, Percival, attorno al quale le altre vite hanno ruotato e nel quale si sono rispecchiate; un simbolo gentile e dolente della realtà perpetuamente in fuga.

MASSIMO SCOTTI
UNIVERSITÀ DI VERONA

evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms». V. WOOLF, *Modern Fiction*, op. cit., p. 160.