

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

05

20
16

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.


Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 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.

LA «SPECIALE PROVVIDENZA» NELLA CADUTA DI UNA FALENA: IBRIDISMI WOOLFANI TRA SAGGIO E *SHORT STORY*

PAOLO BUGLIANI – *Università degli studi di Pisa*

Il contributo intende mettere in luce le dinamiche di ibridazione tra i generi *saggio* e *novella* nella prosa breve di Virginia Woolf, in particolare in quegli esemplari di saggi che presentano delle caratteristiche smaccatamente immaginifiche e narrative che li distanziano nettamente dall'ideale di saggio quale «breve testo *nonfanzionale* in prosa». Nota al grande pubblico proprio per la sua programmatica ricerca di codici espressivi sempre nuovi e per le sperimentazioni con i generi più disparati, nel caso della prosa breve Woolf riesce con successo a infrangere i confini tra argomentativo e narrativo per giungere a una forma mediana che trae la sua identità sia dalla *fiction* che dalla *nonfiction*.

Tramite un'analisi di alcune tra le short stories e i saggi più significativi, il contributo vuole essere uno spunto per una più ampia riflessione su quanto la mescolanza di stili diversi sia non solo un tratto letterario tipico della letteratura modernista, quanto piuttosto la risposta a una necessità di trovare una via altra nel panorama letterario, quasi una pulsione creativa primigenia che, nel caso delle contaminazioni tra saggio e narrativa breve, può essere affiancata al concetto di *saggismo* proposto da Robert Musil. *The Death of the Moth*, *Street Haunting* e molti altri saggi woolfiani permettono quindi di ricalibrare le demarcazioni fra generi, e di ripensare gli *idealtipi* che nella mentalità comune sono assurti a modelli e per l'uno e per l'altro dei due generi brevi in prosa, che in questa sede rappresentano i limiti estremi dello spettro di analisi.

My paper aims at evaluating the hybridizing techniques that V. Woolf deployed in her shorter prose to blur the edges between the essay and the short story, in particular in those essayistic specimens that present some markedly imaginative features which undermine the ideal of the essay as a «brief, non-fictional prose piece». Woolf is justly renowned for her programmatic and unrelenting research of new expressive codes, and for her experimentation with the boundaries between different genres. As far as short prose is concerned, she successfully breaks the borders between the argumentative and the narrative, to aim at a compromise form that draws its essence both from fiction and nonfiction.

By means of a close reading of some of the most representative of her short stories and essays, my paper wishes to be a starting point for a broader reflection to ascertain how the blending of different stylistic features was not just a literary affectation of modernist literature, but a practice which reflected a deeply rooted need to discover alternative paths in literature. In the specific case of the genetic contaminations between essay writing and short narratives, this creative experimentation can fruitfully be compared to Musil's idea of *essayism*. *The Death of the Moth*, *Street Haunting* and many other examples thus allow a renegotiation of generic boundaries, a reassessment of the *ideal types* that, in a common mentality, represent the model for the two prose genres that act as the extremes of the genetic spectrum which is the subject of the analysis at hand.

Sed quanto ille magis formas se vertet in omnis
tam tu, nate, magis contende tenacia vincla.

Virgilio, *Georgiche* IV, 405-12

I «HYBRID CREATURES»: WOLF, DARWIN, E L'ARTE DELLA COM- MISTIONE

Leggendo l'incipit di *The Death of the Moth*, si percepisce quasi una *Sehnsucht* tasonomica. Per descrivere una falena morente intrappolata tra le «spire» capziose e ingannevolmente diafane di una finestra, l'occhio che la osserva sembra voler erigere delle *enclosures* descrittive che traggono la loro solidità dal mondo della scienza: «Moths that

fly by day are not properly to be called moths [...] They are hybrid creatures».¹ Trovare questo concetto scientifico citato così presto spinge immediatamente il critico ad applicarlo alla produzione dell'autrice, che fece della sperimentazione – e della speculazione – attorno agli incerti confini tra i generi uno dei *leitmotive* della sua arte. La volontà tassonomica si materializza nella giustapposizione di due categorie animali – farfalla e falena – separate da un confine netto e immediatamente comprensibile ai più. Le due alate creature sono l'epitome entomologica di una diade che in letteratura è ormai *cliché*: vita e morte, giorno e notte, bene e male e via discorrendo. La prima, emblema della spensieratezza e del nitore delle giornate estive; l'altra creatura che fa invece dell'umbratile e uggioso scenario autunnale il suo più agevole spazio di azione.

La lettura di alcuni dei saggi woolfiani che voglio proporre intende prendere le mosse dal concetto d'ibridismo, com'era stato enunciato da Charles Darwin un ventennio circa prima della nascita della scrittrice. Il richiamo alla commistione, alla mescolanza, alla mutua influenza tra polarità opposte, in questo caso tra generi letterari distinti, è nodo cruciale per la letteratura saggistica, genere che ha fin dalle origini vissuto un'esistenza anfibia e sempre divisa tra diadi teoriche che sembrano inconciliabili ma che lo scrittore di saggi riesce a dosare in parti tali da rendere il composto stabile: *fiction* e *nonfiction*, memoria autobiografica e retorica persuasiva, narrazione e argomentazione, stile colloquiale e preziosismi belletteristici.

Per portare avanti un discorso sull'ibridismo dei generi, tuttavia, occorre innanzitutto aver chiaro quali sono gli elementi distillati che finiscono nella provetta dello sperimentatore. In seno alla produzione woolfiana, sotto la grossolana etichetta «prosa breve», confluisce una miriade di testi che spaziano da annotazioni diaristiche a lettere, recensioni, articoli giornalistici, memorie, lezioni, scritti politico-sociali, ma, soprattutto (sia per numero che per valore estetico), *short stories* e saggi. E sono proprio questi due *re-cipienti* citati da ultimo a entrare in contatto al momento di catalogare un nutrito gruppo di testi woolfiani che si avrà modo di menzionare cammin facendo, vista la provvisorietà di qualsiasi lista stilata puntando all'esautività.

Per risalire all'impalcatura teorica che si vuole utilizzare in questa sede, bisogna tornare all'incipit del saggio sopracitato. Virginia Woolf non è una naturalista, anche se si presenta in questi paragrafi introduttivi come un'acuta osservatrice alle prese con un esemplare da analizzare.² La sua penna rigetta l'asettica dissezione per penetrare, al momento di descrivere un paio di ali che si può ragionevolmente supporre non abbiano nulla di varriopinto, in un vortice non solo cromatico, ma anche immaginifico, narrativo, proprio nell'esplicitazione dell'antitesi luce-ombra:

¹ VIRGINIA WOOLF, *The Death of the Moth*, in Virginia Woolf, *The Death of the Moth and Other Essays*, London, The Hogarth Press, 1942, pp. 2-3, a p. 2.

² Molto interessante è l'analisi portata avanti da CHRISTINA ALT, *Virginia Woolf and the Study of Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, e in particolare nel capitolo terzo, al cui incipit si trova un resoconto dell'*éducation expérimentale* della giovane Virginia Stephen e dei fratelli: «Looking back on the earliest days of her participation in natural history, Woolf recalls the pastime as an obsession shared with her siblings, “our mania”, and in the Hyde Park Gate News, the Stephen Virginia Woolf and the taxonomic tradition Virginia Woolf and the taxonomic tradition children show themselves to be “enthusiastic butterfly collectors”» (pp. 72-73).

They are hybrid creatures, neither gay like butterflies nor sombre like their own species. Nevertheless the present specimen, with his narrow hay-coloured wings, fringed with a tassel of the same colour, seemed to be content with life. It was a pleasant morning, mid-September, mild, benignant, yet with a keener breath than that of the summer months. The plough was already scoring the field opposite the window, and where the share had been, the earth was pressed flat and gleamed with moisture. Such vigour came rolling in from the fields and the down beyond that it was difficult to keep the eyes strictly turned upon the book.³

La dicotomia si risolve, nella concessiva che segue l'enunciazione della stessa, con l'enucleazione di un concetto assai rilevante. E in realtà la dicotomia non è affatto una dicotomia, poiché esiste un terzo elemento che si situa tra farfalla e falena, la falena diurna, di cui la voce monologante sta discorrendo, che sembra condividere, almeno in parte, la gioia di vivere che la Natura matrigna parrebbe aver concesso unicamente alle più vispe e festevoli farfalle. Essa è, come molto direttamente esplicita l'autrice, un ibrido, ossia un'entità «derived from heterogeneous sources, or composed of different or incongruous elements».⁴ Le matrici dell'ibrido non sono semplicemente «eterogenee», ma addirittura «incongrue», termine che lascia trapelare un giudizio implicito non propriamente lusinghiero, designando un intimo squilibrio tra le parti che lo compongono. In Darwin, scopritore e migliore tra i divulgatori delle mescolanze delle specie, il concetto di ibridismo, a cui è dedicato un intero capitolo, viene enunciato in collegamento con quello di *sterilità*:

The view generally entertained by naturalists is that species, when intercrossed, have been specially endowed with the quality of *sterility*, in order to *prevent* the confusion of all organic forms. This view certainly seems at first probable, for species within the same country could hardly have kept distinct had they been capable of crossing freely. The importance of the fact that hybrids are very generally sterile, has, I think, been much underrated by some late writers. On the theory of natural selection the case is especially important, inasmuch as the sterility of hybrids *could not possibly be of any advantage* to them, and therefore could not have been acquired by the continued preservation of successive profitable degrees of sterility. I hope, however, to be able to show that sterility is not a specially acquired or endowed quality, but is incidental on other acquired differences.⁵

Se l'ibridazione per Darwin e per la scienza è attività sterile, e il compito dello scienziato è quello di sottolineare come essa non possa essere considerata una «specially acquired or endowed quality», in letteratura tale prerogativa è piuttosto una delle operazioni più feconde, e dona i frutti più lussureggianti dell'Eden della scrittura. Potendo prendere a prestito stilemi sempre diversi, afferenti a domini disparati e spesso non immediatamente collegati – o perlomeno facilmente (ri)collegabili l'uno all'altro – Woolf può condividere il gioco di Frankenstein, cucendo e cementando parti disgiunte per una

³ WOOLF, *The Death of the Moth*, cit., p. 2.

⁴ «Hybrid», *Oxford English Dictionary*, <http://www.oed.com/view/Entry/89809#eid1204994> (19 giugno 2015).

⁵ CHARLES DARWIN, *The Origin of Species by Means of Natural Selection of the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, London, John Murray, 1860, p. 298.

nuova, mostruosa (e il senso è quello etimologico, si intenda) rapsodia (e anche qui il senso è etimologico). Un esempio di quanto la prosa modernista sia legata alla mescolanza viene dall'altro gigante della letteratura di primo Novecento in lingua inglese (ma con eco europea): James Joyce. Benché non si riscontrino nella sua opera casi di particolare ambiguità di genere per quel che riguarda la produzione saggistica – l'autore del *Finnegans* non è certo un saggista a differenza di Woolf – un campo in cui si scoprono oscillazioni interessanti tra polarità divergenti è quello linguistico: per il pubblico italiano sono facilmente fruibili moltissimi degli articoli, delle lezioni, delle recensioni che il dublinese in esilio produsse nel suo soggiorno triestino, non tradotti in inglese, a testimoniare di un senso di sradicamento e di non appartenenza che percorre in maniera marcata tutta la produzione dell'autore.

Uno dei più recenti contributi critici fondamentali alla riflessione sugli ibridi saggistici è senza dubbio la collettanea *Bending Genre: Essays on Nonfiction*, la cui prima sezione è appunto dedicata a chimeriche entità che vanno sotto il nome di «Hybrids». Il volume, in realtà, più che una raccolta di studi, si presenta come una raccolta di brani di *creative-nonfiction*-usata-per-spiegare-cosa-sia-la-creative-nonfiction. Questo processo metaletterario, o metacritico, o metasaggistico che dir si voglia, è molto proficuo perché lascia spazio a coloro che hanno interesse a comprendere i meccanismi del genere senza la prescrittività o il dogmatismo della monografia accademica, nel vero spirito di Montaigne, *pater generis*: «Ce n'est pas ici ma doctrine, c'est mon estude». ⁶ Per parlare degli ibridi, quindi, le curatrici della raccolta interpellano Lia Purpura, saggista, poetessa e traduttrice, che con una verve argomentativa che rasenta a tratti la *stand up comedy*, a tratti la sottile comicità del *witticism* di anglosassone tradizione, tenta di rispondere alla domanda eponima del suo contributo, «perché alcuni ibridi funzionano e altri no»:

So hybrids respond to needs, and thus are vital and heightened forms of attention. Consider the split vision and special alertness of the sad kid laughing along with the rest but secretly monitoring jolly, drunk Dad for the first signs of meanness. Or the cop on a date, on line at the movies – scanning for trouble, mentally noting, annoying his girlfriend who claims he can't ever relax. Or those of us who have trained ourselves to hold one conversation while monitoring a few others at nearby tables in restaurants.⁷

Queste categorie particolari di ibridi (il bimbo vessato dal padre bevitore, il poliziotto a riposo, il commensale pettegolo) sono molto diversi da quelli che lungo la sua argomentazione Purpura aveva menzionato, quali il *labradoodle*, il *cockapoo* e il gelato cioccolato e peperoncino. Se questi ultimi sono varianti commerciali e mercificate dei più classici satiri, centauri e arpie, e il gelato al cioccolato e peperoncino una tipica emanazione della creatività vorace e spesso sconsiderata della cultura culinaria anglosassone,

⁶ MICHEL DE MONTAIGNE, *De l'exercitation*, in *Essais*, a cura di Pierre Villey e Verdun-Louis Saulnier, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, pp. 370-380, a p. 377. Cfr. anche <<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/montaigne/>> (24 settembre 2015).

⁷ LIA PURPURA, *Why Some Hybrids Work and Other Don't*, in *Bending Genre: Essays on Creative Nonfiction*, a cura di Nicole Walker e Margot Singer, New York, Bloomsbury Academic, 2012, pp. 11-14, a p. 14.

gli altri tre esempi, prendendo a referenti esseri umani a cui tutti noi possiamo in qualche misura guardare con occhi di intesa, colpiscono per la loro raffinata sottigliezza. Chi mai si sognerebbe di tacciare di ibridismo (se mai l'ibridismo possa essere un rimprovero da fare) un convitato che in un ristorante affollato si guarda intorno con forse un po' troppa circospezione? Ed è proprio a partire da questa accezione di *insospettabilità* dell'ibrido che vorrei muovere la mia analisi, più che dalla tradizionale discussione sulla sterilità o fertilità letteraria delle forme miste.

2 «PURE LIKE WATER OR PURE LIKE WINE»: (META)SAGGISMO E NARRATIVA

La falena diurna che monopolizza l'attenzione della voce monologante nel saggio innesca, come brevemente anticipato, una considerazione sull'etichetta del brano in cui essa compare con i suoi furiosi e disperati battiti d'ali. *The Death of the Moth* è il saggio eponimo della raccolta postuma *The Death of the Moth and Other Essays*, edita nel 1941 da Leonard Woolf. Nella nota che accompagna la prima edizione Hogarth, il marito chiarisce che l'intenzione editoriale di Virginia era quella di dare un ordine alle sue prose brevi: incombenza che posponeva da anni, avendo in vita pubblicato solo le *short stories* di *Monday or Tuesday* (1921). Leonard non si preoccupò minimamente dell'etichetta da dare al testo, ricorrendo meccanicamente alla rubrica saggio.⁸ Egli specifica che molti dei brani di *The Death of the Moth and Other Essays* erano apparsi su riviste, e spesso a piè di pagina è riportata la provenienza e la data. Come prima prova della non colpevolezza (o non consapevolezza?) di Leonard nella catalogazione del saggio, basti pensare al fatto che, dopo la morte della moglie, egli ebbe il suo bel daffare a pubblicare gli inediti e a rieditare le opere della scrittrice, con un'ampia gamma di etichette da cui attingere; «saggio» non è quindi una categoria *fourre-tout*: se l'attribuzione di genere per i testi in questione fosse stata dubbia, il marito avrebbe avuto molte altre etichette tra cui scegliere.

Ciononostante, la confusione genetica persiste, e non sempre le scelte editoriali della stessa scrittrice ancora in vita, o quelle postume del marito Leonard, sono immediatamente chiare, o condivisibili, e neppure sufficienti per giustificare l'utilizzo di una o dell'altra rubrica. Testi come *The Captain's Death Bed*, *Street Haunting*, *Reading*, *Mr Bennet and Mrs Brown* e molti altri che editorialmente dimorano sotto la rubrica di saggi, pongono seri problemi al momento della catalogazione.⁹ Le polarità, come già accenna-

8 Egli afferma con sicurezza: «She left behind her a considerable number of essays, sketches, and short stories, some unpublished and some previously published in newspapers; there are, indeed, enough to fill three or four volumes. For this book I have made a selection from these» (LEONARD WOOLF, *Editorial note*, in WOOLF, *The Death of the Moth and Other Essays*, cit., p. 1).

9 Esplicitato in un non troppo recente ma sicuramente imprescindibile studio della *short story* modernista, in questi termini: «We saw, in the case of Joyce, a problematic relationship between the fiction and the author's comments upon it, but the example of Woolf eschews this issue because there is sometimes no clear distinction between her fictional work and her essays. Indeed, it is often difficult to determine whether some of her brief works and sketches should be termed essays or stories. The works discussed in this chapter were all published, or prepared for publication, as fiction, but are greatly illuminated by the essays cited» (DOMINICK HEAD, *The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 80).

to, sono da una parte il racconto (la *short story* come più precisamente andrebbe chiamata) e dall'altra il saggio. Le due estremità di questa catena di generi che avvinghia, cercando inutilmente di placarlo, il Proteo della scrittura woolfiana, partono da due tra i più imbarazzanti concetti in letteratura. Il nodo della *short story* è fissato al perno della *fiction*, quello del saggio, specularmente, al polo della *nonfiction*. Inutile reiterare ovvi ripudi di tali univoche e monolitiche schematizzazioni. La mutua influenza e la prepotente ingerenza dell'una categoria in quello che dovrebbe essere il territorio dell'altra, sono palesi in moltissimi casi letterari contemporanei, quasi dei *leitmotive* durante le sperimentazioni postmoderne.

Forse la *vexata quaestio* dell'incertezza e del rischio impliciti nell'etichettatura ha trovato la sua epitome aneddotica nelle vicende editoriali del *Marbot* di Wolfgang Hildesheimer (1982), e soprattutto nello straniante scambio di battute tra autore e recensore sulle pagine della «London Review of Books», come riportato da Dorrit Cohn, la quale commenta: «This singular imbroglio begins to suggest the uncommon nature of the work in question: the life story of an imaginary person presented in the guise of a historical biography, a guise that the author evidently intended to be recognized and admired for what it is: a masterful *disguise*».¹⁰ I casi limite, quindi, sono pericolosi non solo perché, mescolando stilemi, perdono identità e rischiano di passare inosservati oppure di venir giudicati secondo standard non confacenti alla loro poliedrica essenza; ma anche e soprattutto perché, muovendosi sui confini, scoloriscono le tracciate di quell'ipotetico campo da gioco dove i due generi in ballo si stanno dando battaglia. Quindi è necessario tentare una chiarificazione non già di cosa *siano*, ma almeno di cosa Virginia Woolf intende per *short story* ed *essay*. Alcuni dati materiali sono imprescindibili: innanzitutto, le raccolte di saggi pubblicate in vita da Woolf furono soltanto le due serie dei *Common Readers*, rispettivamente del 1925 e del 1932. Dopo tale data, gli unici saggi che passano per i tipi della stamperia di famiglia sono *A Room of One's Own* (1929) e *Three Guineas* (1938). Il resto della produzione saggistica dell'autrice rimase inedito in volume (se si esclude il parziale ma pur sempre devoto e dovizioso lavoro editoriale del marito Leonard) fino all'edizione completa in sei volumi cominciata da Andrew McNeille e completata da Stuart N. Clark presso la Hogarth Press in occasione dei 70 anni dalla morte della scrittrice. Questi i *répères spatio-temporels*. Il vero nodo gordiano è successivo alla catalogazione e può essere sintetizzato in un interrogativo che per la sua semplicità e banalità diventa quasi indiscreto: cosa sono i saggi woolfiani? Fortunatamente l'autrice fornisce una risposta ancor prima di raccogliere i suoi *First Fruits* saggistici sotto l'egida del lettore qualunque. *The Modern Essay* appare infatti tra le pagine del «Times Literary Supplement» il 30 novembre 1922, e la scrittrice di Bloomsbury vi rovescia una risposta perfetta, seppure criptica e sfacciatamente edonistica:

Of all forms of literature, however, the essay is the one which least calls for the use of long words. The principle which controls it is simply that *it should give*

¹⁰ DORRIT COHN, *The Distinction of Fiction*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 79.

pleasure; the desire which impels us when we take it from the shelf is simply to receive *pleasure*. Everything in an essay must be subdued to that end.¹¹

Questa posizione può essere considerata molto attendibile poiché non è la prima che l'autrice prende sul genere; anzi, nel 1922 il primo vero pronunciamento era già vecchio di 17 anni – e ciò dimostra come la letteratura in forma di saggio sia stata una delle prime preoccupazioni critiche dell'autrice.¹² Tra le pagine del numero 1712 (25 Febbraio 1905) di «Academy & Literature» era apparso infatti *The Decay of Essay Writing*, di una Woolf già intellettualmente matura seppure solo ventitreenne. Il cuore pulsante della saggistica, secondo Woolf, è individuabile nella presenza della perfetta rappresentazione di un *io* nelle sue più intime sfaccettature e recondite unicità: un egotismo, quindi, che, al pari dell'edonismo della citazione precedente, rappresenta un principio fin troppo rischioso per essere accettato senza riflessione critica. Difatti, Woolf quasi baldanzosamente afferma:

The essay, then, owes its popularity to the fact that its proper use is to express one's personal peculiarities, so that under the decent veil of print one can indulge one's egoism to the full. You need know nothing of music, art, or literature to have a certain interest in their productions, and the great burden of modern criticism is simply *the expression of such individual likes and dislikes* – the amiable garrulity of the tea-table – cast into the form of essays.¹³

In realtà la posizione che Woolf vuole far propria, sebbene sia introdotta richiamandosi a concetti come «egotismo» ed «edonismo», non è solamente una provocatoria rivendicazione del diritto al giudizio libero, sfrontato e individuale su qualsiasi cosa (seguendo una logica da *speakers' corner* di Hyde Park), va ben più in profondità dell'autocompiacimento narcisistico nell'esprimere in piena libertà il proprio solipsismo critico in ogni occasione. La *personalità* è nodo concettuale molto delicato, che troverà in *The Modern Essay* un correlativo oggettivo in carne e ossa: il saggista e intellettuale, oggi sfortunatamente semiconosciuto, Henry Maximilian Beerbohm (1872-1956). Woolf avrà a lodare la saggistica del contemporaneo proprio per il regime di intimità che istituisce con il suo pubblico:

What Mr. Beerbohm gave was, of course, himself [...] He was himself, simply and directly, and himself he has remained. Once again we have an essayist capable

¹¹ VIRGINIA WOOLF, *The Modern Essay*, in Virginia Woolf, *The Common Reader: First Series*, London, The Hogarth Press, 1925, pp. 87-91, a p. 87 (corsivi miei).

¹² Anche se Leila Brosnan argomenta a ragione che i saggi del 1904 non sono la prima prova letteraria dell'autrice (cfr. LEILA BROSNAN (a cura di), *Reading Virginia Woolf's Essays and Journalism: Breaking the Surface of Silence*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997) – che molto precocemente contribuì in maniera sostanziale al progetto 'familiare' del *Hyde Park Gate News* dal 1891 – in questa sede si vuole prendere alla lettera il consiglio che la stessa Woolf diede a proposito del voler attribuire troppa importanza alle prove giovanili dei grandi autori: «it may be that we are reading too much into these scraps and scribbles», scriveva infatti in una recensione a *Love and Friendship* di Jane Austen (VIRGINIA WOOLF, *Jane Austen Practising*, in *Essays*, a cura di Andrew McNellie, London, Hogarth Press, 1988, vol. III, pp. 331-32).

¹³ VIRGINIA WOOLF, *The Decay of Essay Writing*, in *Selected Essays*, a cura di David Bradshaw, London, Oxford University Press, 2008, pp. 4-5.

of using the essayist's most proper but most dangerous and delicate tool. He has brought personality into literature, not unconsciously and impurely, but so consciously and purely that we do not know whether there is any relation between Max the essayist and Mr. Beerbohm the man.¹⁴

Anche se lei non si farà mai chiamare Ginny, è indubbiamente vero che impegnerà tutta la sua carriera saggistica a smontare l'alterigia tipica dell'intellettuale vittoriano, movimento pienamente in linea con la carica edipica del suo rapporto con la cultura delle generazioni a lei precedenti, in cui la scrittrice ravvisa un moralismo asfissiante da combattere su tutti i fronti: dalla critica moraleggiante di Carlyle e Ruskin alla narrativa dei vari Galsworthy e Wells e Bennet, accusati di voler attraversare il «narrow bridge of art» con clownsca goffaggine, portando con sé «all their tools with a hand».¹⁵ Non sono gli strumenti ciò che il romanziere o il saggista deve mostrare, ma la vita nella sua interezza, diventando gli occhi del lettore, senza timore di parlare del mondo quale è. Questa vena *democratica* non deve far pensare a un'apoteosi del triviale, anzi, Woolf aveva ben scolpito nella coscienza un *tenet* che era stato sostenuto pochi anni prima dal provocatorio e sardonico Oscar Wilde: il critico è in realtà un artista, al pari dei drammaturghi, poeti o romanzieri che le circostanze contingenti lo portano a recensire. Lo stesso da lì a poco sosterrà György Lukács nella sua famosa *Lettera a Leo Popper*: il saggio è *letteratura*, e non scienza, «il saggio è un genere artistico, un'autonoma e insopprimibile rappresentazione formale di una vita propria e compiuta».¹⁶ Non mira all'accrescimento della conoscenza, ma al conferimento del piacere estetico. Il vero problema in Woolf è che, per varie ragioni, il piacere che il saggio distilla lentamente e ipnoticamente nella coscienza di chi legge è molto simile a quello che lo stesso lettore trarrebbe dalla lettura di, ad esempio, *Monday or Tuesday*. Inutile qui tentare un riassunto delle posizioni woolfiane, ma senza dubbio un'altra caratteristica fondamentale del saggismo *according to Woolf* è l'accento posto sullo stile, vera e propria propedeuticità richiesta al saggista: «He must know – that is the first essential – how to write».¹⁷ Non bisogna però cadere in fallo riguardo a questa posizione, che sembra essere in contrasto diretto con un'illuminante suggestione lukácsiana:

Credo che a questo proposito si sia troppo insistito sul «come è ben scritto!», sul fatto che il saggio potrebbe essere stilisticamente equivalente a una poesia e che sarebbe perciò errato parlare di valori differenti. Forse, ma cosa significa questo? Anche se noi consideriamo in questo senso la critica come opera d'arte, tuttavia non abbiamo detto alcunché circa la sua essenza.¹⁸

Lukács anticipa le polemiche antiformaliste che taceranno il movimento teorico di voler rintracciare poesia anche nella grigia e squallida quotidianità degli annunci pubbli-

¹⁴ WOOLF, *The Modern Essay*, cit., p. 89.

¹⁵ VIRGINIA WOOLF, *The Narrow Bridge of Art*, in Virginia Woolf, *Granite and Rainbow*, New York, Harcourt Brace Company, 1958, pp. 11-23, a p. 22.

¹⁶ GYÖRGY LUKÁCS, *Una lettera a Leo Popper*, in *L'anima e le forme*, cur. e trad. da Sergio Bologna, Milano, SE, 2002, pp. 13-38, a p. 37.

¹⁷ WOOLF, *The Modern Essay*, cit., p. 89.

¹⁸ LUKÁCS, *Una lettera a Leo Popper*, cit., p. 16.

citari e degli slogan politici. Sarebbe davvero miope far rientrare nella categoria dei sostenitori del valore meramente belletteristico del saggio anche la acuta e mai banale Woolf. Il suo interesse per il «saper scrivere» è focalizzato su una facoltà molto più profonda che deve essere posseduta dal saggista; non è sicuramente un'anacronistica asserzione di un credo «art-for-art-sakeish»,¹⁹ al contrario, è una dote propedeutica alla creazione, che serve non tanto a rendere piacevole la fruizione del testo, quanto a salvare il saggio dalle insidie del dogmatismo, a dimostrare che la cultura del saggista è sì enorme, ma che egli, sapendo scrivere, riesce a produrre un composto di parole, conoscenze, suggestioni, echi, voci in cui «not a fact juts out, not a dogma tears the surface of the texture»,²⁰ che molto spesso rischia di ischeletrire la sua forma così volatile e agile. *Ischeletrire* è concetto di antica memoria, che richiama alla mente uno dei più famosi trattati di retorica non solo della cultura classica, ma probabilmente della storia della cultura occidentale. La formula utilizzata dallo Pseudo-Longino è la seguente: «Più scadenti e certo più fiacche risultano [...] le opere ispirate dalla natura, quando siano ischeletrite da una trattazione sistematica».²¹ Il saggio non si lascia inquinare da «dullness, deadness, and deposits of extraneous matter»,²² rimane *puro*, come l'acqua (o meglio, come il vino) dato che ciò che propone ai lettori è una visione intellettuale, e non una fredda verità fattuale.

La saggistica di Virginia Woolf, trionfo di *ars scribendi* e *labor limae* da un lato, e della personale espressione del soggetto dall'altro, mette in crisi tutti i preconetti legati al saggismo che ancora oggi inficiano una perfetta e completa fruizione anche degli esemplari migliori del genere. L'imbarazzo classificatorio è esemplarmente esplicitato dal commento *ex abrupto* di Walter Siti a una riflessione di Christy Wampole sulla nuova attualità del genere saggio nelle lettere contemporanee: «ho capito che lei per “saggi” intende qualcosa di quasi opposto al serio studio su un argomento; ne parla come [...] scritti brevi facilmente portabili, il contrario dell'austerità scientifica e dell'erudizione».²³ Un pubblico italiano (sarebbe meglio dire *italianista*) può accettare la rubricazione dei lavori di Gerard Genette nella collana «Saggi» di *Einaudi*; per un inglese (o per Montaigne) la cosa sarebbe come minimo bizzarra. Nadia Fusini, presentando al pubblico italiano i lavori di Woolf, in linea con il partito della letterarietà presenta i saggi quasi fossero *poèmes en prose*, anzi, quasi veri e propri componimenti poetici: «Virginia Woolf usa i paragrafi come i versi in poesia. Non sempre completa un ragionamento all'interno di un paragrafo [...], spesso con effetto di *enjambement* l'unità retorica si espande al di là dell'unità strutturale».²⁴ Un riconoscimento doveroso della vita anfibia di questi testi. Se la coppia saggio-poesia potrebbe sembrare forzata, è indubbio che saggio e *short story*, formalmente, non presentano sostanziali difformità: prendendo ad esempio *The Death of the Moth* e *Monday or Tuesday* si rileverà facilmente che sono entrambi brevi testi in prosa, e peraltro entrambi sono fondati sulla descrizione del volo di un animale. La falena danzante

19 CARL H. KLAUS, *On Virginia Woolf on the Essay*, in «The Iowa Review», x/2 (1990), pp. 28-43, a p. 31.

20 WOOLF, *The Modern Essay*, cit., p. 87.

21 PSEUDO-LONGINO, *Del Sublime*, trad. da Francesco Donadi, Milano, BUR, 1991, p. 113.

22 WOOLF, *The Modern Essay*, cit., p. 88.

23 WALTER SITI, *Il nuovo protagonismo dei figli di Montaigne*, in «La Repubblica» (7 luglio 2013).

24 NADIA FUSINI, *La foresta della prosa*, in Virginia Woolf, *Saggi, Prose, Racconti*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1999, pp. XI-LII, a p. XXI.

e il pigro airone. Ciò che necessariamente cambia, a parte la categoria animale a cui le due bestie appartengono, è la voce che parla di questi animali. La voce saggistica si differenzia da quella narrativa nel modo in cui propone ai propri lettori l'esperienza della natura descritta: la falena è l'epitome della vita, «a tiny bead of pure life and decking it as lightly as possible with down and feathers, had set it dancing and zig-zagging to show us the true nature of life»;²⁵ l'airone non è nulla, si dissolve nella natura a lui circostante; nella chiesa e nel minareto, nella montagna e nel lago, nel fuoco e nel fumo, negli omnibus che corrono, nel sole d'oro e nelle felci. La falena è vita, ma l'airone è verità,²⁶ e vista la difficoltà con cui è descritto, pur essendo presente e vivido nella mente del lettore, si può ben pensare che Woolf con i due animali e i loro rispettivi *correlativi ideali*, voglia anche comunicare un messaggio diverso: il saggio è più nitido, riesce ad avvicinare il lettore con una catena di eventi, ma anche con una sufficientemente chiara esposizione di concetti. Come siamo messi a parte del moto e della conseguente morte dell'insetto, così siamo messi di fronte a due descrizioni paesaggistiche magistrali nella loro semplicità, innescate proprio dal moto della falena, che sbatte contro il vetro della finestra. Come accessorio ci sono delle considerazioni estemporanee sulla vita, che all'inizio sono generate dal moto del lepidottero («The same energy which inspired the rooks, the ploughmen, the horses, and even, it seemed, the lean bare-backed downs, sent the moth fluttering from side to side of his square of the window-pane. One could not help watching him»)²⁷ e solo in seguito dalla sua morte («Nevertheless after a pause of exhaustion the legs fluttered again. It was superb this last protest, and so frantic that he succeeded at last in righting himself. One's sympathies, of course, were all on the side of life»).²⁸ L'airone, invece, non è principio che regola le riflessioni. Nella *short story* la verità emerge sempre sotto forma di domanda, simile a quella che, inspiegabilmente, appare a metà del racconto («Sugar? – No thank you»)²⁹, comicamente associando un lusso come la dolcezza del tè pomeridiano a quello che da sempre è l'anelito dell'essere umano razionale. Ma, dopotutto, il primo saggista inglese non cominciava forse i suoi saggi con l'interrogativo: «What is Truth? Said jesting Pilate, and would not stay for an answer».³⁰

3 «LET US RECORD THE ATOMS AS THEY FALL UPON THE MIND»: EPICO, LIRICO, EURISTICO

La mescolanza tra gli stilemi della narrativa breve e quelli della saggistica in Woolf è quindi complicata anche dalla sua consapevolezza metaletteraria. Un'autrice-critica come lei non può che ibridare con cognizione di causa, senza piattezze o ampollosità. Se si

²⁵ WOOLF, *The Death of the Moth*, cit., p. 2.

²⁶ Molto significativamente, la parola «life» appare dieci volte nel saggio, mentre nel racconto «truth» vanta cinque occorrenze, in una corrispondenza speculare dimezzata che è rispecchiata anche dalla lunghezza materiale dei due testi, ma che senza dubbio non è legata al numero delle parole, bensì all'economia del discorso.

²⁷ WOOLF, *The Death of the Moth*, cit., p. 2.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ VIRGINIA WOOLF, *Monday or Tuesday*, London, The Hogarth Press, 1921, p. 9.

³⁰ FRANCIS BACON, *On Truth*, in *Essays*, a cura di John Pitcher, London, Penguin, 1985, pp. 61-63, a p. 61.

è tentati di isolare con due famigerati -ismi le pulsioni saggistiche (individualismo, antidogmatismo), è altrettanto allettante cercare di situare anche la narrativa breve in una serrata dicotomia, quella che vede i singoli racconti fare la spola tra le istanze di un principio epico, puramente narrativo, volto alla concatenazione degli eventi in un tessuto temporale, spaziale ed evenemenziale; e le conseguenze formali scatenate da un ugualmente trascinante istanza lirica, stavolta squisitamente descrittiva, volta alla trasmissione non di esperienze quanto di impressioni, alla resa visiva, cromatica, sensoriale e musicale della realtà, sulla scia della migliore iconografia impressionista. In uno dei primi studi critici sulla *short story* come genere, Eileen Baldeshwiler adotta una dicotomia ancora suggestiva per la sua immediatezza: da un lato stanno le storie epiche, numericamente e statisticamente più consistenti, che si distinguono per una realistica concatenazione di eventi culminante in un finale epifanico e che coinvolgono dei personaggi funzionali a una trama. Dall'altro quelle liriche, votate a una rappresentazione più simbolica che realistica dei mutamenti interiori, delle alternanze degli stati d'animo, delle intermittenze intellettive, portata avanti coi mezzi più suggestivi e allusivi del linguaggio, «utilizing a variety of structural patterns depending on the shape of the emotion itself».³¹ Questa dicotomia risulta in realtà un po' restrittiva, malgrado i referenti colti che chiama in causa. Epica come concatenazione narrativa e lirica come suggestione iconica: nel caso della prosa primonovecentesca, e nel caso specifico della narrativa breve, è difficile ridurre la progenie di letterati quali Woolf o Katherine Mansfield, Joyce o Wyndham Lewis, Malcolm Lowry, William Faulkner e Ernest Hemingway, a due sole categorie. Ad esse si potrebbero affiancare almeno una dozzina di termini ripescati dalla teoria critica antica e moderna. Ancora una volta è Lukács a proporre un'alternativa che brilla per lucidità e utilità:

Lo scrittore epico che racconta una vicenda umana o un viluppo di diverse vicende umane con occhio retrospettivo, partendo dalle posizioni finali, rende chiara e comprensibile al lettore quella selezione dell'essenziale che è già compiuta dalla vita stessa. Invece l'osservatore, che è, per forza di cose, sempre contemporaneo, deve perdersi nell'intrico di particolari in sé e per sé equivalenti, poiché la vita non ha ancora effettuato la sua selezione attraverso la prassi.³²

Narrare e/o descrivere: ancora epica e lirica, sembrerebbe. Una scelta tra stilemi diversi senza dubbio *tecnica*, ma che, come Lukács si affretta a specificare, trae la propria ragion d'essere non da come l'autore intende rappresentare linguisticamente un dato scenario, o avvenimento, o personaggio, bensì dalla «posizione di principio assunta dagli scrittori verso la vita».³³ Per quanto ferocemente generico, questo commento assume per una scrittrice come Woolf un significato visceralmente centrale: la vita, per lei, è il fondamento, il punto di arrivo, il fine ultimo di qualsiasi tipo di letteratura. In un brano spesso citato la vita è definita «a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end». Prevedibilmente, è compito

³¹ EILEEN BALDESHWILER, *The Lyric Short Story: The Sketch of a History*, in *The New Short Story Theories*, a cura di Charles May, Athens, Ohio University Press, 1994, pp. 231-244, a p. 231.

³² GYÖRGY LUKÁCS, *Narrare o descrivere?*, in *Il Marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 269-324, a p. 290.

³³ *Ivi*, p. 276.

primario del romanziere trasporre in parole questo ondeggiante e sempre volubile spirito, tracciare «the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness [...] the incessant shower of innumerable atoms»³⁴ che si imprimono sulla coscienza individuale tramite un florilegio di impressioni. Ma non è certo solo lo scrittore che vuol seguire l'esempio di Henry Fielding, accettare l'incombenza di comunicare e rappresentare la vita: cos'è un biografo, allora? Non sono solo certo le vite di Clarissa, Susan o Eleanor che testimoniano l'interesse e lo strenuo lavoro di resa linguistica di cosa sia una vita, anzi. *Orlando*, *Roger Fry*, *Flush*, non sono forse declinazioni di quel genere così edipicamente connotato per la signora Woolf, nata proprio nell'anno in cui Leslie Stephen cominciava il suo monumento alle illustri vite vittoriane? Orlando, nel corso dei suoi fallimentari anni di apprendistato come scrittore, è ossessionato dalla resa della vita, della realtà, sintetizzata da una eloquente riflessione sulla resa del color verde nelle prime pagine del libro. E cos'è ancora un critico letterario, quando deve presentare al suo *lettore comune* un autore che considera degno di essere letto, di divenire parte del suo *côté* intellettuale, del suo bagaglio di letture?

Nozione assai vantaggiosa per questo particolare distretto della descrizione è quello di *enárghēia*, di cui lo storico Carlo Ginzburg ricostruiva l'archeologia alcuni anni fa nel suo fine studio delle forme di finzione al servizio della storiografia. Il concetto di *enárghēia*, traducibile con «vividezza», era uno dei tanti mezzi con cui «lo storico antico doveva comunicare la verità di ciò che stava dicendo»,³⁵ così come lo presenta Carlo Ginzburg nella sua indagine sul principio del realismo, il concetto di vividezza trae la propria energia visiva da una preoccupazione ecfraistica, che si sposa perfettamente con il polo lukácsiano della descrizione.

Longino, su tutti gli antichi che si sono pronunciati sull'argomento, presentava il problema in questi termini: «Dato che l'immaginazione poetica e quella retorica mirano a fini diversi, non ti può certo sfuggire che il fine dell'immaginazione poetica (*phantasia*) sta nel provocar sorpresa, mentre nel discorso oratorio essa ha per fine l'evidenza».³⁶ Quindi, anche senza addentarsi troppo nell'interpretazione longiniana, la quale, priva com'è dell'inflessibilità definitoria di un Aristotele, rimane sempre aperta a suggestioni nella spiegazione dei suoi singoli termini, è chiaro che, se si generalizza molto, *fiction* e *nonfiction* presentano entrambe un fine verso il quale tendono e per il quale dispiegano tutte le loro possibilità stilistiche e intellettuali. Nadia Fusini, al momento di presentare la prosa non romanzesca di Woolf al pubblico italiano, utilizza un concetto assai duttile, che può essere considerato una *vox media* valida e per la prosa breve *narrativa* e per quella *saggistica*.

Il movimento è euristico, sulla pagina appare un pensiero alla ricerca di se stesso, che avanza né alla cieca né a tentoni, ma neppure nel modo lineare di chi abbia una tesi già in testa alla partenza, il cui sforzo sia semplicemente di trovare le parole per dire ciò che si ha in mente.³⁷

34 VIRGINIA WOOLF, *Modern Fiction*, in WOOLF, *The Common Reader: First Series*, cit., pp. 59-62, a p. 61.

35 CARLO GINZBURG, *Descrizione e citazione*, in *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 15-38, a p. 18.

36 PSEUDO-LONGINO, *Del Sublime*, cit., p. 213.

37 FUSINI, *La foresta della prosa*, cit., p. xx.

Una prosa che narra, che descrive, che vuole rendere in maniera vivida ed efficace il reale, alla ricerca di un qualche significato da rintracciare in esso. In questa sintesi confluiscono i motivi e le suggestioni delle principali modalità di scrittura woolfiane: il narrare del romanzo e delle biografie, il descrivere dei saggi critici, che sono presi in un moto di rivolgimento su se stessi che dovrebbe portare verso una rivelazione, un'epifania che spesso non è neppure espressa. Per dimostrare quanto i confini tra i generi siano facilmente accantonabili, basti vedere con quanto fervore l'autrice riesce a comunicare delle immagini naturali nel romanzo *The Waves* e, ad esempio, nella novella *Blue & Green*. In entrambe, la resa in parole del colore verde assume i toni di un espressionismo ferocemente limitato dal medium linguistico, che tenta in ogni modo di sottrarsi al crudele giogo della *inopia verbis* ricorrendo anche a referenti umili come le bottiglie vuote incrostate di mosto o il piumaggio di irritanti parrocchetti spennacchiati, generando scenari policromi di indubbia potenza icastica:

As they neared the shore each bar rose, heaped itself, broke and swept a thin veil of white water across the sand. The wave paused, and then drew out again, sighing like a sleeper whose breath comes and goes unconsciously. Gradually the dark bar on the horizon became clear as if the sediment in an old wine-bottle had sunk and left the glass green.³⁸

THE PORTED fingers of glass hang downwards. The light slides down the glass, and drops a pool of green. All day long the ten fingers of the lustre drop green upon the marble. The feathers of parakeets—their harsh cries—sharp blades of palm trees—green, too; green needles glittering in the sun. But the hard glass drips on to the marble; the pools hover above the dessert sand; the camels lurch through them; the pools settle on the marble; rushes edge them; weeds clog them; here and there a white blossom; the frog flops over; at night the stars are set there unbroken.³⁹

Tralasciando volutamente la prosa romanzesca, si potrebbe azzardare una generalizzazione, supportata da più parti, ma pur sempre forse troppo netta per poter essere

³⁸ VIRGINIA WOOLF, *The Waves*, London, The Hogarth Press, 1931, p. 1. Come ricorda Nadia Fusini: «Gli interludi [...] sono sostenute prose liriche che interrompono in numero di dieci l'azione [...] La lingua qui non accade nella mente del personaggio; non c'è un io che la impugni, vuoi nel fuori del mondo, vuoi nel dentro della coscienza. La narrazione avviene in terza persona, e descrive con perfetta equanimità i ritmi eterni e puntuali del levarsi del sole, della luce, dell'onda, delle voci degli uccelli, e l'espandersi inevitabile, implacabile dell'ombra man mano che il sole sorge e tramonta» (nota a *Le Onde*, in VIRGINIA WOOLF, *Romanzi*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1998, p. 1372). Può sembrare capzioso l'aver scelto proprio questi interludi di gusto simbolista, così separati dal flusso della prosa narrativa del romanzo. Ma essendo qui l'oggetto di analisi le forme brevi, si è preferito focalizzare l'attenzione sugli interludi anziché, ad esempio, sulla descrizione del colore delle foglie degli alberi di quercia in *Mrs Dalloway*: «A marvellous discovery indeed that the human voice in certain atmospheric conditions (for one must be scientific, above all scientific) can quicken trees into life! Happily Rezia put her hand with a tremendous weight on his knee so that he was weighted down, transfixed, or the excitement of the elm trees rising and alling, rising and falling with all their leaves alight and the colour thinning and thickening from blue to the green of a hollow wave, like plumes on horse' heads, feathers on ladies', so proudly they rose and fell, so superbly, would have sent him mad. But he would not go mad. He would shut his eyes; he would see no more» (VIRGINIA WOOLF, *Mrs Dalloway*, London, The Hogarth Press, 1925, p. 9).

³⁹ VIRGINIA WOOLF, *Blue & Green*, in WOOLF, *Monday or Tuesday*, cit., pp. 16-17, a p. 17.

sottoscritta pienamente; ossia che nei racconti di Woolf l'elemento narrativo viene come atrofizzato, ammansito, anestetizzato da questo florilegio ecfrastrico-iconico, volto euristicamente (e perché no, eudemonicamente) a restituire la vividezza della vita in tutte le sue sfaccettature. Galen Strawson, in un notissimo articolo, si fa paladino della non-necessarietà della narrazione, contro quella che lui battezza la «psychological Narrativity thesis». ⁴⁰ Il filosofo distingue fra due tipologie di esperienza di sé, che definisce «styles of temporal being»: la prima, diacronica, è connessa con un'idea di continuità, con una concezione che vede l'esistenza come una concatenazione più o meno rigida di elementi. L'altra possibilità è quella episodica, per cui la vita non è un *continuum*, ma un collage di elementi tra loro dissociati. Per riadattare la citazione riportata sopra, l'*io diacronico* vive una storia (e la racconta), mentre l'*io episodico* vive una serie di storie.

È interessante notare come tutte queste caratteristiche siano associabili sia alle *short stories* che ai saggi woolfiani. Come nella scala cromatica dei fiori nei giardini di Kew, però, le realizzazioni sono disuguali e discordanti in intensità. Nel caso specifico dei racconti, è chiara l'evoluzione (o forse sarebbe meglio definirla *restaurazione*) degli stilemi della narrazione breve più legati alla tradizione. Un esemplare come *Lappin e Lapinova* nel suo incipit esaspera la logica della concatenazione di eventi che, in linea di massima, è propria di quel filone epico, narrativo, o diacronico (per dirla con uno dei critici finora chiamati in causa):

They were married. The wedding march pealed out. The pigeons fluttered. Small boys in Eton jackets threw rice; a fox terrier sauntered across the path; and Ernest Thorburn led his bride to the car through that small inquisitive crowd of complete strangers which always collects in London to enjoy other people's happiness or unhappiness. Certainly he looked handsome and she looked shy. More rice was thrown, and the car moved off.⁴¹

Questa successione, serrata, indefessa, quasi soffocante, non può risultare che una fase non già successiva, e semmai alternativa alla modalità di presentazione dell'airone di *Monday or Tuesday*:

Lazy and indifferent, shaking space easily from his wings, knowing his way, the heron passes over the church beneath the sky. White and distant, absorbed in itself, endlessly the sky covers and uncovers, moves and remains. A lake? Blot the shores of it out! A mountain? Oh, perfect—the sun gold on its slopes. Down that falls. Ferns then, or white feathers, for ever and ever --Desiring truth, awaiting it, laboriously distilling a few words, for ever desiring—(a cry starts to the left, another to the right. Wheels strike divergently. Omnibuses conglomerate in conflict)—for ever desiring—(the clock asseverates with twelve distinct strokes that it is midday; light sheds gold scales; children swarm)—for ever desiring truth. Red is the dome; coins hang on the trees; smoke trails from the chimneys; bark, shout, cry “Iron for sale” — and truth?⁴²

40 Letteralmente, tesi della narratività psicologica, che potrebbe essere tradotto più (e forse troppo) liberamente con un generico narrativismo psicologico. Cfr. GALEN STRAWSON, *Against Narrativity*, in *Real Materialism and Other Essays*, Oxford, Clarendon Press, 2008, pp. 189-208.

41 VIRGINIA WOOLF, *Lappin and Lapinova*, in Virginia Woolf, *A Haunted House and Other Short Stories*, London, The Hogarth Press, 1944, pp. 26-29, a p. 26.

42 WOOLF, *Monday or Tuesday*, cit., p. 2.

La contrapposizione diretta di questi due passi non può che far riconsiderare tutto quello che finora si è tentato di specular criticamente, tramite un richiamo alla più semplice e immediata delle facoltà sensoriali umane: la vista. «I see it feelingly» diceva Lear, unificando campo tattile e visivo in una delle sinestresie più famose della letteratura mondiale. Non solo il segno sul muro, ma anche lo «small black spot»⁴³ che il narratore di *Solid Objects* osserva sulla spiaggia: sono queste forme indistinte che le *short stories* di Woolf si prefiggono non di analizzare, ma di mostrare con vivida icasticità senza farsi inibire dal continuo mutare di questi segni, poiché l'incessante meta(ana)morfosi semiologica «scandisce [...] il flusso di pensieri e libere associazioni dell'io narrante che segue l'inarrestabile fluire della vita, il mutare delle abitudini e della società, la velocità e accelerazione che la modernità comporta».⁴⁴ Non servirà ricordare il *milieu* artistico che la scrittrice frequentava, il rapporto con la sorella pittrice Vanessa, per notare come quello di Woolf sia in realtà un tentativo di creare una lingua pittorica, uno stile che sappia rendere con immediatezza uno scorcio del mondo sensibile. Ciononostante l'autrice non è interessata solamente alla corrispondenza tra colori e parole: l'elemento visivo nei suoi racconti è permeato di moto, è un'entità mai fissa, che la scrittrice tenta di trasmettere, ma che non si sognerebbe mai di sviscerare e dissezionare per una migliore comprensione, come invece fa nei suoi *Diari*, dove «vi è non solo [la] capacità di concentrarsi su un particolare e di illuminarlo, ma anche, come fa il pittore, di vedere una scena da una determinata prospettiva».⁴⁵ Il linguaggio è una realtà limitata, che cerca di rappresentare una realtà illimitata come il mondo sensibile, ed è per questo che Woolf si abbandona. E lo fa non solo nella *fiction*, ma anche, e questo è forse l'aspetto più interessante, nella *nonfiction*. L'esempio della falena morente è il più immediato, ma se ne possono trovare molti altri in cui si realizza lo stesso procedimento, seppur meno simbolisticamente (e a ragione visto che il saggio posa la propria attenzione su entità che più che nella descrizione visiva si realizzano nella descrizione visionaria, cioè i libri). Nel saggio *Evening over Sussex: Reflections in a Motorcar*, oltre alla metafora della notte come coperta che si stende lieve sul luogo protagonista, Woolf mette in piedi una descrizione del *genus loci* che riesce a mantenersi evocativa pur essendo infarcita di riferimenti geografici e storici, degni della vena informativa che indubbiamente un saggio deve possedere:

Evening is kind to Sussex, for Sussex is no longer young, and she is grateful for the veil of evening as an elderly woman is glad when a shade is drawn over a lamp, and only the outline of her face remains. The outline of Sussex is still very fine. The cliffs stand out to sea, one behind another. All Eastbourne, all Bexhill, all St. Leonards, their parades and their lodging houses, their bead shops and their sweet shops and their placards and their invalids and chars-à-bancs, are all obliterated. What remains is what there was when William came over from France ten

43 VIRGINIA WOOLF, *Solid Objects*, in WOOLF, *A Haunted House and Other Short Stories*, cit., pp. 30-33, a p. 30.

44 CARMEN CONCILIO, *L'isotopia dello sguardo in alcuni racconti di Virginia Woolf*, in *La tipografia nel salotto: saggi su Virginia Woolf*, a cura di Oriana Palusci, Torino, Tirrenia Stampatori, 1999, pp. 113-124, a p. 114.

45 VITA FORTUNATI, *Uno sguardo incrociato: scrittura e pittura in Virginia e Vanessa*, in *La tipografia nel salotto: saggi su Virginia Woolf*, a cura di Oriana Palusci, Torino, Tirrenia Stampatori, 1999, pp. 54-64, a p. 60.

centuries ago: a line of cliffs running out to sea. Also the fields are redeemed. The freckle of red villas on the coast is washed over by a thin lucid lake of brown air, in which they and their redness are drowned. It was still too early for lamps; and too early for stars.⁴⁶

La stessa vividezza imbrigliata da un *côté* divulgativo che ricorda il diverso piano di fruizione del testo, che rammenta al lettore che il prefisso *non-* è stato apposto alla temibile e instabile creatura nota come *fiction*, emerge dal saggio *Hours in a Library*, dove la voce monologante si imbarca nella descrizione del «bookish man».⁴⁷ Lo stesso delizioso effetto di bozzetto, la creazione di un *carattere* nella migliore tradizione teofrastiana (ma anche elisabettiana e carolina, con esempi illustri quali John Earle e Thomas Overbury) si trova nella presentazione del capitano morente, del malato allettato con l'influenza, della sorella di Shakespeare: sempre questa pulsione al mostrare, al servire al lettore, al renderlo familiare con qualcuno (o qualcosa). I saggi woolfiani possiedono una carica metaforica e visionaria che può rivaleggiare con i migliori *poèmes en prose* di Baudelaire, addirittura coi romanzi stessi dell'autrice: crescendo «nel dispiegamento della metafora»,⁴⁸ essi spingono il lettore a porsi degli interrogativi decisivi. Il ruolo della tradizione letteraria, l'articolazione dei pensieri individuali, la relazione tra la realtà fenomenologica e la sua rappresentazione linguistica, sono solo alcuni dei dilemmi la cui risposta Woolf maieuticamente ricerca assieme ai propri lettori.

Se i saggi si prestano a una lettura metaforica, il motivo è atavico, primordiale, è la già ricordata *inopia verbis* che ha prodotto tante brillanti e spesso cimentose catacresi in tutte le lingue del mondo, quella carenza di voci, locuzioni, espressioni esatte che tormenta la scrittrice (e non solo lei) spingendola a sperimentare – a saggiare – in maniera sempre nuova e spesso audace, quasi sfacciata. Scrive Fusini:

Non c'è dunque differenza tra linguaggio referenziale e metaforico? È ovvio che c'è, ma per la scrittrice l'ovvietà va nel senso che lei riconosce che non fa altro che valicare il confine. Le interessa «l'altro lato del linguaggio». Dice «a far side of the language», come dicesse «la parte più distante del lago»; è da quella parte che vorrebbe andare, ma non la conosce. Eppure, da quella parte cerca di trasportare il suo lettore.⁴⁹

Perciò, nella brevità, Woolf, come molti altri scrittori, trova una forma di espressione non solo della propria interiorità (come nei *Moments of Being*, che tra l'altro sono opera postuma, non data alle stampe per esplicito volere autoriale), ma semmai del mondo,

46 VIRGINIA WOOLF, *Evening over Sussex: Reflections in a Motorcar*, in WOOLF, *The Death of the Moth and Other Essays*, cit., pp. 3-4, a p. 3.

47 VIRGINIA WOOLF, *Hours in a Library*, in WOOLF, *Granite and Rainbow*, cit., pp. 24-32, a p. 24. («In spite of all this we can easily conjure up a picture which does service for the bookish man and raises a smile at his expense. We conceive a pale, attenuated figure in a dressing-gown, lost in speculation, unable to lift a kettle from the hob, or address a lady without blushing, ignorant of the daily news, though versed in the catalogues of the second-hand booksellers, in whose dark premises he spends the hours of sunlight – a delightful character, no doubt, in his crabbed simplicity, but not in the least resembling that other to whom we would direct attention»).

48 FUSINI, *La foresta della prosa*, cit., p. xx.

49 *Ivi*, p. xxvi.

della *Vita* collettiva, contrapposta alla propria esistenza contingente e particolare. Brevità che per altro Woolf liquidava con alterigia come attività diversiva («These little pieces [...] were written by way of diversion; they were the treats I allowed myself when I had done my exercise in the conventional style. I shall never forget the day I wrote *The Mark on the Wall* – all in a flash, as if flying, after being kept stone breaking for months»),⁵⁰ ma che in realtà, come dimostrano gli esempi di Čechov e Carver, è una forma di scrittura che possiede una propria e distintiva *Weltanschauung*: «mondi piccoli, racchiusi nella misura di un fazzoletto mai costretto a dilatarsi in tovaglia, nei quali si viene introdotti da una percezione fuggevole e misteriosa».⁵¹ Ecco cosa affascina della prosa breve di Woolf, e non solo delle *short stories*: la sua autosufficienza, la sua capacità di trasformare la «miriade di impressioni» in una forma «concentrata e penetrante»,⁵² la perizia nel fornirci «the minutest datum» e nello spingerci a esplorare «the sequence of images and feelings which float away from it»,⁵³ seppure nello spazio del famigerato «one sitting»⁵⁴ predicato da Edgar Allan Poe.

4 «L'UTOPIA DEL SAGGISMO»: CONTORNI EVANESCENTI E COMPOSTI INSTABILI

Questa generalizzazione può apparire convincente, ma è tuttavia necessario in qualche modo isolare il processo che rende così pericolosamente simili le forme brevi woolfiane. Il fenomeno è per l'appunto la disseminazione di stilemi da un genere all'altro, pratica che non inficia minimamente la validità delle demarcazioni, ma che ciononostante complica una ipotetica separazione netta. Il processo creativo della scrittrice dà forma (rovesciando la visione darwiniana dell'ibrido sostanzialmente sterile) a testi afferenti a generi distinti ma che risentono l'uno dei procedimenti dell'altro, presentano l'uno costrutti più confacenti all'altro, risultando in tal modo modificati *geneticamente* (e perciò genericamente) dalla contiguità forzata con l'altro.

To call Addison on the strength of his essays a great poet, or to prophesy that if he had written a novel on an extensive plan it would have been “superior to any that we possess”, is to confuse him with the drums and trumpets; it is not merely to overpraise his merits, but to overlook them. [...] The Sir Roger de Coverley papers are those which have the most resemblance, on the surface, to a novel. But their merit consists in the fact that they do not adumbrate, or initiate, or anticipate anything; they exist, perfect, complete, entire in themselves. To read them as if they were a first hesitating experiment containing the seed of greatness to come is to

⁵⁰ VIRGINIA WOOLF, *16th October 1930 to Ethel Smyth*, in *The Letters of Virginia Woolf. 1929-1931*, a cura di Nigel Nicolson e Joanne Trautmann, Boston, Mariner Books, 1989, vol. IV, p. 231.

⁵¹ ARRIGO STARA, «Una perfezione imperfetta». *Il racconto italiano nell'età della short story*, in «Moderna», XII/2 (2010), pp. 25-44, a p. 29.

⁵² Virginia Woolf rimproverava l'americano Theodore Dreiser (1871-1945) di peccare nelle capacità fondamentali per la scrittura di *short stories*, ossia «concentration, penetration, form». Cfr. VIRGINIA WOOLF, *A Real American*, in «Times Literary Supplement» (21 Agosto 1919).

⁵³ THOMAS STEARNS ELIOT, *London Letter*, in «The Dial», LXXI/2 (1921), pp. 213-217, a p. 217.

⁵⁴ EDGAR ALLAN POE, *The Philosophy of Composition*, in *The Works of Edgar Allan Poe*, a cura di Edmund C. Stedman e George E. Woodberry, Chicago, Stone e Kimball, 1897, vol. VI, pp. 31-46, a p. 34.

miss the peculiar point of them. They are studies done from the outside by a quiet spectator.⁵⁵

Questa posizione permette di sostenere con ragionevole sicurezza che Virginia Woolf aveva ben chiaro in mente il principio secondo cui i suoi saggi, al pari di quelli del predecessore augusteo, erano entità autonome e che, per dirla con Lukács, possedevano una forma propria e indipendente. Ma è fuor di dubbio che, nei casi che sono stati posti sotto esame finora, il concetto di forma stabile è tutt'altro che sottoscrivibile, anzi, molto spesso i testi lo hanno apertamente sfiduciato e messo in crisi. Il concetto di saggio, quindi, deve essere riconfigurato fino ad assumere – grazie anche alle ibridazioni di Woolf e di tutta una schiera di personalità che si dilettarono coi confini e con le restrizioni⁵⁶ poetiche riconfigurandole e donando loro una vera e propria iniezione di novità e freschezza – una fisionomia ideologica massimamente ingrandita e mirante a un *omnicomprensivismo* che spesso, ma non sempre, aiuta nella comprensione dei testi che fanno della non-canonicità la loro prerogativa essenziale. A questa necessità sopperisce l'intervento di Robert Musil e del suo *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-42). All'altezza del sessantaduesimo capitolo, Musil presenta una particolare visione del mondo, che va sotto il nome di «Essayismus»: Ulrich, eroe del romanzo, partorisce «un'idea che lui [...] collegava [...] allo specifico concetto di “saggio”». ⁵⁷ Ulrich (e Robert) passano a definire il saggio come un'entità «che nella successione dei suoi capitoli considera un oggetto sotto molte angolazioni senza metterlo a fuoco nel suo insieme»,⁵⁸ totalmente distinta dalla scienza esatta:

L'interpretazione della parola “saggio” come tentativo allude solo vagamente al suo modello principale, quello letterario: un saggio infatti non è l'espressione provvisoria e secondaria di una convinzione che, a una migliore occasione, potrebbe essere elevata a verità, ma altrettanto facilmente riconosciuta come errore [...]; un saggio è invece la forma unica e immutabile che la vita interiore di un uomo assume in un pensiero decisivo. Nulla gli è più estraneo del carattere irresponsabile e approssimativo delle idee che viene chiamato soggettivo, ma neppure “vero e falso”, “intelligente e sciocco” sono concetti applicabili a tali pensieri, i quali però sottostanno a leggi non meno rigorose di quanto appaiano delicate e inesprimibili.⁵⁹

Questa «utopia del saggismo» trasla il concetto di saggio dal campo materiale della pratica letteraria verso le ben più astratte vette dell'epistemologia delle scienze umane;

⁵⁵ VIRGINIA WOOLF, *Addison*, in WOOLF, *The Common Reader: First Series*, cit., pp. 42-47, alle pp. 42-47.

⁵⁶ Si pensi solamente all'esempio che all'autrice veniva fornito da Laurence Sterne, e dalla sua prosa così poeticamente connotata e arditamente sperimentale rispetto alle categorie prestabilite e ai confini tra generi. A dimostrazione di quanto sempre in Woolf la consapevolezza critica sia un prerequisito fondamentale dell'atto creativo, basti rammentare questo commento sul *Tristram*: «It is a book full of poetry, but we never notice it; it is a book stained deep purple, which is yet never patchy. Here though the mood is changing always, there is no jerk, no jolt in that change to waken us from the depths of consent and belief (WOOLF, *The Narrow Bridge of Art*, cit., p. 21).

⁵⁷ ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*, a cura di Adolf Frisé, Milano, Mondadori, 1998, p. 336.

⁵⁸ *Ivi*, p. 345.

⁵⁹ *Ivi*, p. 348.

il saggio, da genere letterario, da forma specifica di testi dotati di caratteristiche comuni (l'accezione che nel testo è definita «modello letterario»), subisce una metamorfosi sostanziale, passando da materia a *spirito*: si rende correlativo letterario della scelta esistenziale degli uomini che non vogliono né trovare a tutti i costi la verità, né dare liberamente sfogo alla loro soggettività, ma che desiderano semplicemente «qualcosa di intermedio». ⁶⁰ Il saggio, quindi, è una *forma mentis*, quasi una disposizione dello spirito, un atteggiamento assunto da un essere umano al momento di affrontare la propria vita. Anche nel suo primissimo pronunciamento sul genere in sé (tra le pagine di «Die Neue Rundschau» del 1913), certamente più ancorato alla dimensione testuale, s'intravede un barlume di quel processo che condurrà l'idea musiliana di saggio all'ascensione da un ambito prettamente testuale verso una dimensione più ideologica, in cui il saggio diventa una realtà «scarsamente traducibile in pensiero concettuale quanto una poesia in prosa», ⁶¹ che ha il compito di presentare pensieri che sorgono e rimangono «radicati indissolubilmente in un *humus compatto di sentimento, di volontà, di esperienze personali e di complessi di idee* collegati in modo tale che solo nell'atmosfera psichica di una situazione interiore unica essi ricevono e danno piena luce». Se la scienza vuole mettere in collegamento i fatti, il saggio si deve accontentare di ripescare dal flusso della corrente del pensiero del suo autore «una vecchia scarpa rotta, un *brandello di pensiero gettato via*, qualche ridicola quisquilia». ⁶² Il saggio, per la maniera in cui lo presenta Musil, è allegoricamente accostabile a un'eterea ninfa che fugge da un libidinoso satiro. E così come a Dafne fu concesso di trasformarsi in alloro per sfuggire ad Apollo, il saggio elude i tentativi di essere indagato razionalmente e di essere sistematizzato, dato che al momento in cui queste forzature scientifiche vengono messe in opera, esso «avvizzisce». La motivazione di ciò è fornita dall'autore al principio della sua trattazione del genere: il saggio è pura letteratura e, in quanto tale, intraducibile in pensiero concettuale; esso è per l'appunto «la forma unica e immutabile che la vita interiore di un uomo assume in un pensiero decisivo»: unico, irripetibile e non soggetto ai mutamenti delle vicissitudini umane, il saggio, eternizzando il pensiero, il flusso della coscienza, non teme, al pari di qualsiasi altro tipo di opera d'arte, lo scorrere del tempo e il mutare delle opinioni. Ciò che si intende per saggio necessariamente trascende le frontiere di genere, assume una vitalità e una grandezza che ben poco si adattano all'immagine che di esso ci hanno tramandato le storie letterarie. Il saggismo prende la forma di un afflato filosofico soggiacente all'agire umano, un *modus sentiendi* tramite le cui direttrici l'essere umano può tentare di capire e interpretare il mondo. Se, com'è appropriato per il discorso portato avanti in questa sede, si riportasse la disputa entro le mura della *polis* letteraria, si potrebbe vedere il saggio come «a genre operating within the genres, one that has since the Renaissance continuously permeated and shaped what we normally think of as imaginative literature». ⁶³ La caratteristica intragenerica ben rende l'idea musiliana del saggismo come stato

⁶⁰ *Ivi*, p. 350.

⁶¹ ROBERT MUSIL, *Franz Blei*, in *Sulla stupidità e altri scritti*, a cura di Andrea Casalegno, Milano, Mondadori, 1986, pp. 65-69, a p. 68.

⁶² ROBERT MUSIL, *Saggismo*, in *Saggi e lettere*, a cura di Bianca Cetti Marinoni, Torino, Einaudi, 1995, pp. 193-203, a p. 192.

⁶³ ROBERT ATWAN, *Essayism*, in «The Iowa review», XXV/2 (1995), pp. 6-14, a p. 6.

d'animo, come un'essenza che fluttua indisturbata e modifica ciò che con essa entra in contatto:

The essayistic elements contained in such works as these are not parasitical or excisable parts; they represent compositional features wholly essential to the author's aesthetic vision. Very often, the essay operates *inside* works of fiction in a conflictual manner that may be read, as in Hawthorne, Melville, or Kundera, as an analogue of other contentions (thematic, psychological, ideological) within the story.⁶⁴

Questa idea del saggismo è stata trattata in maniera impeccabile da Claire de Obaldia. Il nocciolo teorico dello studio che Obaldia fa del genere saggio è proprio quello che può essere intravisto in Musil e che era stato preliminarmente abordato da Robert Atwan: nella storia letteraria di ciò che comunemente viene indicizzato come saggio è fondamentale discernere tra due entità, l'*essay* e l'*essaying*. L'*essay* è l'oggetto materiale, prodotto letterario del saggista, percepito, nella maggioranza dei casi, come un genere con delle regole. L'*essaying* è invece l'atteggiamento che può o meno essere insito nell'atto di scrittura di un autore: quell'atto di *disseminazione* di qualità proprie della forma saggio in seno a opere che fanno parte di generi diversi:

Everything about the essay contributes to looking at it – or for it – in other genres, which turns evanescence and obsolescence into its very substance. Ultimately, this must be because the essayistic supplements something which is already present in the genres in relation to which it is defined.⁶⁵

È quindi questo spirito saggistico che ibrida le *short stories*? O sono forse gli stilemi narrativi a migrare? Che i due generi si incontrino a metà strada? Vista la notevole perizia con cui Woolf si dedicò all'attività saggistica, si potrebbe persino ipotizzare una preminenza del polo della prosa più tradizionalmente referenziale. Senza dubbio, con tali riflessioni non si vuole eliminare il confine; solamente, casomai, aggiustarlo secondo le esigenze, tanto più che è lecito pensare che Woolf non avesse la ben che minima intenzione di annullare i due generi per crearne uno solo, ibridato. Se la riprova della precisione usata dalla scrittrice in merito di etichette non bastasse, potrà sembrare una chiusa adatta lo spoglio delle occorrenze della parola «hybrid» nel *corpus* dei saggi e delle *short stories*. Il risultato è a dir poco esilarante. Il termine appare in *Three Guineas*, e due volte in *The Narrow Bridge of Art*. La prima occorrenza è «hybrid age»,⁶⁶ nella successiva il termine è attribuito a delle emozioni, che sono «monstruos, hybrid, unmanageable»,⁶⁷ l'ultima occorrenza contrassegna l'arte della biografia, tanto cara all'autrice, ma nella sua declinazione vittoriana, quale parto «parti-coloured, hybrid, monstrous». Perciò è chiaro che la scrittrice attribuiva al termine, se non valore completamente negativo, almeno una connotazione di sospettosa diffidenza.

64 *Ivi*, p. 9.

65 CLAIRE DE OBALDIA, *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 23.

66 VIRGINIA WOOLF, *Three Guineas*, London, The Hogarth Press, 1938, p. 1.

67 WOOLF, *The Narrow Bridge of Art*, cit., p. 12.

E senza dubbio Woolf, per quel che riguarda l'ibridazione, fu una «maestra del sospetto». È vero che i suoi accorgimenti sono spesso così delicatamente impercettibili da risultare indistinguibili, ma il lettore percepisce sempre la speciale provvidenza e la magistrale lungimiranza che stanno alla base della maniera in cui la scrittrice decide di porci di fronte alla morte di una falena, sebbene Virginia non si curi mai di rivelarci il perché delle sue scelte, ma sembri piuttosto ammonirci, in coro col Danese,⁶⁸ «Oh, I could tell you – But let it be».⁶⁹

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALT, CHRISTINA, *Virginia Woolf and the Study of Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010. (Citato a p. 44.)
- ATWAN, ROBERT, *Essayism*, in «The Iowa review», xxv/2 (1995), pp. 6-14. (Citato alle pp. 61, 62.)
- BACON, FRANCIS, *On Truth*, in *Essays*, a cura di John Pitcher, London, Penguin, 1985, pp. 61-63. (Citato a p. 52.)
- BALDESHWILER, EILEEN, *The Lyric Short Story: The Sketch of a History*, in *The New Short Story Theories*, a cura di Charles May, Athens, Ohio University Press, 1994, pp. 231-244. (Citato a p. 53.)
- BROSNAN, LEILA (a cura di), *Reading Virginia Woolf's Essays and Journalism: Breaking the Surface of Silence*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997. (Citato a p. 49.)
- BUTRYM, ALEXANDER J., *Binding Proteus*, in *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, a cura di Alexander J. Butrym, Athens (GA)-London, Georgia University Press, 1989, pp. 11-28. (Citato a p. 63.)
- COHN, DORRIT, *The Distinction of Fiction*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1999. (Citato a p. 48.)
- CONCILIO, CARMEN, *L'isotopia dello sguardo in alcuni racconti di Virginia Woolf*, in *La tipografia nel salotto: saggi su Virginia Woolf*, a cura di Oriana Palusci, Torino, Tirrenia Stampatori, 1999, pp. 113-124. (Citato a p. 57.)
- DARWIN, CHARLES, *The Origin of Species by Means of Natural Selection of the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, London, John Murray, 1860. (Citato a p. 45.)
- ELIOT, THOMAS STEARNS, *London Letter*, in «The Dial», LXXI/2 (1921), pp. 213-217. (Citato a p. 59.)
- FORTUNATI, VITA, *Uno sguardo incrociato: scrittura e pittura in Virginia e Vanessa*, in *La tipografia nel salotto: saggi su Virginia Woolf*, a cura di Oriana Palusci, Torino, Tirrenia Stampatori, 1999, pp. 54-64. (Citato a p. 57.)
- FUSINI, NADIA, *La foresta della prosa*, in Virginia Woolf, *Saggi, Prose, Racconti*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1999, pp. XI-LII. (Citato alle pp. 51, 54, 58.)

⁶⁸ Il quale non a caso è stato visto come l'emblema del saggista che tenta di dar senso alla «pestilent congregation of vapours» (WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*, II, 2, vv. 302-303. Il paragone Amleto-saggista è di ALEXANDER J. BUTRYM, *Binding Proteus*, in *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, a cura di Alexander J. Butrym, Athens (GA)-London, Georgia University Press, 1989, pp. 11-28.

⁶⁹ WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*, V, 2, vv. 331-332.

- GINZBURG, CARLO, *Descrizione e citazione*, in *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 15-38. (Citato a p. 54.)
- HEAD, DOMINICK, *The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992. (Citato a p. 47.)
- KLAUS, CARL H., *On Virginia Woolf on the Essay*, in «The Iowa Review», x/2 (1990), pp. 28-43. (Citato a p. 51.)
- LUKÁCS, GYÖRGY, *Narrare o descrivere?*, in *Il Marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 269-324. (Citato a p. 53.)
- *Una lettera a Leo Popper*, in *L'anima e le forme*, cur. e trad. da Sergio Bologna, Milano, SE, 2002, pp. 13-38. (Citato a p. 50.)
- MONTAIGNE, MICHEL DE, *De l'exercitation*, in *Essais*, a cura di Pierre Villey e Verdun-Louis Saulnier, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, pp. 370-380. (Citato a p. 46.)
- MUSIL, ROBERT, *Franz Blei*, in *Sulla stupidità e altri scritti*, a cura di Andrea Casalegno, Milano, Mondadori, 1986, pp. 65-69. (Citato a p. 61.)
- *L'uomo senza qualità*, a cura di Adolf Frisé, Milano, Mondadori, 1998. (Citato alle pp. 60, 61.)
- *Saggismo*, in *Saggi e lettere*, a cura di Bianca Cetti Marinoni, Torino, Einaudi, 1995, pp. 193-203. (Citato a p. 61.)
- OBALDIA, CLAIRE DE, *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995. (Citato a p. 62.)
- POE, EDGAR ALLAN, *The Philosophy of Composition*, in *The Works of Edgar Allan Poe*, a cura di Edmund C. Stedman e George E. Woodberry, Chicago, Stone e Kimball, 1897, vol. VI, pp. 31-46. (Citato a p. 59.)
- PSEUDO-LONGINO, *Del Sublime*, trad. da Francesco Donadi, Milano, BUR, 1991. (Citato alle pp. 51, 54.)
- PURPURA, LIA, *Why Some Hybrids Work and Other Don't*, in *Bending Genre: Essays on Creative Nonfiction*, a cura di Nicole Walker e Margot Singer, New York, Bloomsbury Academic, 2012, pp. 11-14. (Citato a p. 46.)
- SITI, WALTER, *Il nuovo protagonismo dei figli di Montaigne*, in «La Repubblica» (7 luglio 2013). (Citato a p. 51.)
- STARA, ARRIGO, «Una perfezione imperfetta». *Il racconto italiano nell'età della short story*, in «Moderna», XII/2 (2010), pp. 25-44. (Citato a p. 59.)
- STRAWSON, GALEN, *Against Narrativity*, in *Real Materialism and Other Essays*, Oxford, Clarendon Press, 2008, pp. 189-208. (Citato a p. 56.)
- WOOLF, LEONARD, *Editorial note*, in Virginia Woolf, *The Death of the Moth and Other Essays*, London, The Hogarth Press, 1942. (Citato alle pp. 44, 47, 58, 64, 65.) (Citato a p. 47.)
- WOOLF, VIRGINIA, *16th October 1930 to Ethel Smyth*, in *The Letters of Virginia Woolf. 1929-1931*, a cura di Nigel Nicolson e Joanne Trautmann, Boston, Mariner Books, 1989, vol. IV. (Citato a p. 59.)
- *A Haunted House and Other Short Stories*, London, The Hogarth Press, 1944. (Citato alle pp. 56, 57, 65.)

- *A Real American*, in «Times Literary Supplement» (21 Agosto 1919). (Citato a p. 59.)
- *Addison*, in Virginia Woolf, *The Common Reader: First Series*, London, The Hogarth Press, 1925. (Citato alle pp. 49, 54, 60, 65.) pp. 42-47. (Citato a p. 60.)
- *Blue & Green*, in Virginia Woolf, *Monday or Tuesday*, London, The Hogarth Press, 1921. (Citato alle pp. 52, 55, 56, 65.) pp. 16-17. (Citato a p. 55.)
- *Evening over Sussex: Reflections in a Motorcar*, in Woolf, *The Death of the Moth and Other Essays*, cit., pp. 3-4. (Citato a p. 58.)
- *Granite and Rainbow*, New York, Harcourt Brace Company, 1958. (Citato alle pp. 50, 58, 65.)
- *Hours in a Library*, in Virginia Woolf, *Granite and Rainbow*, New York, Harcourt Brace Company, 1958. (Citato alle pp. 50, 58, 65.) pp. 24-32. (Citato a p. 58.)
- *Jane Austen Practising*, in *Essays*, a cura di Andrew McNellie, London, Hogarth Press, 1988, vol. III, pp. 331-32. (Citato a p. 49.)
- *Lappin and Lapinova*, in Virginia Woolf, *A Haunted House and Other Short Stories*, London, The Hogarth Press, 1944. (Citato alle pp. 56, 57, 65.) pp. 26-29. (Citato a p. 56.)
- *Modern Fiction*, in Woolf, *The Common Reader: First Series*, cit., pp. 59-62. (Citato a p. 54.)
- *Monday or Tuesday*, London, The Hogarth Press, 1921. (Citato alle pp. 52, 55, 56, 65.)
- *Mrs Dalloway*, London, The Hogarth Press, 1925. (Citato a p. 55.)
- *Romanzi*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1998. (Citato a p. 55.)
- *Solid Objects*, in Woolf, *A Haunted House and Other Short Stories*, cit., pp. 30-33. (Citato a p. 57.)
- *The Common Reader: First Series*, London, The Hogarth Press, 1925. (Citato alle pp. 49, 54, 60, 65.)
- *The Death of the Moth*, in Woolf, *The Death of the Moth and Other Essays*, cit., pp. 2-3. (Citato alle pp. 44, 45, 52.)
- *The Death of the Moth and Other Essays*, London, The Hogarth Press, 1942. (Citato alle pp. 44, 47, 58, 64, 65.)
- *The Decay of Essay Writing*, in *Selected Essays*, a cura di David Bradshaw, London, Oxford University Press, 2008, pp. 4-5. (Citato a p. 49.)
- *The Modern Essay*, in Woolf, *The Common Reader: First Series*, cit., pp. 87-91. (Citato alle pp. 49-51.)
- *The Narrow Bridge of Art*, in Woolf, *Granite and Rainbow*, cit., pp. 11-23. (Citato alle pp. 50, 60, 62.)
- *The Waves*, London, The Hogarth Press, 1931. (Citato a p. 55.)
- *Three Guineas*, London, The Hogarth Press, 1938. (Citato a p. 62.)

PAROLE CHIAVE

Saggio, Racconto, Commistione fra Generi, Forme Ibride, Saggismo, Critica Letteraria.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Paolo Bugliani è dottorando in Letteratura inglese presso il dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa dove sta concludendo una tesi sul saggista romantico Charles Lamb. La ricerca in tale direzione l'ha portato a effettuare delle incursioni nel saggismo modernista (Virginia Woolf e l'ibridazione dei confini tra i generi letterari), contemporaneo (Jonathan Franzen e il life-writing). Altra linea di ricerca si focalizza sul rapporto tra Dante e i saggisti romantici inglesi («*Hunt, Dante e Francesca*», contributo al PRA 2015 *Dislocations/Dislocazioni: lingue e letterature in prospettiva transnazionale* del Dipartimento FiLeLi dell'Università di Pisa). Di prossima pubblicazione alcuni contributi a convegni (*Forma Critica*, Padova, Novembre 2014; *A Language of One's Own*, Pisa, Dicembre 2014; *Viaggi per scene in movimento*, Pisa, Febbraio 2016).

paolo.bugliani@gmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAOLO BUGLIANI, *La «speciale provvidenza» nella caduta di una falena: ibridismi woolfiani tra saggio e short story*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 43–66.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



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.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – V (2016)

MASH-UP. FORME E VALENZE DELL'IBRIDAZIONE NELLA CREAZIONE LETTERARIA a cura di P. Gervasi, F. Lorandini e P. Taravacci	v
<i>Introduzione</i>	vii
IDA GRASSO, <i>Ibridismo è ideologia. Alcune considerazioni sul poema in prosa di Jiménez</i>	i
FABRIZIO BONDI, <i>Gli innesti di un impoetico. Sul Poema osceno di Ottiero Ottieri</i>	21
PAOLO BUGLIANI, <i>La «speciale provvidenza» nella caduta di una falena: ibridismi woolfiani tra saggio e short story</i>	43
GUIDO MATTIA GALLERANI, <i>Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz)</i>	67
PIER GIOVANNI ADAMO, <i>Un taccuino a forma di strada. Su Einbahnstraße di Walter Benjamin</i>	89
FRANÇOISE CAHEN, <i>Hybridations du récit dans les œuvres d'Éric Reinhardt</i>	107
GIUSEPPINA GIULIANO, <i>Andrej Belyj, Sinfonia (2-a, La drammatica). E il tempo scorreva senza sosta...</i>	117
IVANA TRAJANOSKA, <i>La musicalisation de Pilgrimage de Dorothy Richardson: l'emprunt de la forme musicale, le récit et le temps</i>	135
ALICE BRAVIN, <i>Tra poesia, musica, disegno e prosa: il progetto DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov</i>	153
ALEKSANDRA WOJDA, <i>Laboratoires de l'intermédialité moderne et points aveugles de l'hybridation littéraire : considérations à partir des Fantasiestücke in Callots Manier d'E.T.A. Hoffmann</i>	173
MARIA DARIO, <i>La poésie d'Apollinaire à l'épreuve du journal</i>	191
THOMAS LIANO, <i>La Sentence de Jean Genet : expérience du journal, journal de l'expérience</i>	213
JESÚS PONCE CÁRDENAS, <i>Poesía y Publicidad en España: notas de asedio</i>	227
SAGGI	285
ALESSIO COLLURA, <i>«Il sunt si biaus que c'en est une mervoie a voir». Zoologie e teratologie nel Devisement dou monde</i>	287
MAURIZIO ESPOSITO LA ROSSA, <i>Ernesto e gli animali. Note sul romanzo di Umberto Saba</i>	337
FRANCESCO DELLA COSTA, <i>Un altare per la madre: la lamentazione letteraria di Ferdinando Camon</i>	347
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	365
THEODOR STORM, <i>Veronika</i> (trad. di Fabrizio Cambi)	367
INDICE DEI NOMI (a cura di M. Fadini e G. Falceri)	379
CREDITI	387

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari

Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

www.ticontre.org

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

[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.