



“She parted the curtains; she looked”: finestre spalancate su realtà apparentemente inconciliabili in Mrs Dalloway di Virginia Woolf

di Giulia Negrello

“The proper stuff of fiction’ does not exist; everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss.” (Woolf 1984: 13); in *The Common Reader* Woolf si dichiarò contraria a una visione elitaria del contenuto delle opere letterarie, affermando invece che ogni sentimento, ogni oggetto o situazione può diventare l’argomento di una produzione artistica. Proprio nel periodo in cui sviluppò queste riflessioni, Woolf si apprestava a redigere *The Hours*, che divenne *Mrs Dalloway* solo verso la fine della seconda stesura, nell’estate del 1924.¹ Il romanzo si sviluppa attorno ad un evento quotidiano: un *party* organizzato da Clarissa Dalloway in una sera di giugno del 1923, a Londra. Attorno a questo avvenimento, che Woolf temeva essere forse troppo banale, si sviluppano due trame parallele che riconducono il romanzo nel solco del più tradizionale tema del doppio: l’una con protagonista Clarissa Dalloway e i suoi incontri nel corso della giornata della festa, l’altra focalizzata sul suo alter-ego maschile, Septimus Warren-Smith. Quest’ultimo, reduce dal primo conflitto mondiale e sofferente della sindrome da stress post-traumatico, si toglierà la vita nel tardo pomeriggio della stessa giornata. Uno degli elementi più interessanti del testo è come

¹ Cfr. Lee (1996).



l'autrice sia riuscita a costruire una sorta di 'unità del frammentario' attraverso l'uso sapiente di simboli connettivi quali quello della finestra.

Al principio, Woolf desiderava scrivere una storia che riuscisse, per mezzo di una storia assolutamente quotidiana, a mostrare al proprio lettore la disunità del personaggio per mezzo di apparenti disconnessioni della trama. L'autrice, infatti, era fermamente convinta che l'unicità dell'individuo si manifestasse in una molteplicità di identità e riteneva che le diverse situazioni quotidiane o sociali portassero in evidenza solo una o alcune di queste. Nel caso di *Mrs Dalloway*, l'indagine venne rivolta inizialmente verso la cosiddetta *party consciousness*, ovvero la proiezione del sé che ognuno attiva nel momento in cui si trova inserito in dinamiche comunitarie e sociali, al fine di proteggere dagli sguardi estranei la propria intimità.² Inizialmente Woolf sviluppò questa riflessione in due racconti brevi: *At Home: or The Party* e *Mrs Dalloway on Bond Street*; solo quest'ultimo sarà pubblicato, sulla rivista *Dial*, nel luglio del 1923. Nell'agosto e nel settembre del 1922 Woolf lesse sul quotidiano *The Times* degli stralci di un rapporto, presentato al Parlamento, sulle vittime dello *shell-shock*, oggi noto come sindrome da stress post-traumatico; le vittime di questo disturbo erano principalmente reduci che avevano combattuto per periodi più o meno lunghi nelle trincee.³ Nel *Report of the War Office Committee of Enquiry into "Shell-shock"* l'autrice poté accedere ad ampie descrizioni dei sintomi presentati dai pazienti e anche alcuni metodi suggeriti da luminari del tempo per curarli: da questo rapporto Woolf trasse l'ispirazione per la figura di Septimus Warren-Smith, che compare nei suoi *Reading Notebooks* solo dall'ottobre del 1922.⁴

L'introduzione di un secondo personaggio principale ebbe come prima conseguenza una modifica del progetto iniziale; nell'autunno del 1922 l'autrice segnò infatti sul proprio diario che meditava di trasformare il romanzo in uno studio sulla follia e sul suicidio, esplicitando la volontà di rappresentare in parallelo il mondo visto dalla prospettiva del pazzo e del sano di mente: "I adumbrate here a study of insanity & suicide: the world seen by the sane and the insane side by side" (Olivier Bell 1978: 207). In questo senso, i due filoni narrativi con protagonisti Clarissa e Septimus avrebbero dovuto essere studiati come complementari e paralleli: da un lato una serie di frivoli piaceri che scandiscono la giornata di una signora fino alla festa, dall'altro la discesa nell'incubo della follia per un uomo che non trova più il suo spazio in una società che rifiuta e marginalizza il disagio. Nell'economia così complessa di questo

² Sul concetto di *party consciousness* in Virginia Woolf cfr. Mephram 1991.

³ In un editoriale dal titolo "Courage and Character", pubblicato sul *The Times* il 2 settembre 1922, si sosteneva che fosse: "immensely significant that the members of the 'Shell-Shock' Committee failed to offer a clear definition of cowardice". Sull'impatto sociale e culturale della sindrome da stress post-traumatico cfr. Bogacz 1989.

⁴ I 'taccuini di lettura' di Virginia Woolf, conservati alla Berg Collection nella New York Public Library, sono stati trascritti da Brenda Silver e pubblicati da Princeton University Press nel 1983 (Silver 1983).



romanzo, la finestra acquisisce dunque un forte valore simbolico di comunicazione e contatto tra questi due mondi, solo apparentemente distinti e inconciliabili.

Nella letteratura modernista il personaggio non è più un'entità da osservare e descrivere in modo oggettivo come nel romanzo naturalista, ma acquisisce caratteristiche nuove a seconda della prospettiva da cui è osservato. Questo principio guidò Woolf nella stesura del romanzo, dove ciascun personaggio è fugace, multiforme e cangiante, e assume tratti diversi a seconda di chi lo osserva. Più in generale, *Mrs Dalloway* è romanzo straniante fin dalla sua struttura formale: per la prima volta, Woolf non divide il testo in capitoli ma in sezioni di lunghezza variabile, separate solo da uno spazio bianco.⁵ In queste sezioni si dipana una trama disorientante, che si sviluppa totalmente al di fuori delle tradizionali convenzioni formali del genere romanzo. Tutto, in *Mrs Dalloway*, è sfuggente: il lettore si scopre a rincorrere i personaggi nelle loro peregrinazioni londinesi, cercando di comprendere la loro natura profonda senza mai riuscirci. Quello che Woolf concede al suo lettore è solo un breve lampo, un'intuizione, uno sguardo gettato oltre la finestra della percezione superficiale.

Questo romanzo sembra quasi ingannare il lettore, con l'apparente rispetto delle unità aristoteliche; Woolf, con una chiarezza che diventa talvolta pignoleria, ci indica il contesto spazio-temporale in cui i suoi personaggi si muovono: Londra, in una giornata di metà giugno del 1923, presumibilmente dal mattino presto fino alla sera sul tardi. Tuttavia, in questo spazio così ordinato, così precisamente segnalato, Woolf scelse di aprire degli squarci che, attraverso la mente e i ricordi dei personaggi, conducono il lettore in altri luoghi e in altri tempi, per poi rientrare bruscamente nella dimensione del presente narrativo.⁶

Questa dinamica si evidenzia sin dall'incipit del romanzo, dove Woolf crea sapientemente un parallelismo tra l'uscita della Clarissa adulta nella mattinata londinese e quella della Clarissa diciottenne, che si precipita fuori da una porta-finestra della casa paterna:

What a lark! What a plunge! For so it has always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning. (Woolf 2000: 3)

Simbolicamente, uscire dalla casa paterna (non a caso attraverso una porta-finestra) implica il passaggio dall'adolescenza all'età adulta; similmente, la giornata che Clarissa comincia uscendo di casa al mattino presto rappresenterà, nell'economia della sua esistenza, un nuovo passaggio, dall'età adulta a una maturità più consapevole. Diverse volte, nel corso della narrazione, la protagonista sembra 'percepire' che qualcosa di

⁵ Cfr. Hussey (1995: 170-171).

⁶ Cfr. Anedda (2012).



importante stia per avvenire: “[...] chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen” (Woolf 2000: 3).

Uno dei problemi, o meglio dei timori, di Woolf in merito a questa struttura così complessa era che le due storie risultassero troppo scollegate tra di loro, inficiando la comprensione del testo, come scrisse nel diario: “[...] because of the mad scenes not connecting with the Dalloway scenes.” (Olivier Bell 1978: 323).⁷ Tuttavia, a mio parere, è proprio questa apparente disconnessione, unita al passaggio continuo tra presente e passato, che rende il romanzo così interessante: oltre alla sdoppiatura della trama vi si trova anche una dimensione diacronica molto ampia. In uno spazio contenuto dal rigido rispetto delle unità aristoteliche, repentinamente si spalancano prospettive più ampie, che vanno ad abbracciare anche il passato dei protagonisti, ne rivelano aspetti inediti della personalità e spiegano i motivi di certi comportamenti e scelte che altrimenti risulterebbero incomprensibili. Entrando nella mente dei diversi personaggi, dunque, la voce narrante spazia nel passato degli stessi con un effetto che è duplice ed oppositivo per il lettore: da un lato vi è lo straniamento determinato da parentesi spesso molto lunghe che interrompono inaspettatamente il flusso degli eventi, dall’altro vengono così fornite delle informazioni preziose per una maggiore, sebbene non completa, comprensione dei personaggi.

Il romanzo si sviluppa quindi in due trame principali che non si intersecano fino alla convergenza nel momento topico, ovvero la festa di Clarissa: la signora Dalloway e Septimus procedono su percorsi paralleli nella medesima città, ognuno seguendo il proprio destino, ignaro dell’altro. Woolf intendeva con questa particolare struttura esplicitare il tema del doppio, come precisato in una lettera a Gerald Brenan nel 1925, nei giorni immediatamente precedenti alla pubblicazione del romanzo: “And this I certainly did mean – that Septimus and Clarissa should be entirely dependent on each other” (Nicholson and Trautman 1977: 189).⁸ Un uomo e una donna, una persona matura e un giovane, di classi sociali diverse che si oppongono ma allo stesso tempo si compenetrano. L’idea che Septimus e Clarissa rappresentino due proiezioni della verità e che quindi si compenetrino è confortata anche da un appunto a margine del manoscritto: “Mrd D seeing the truth, S.S. seeing the insane truth” (Woolf 2010: f.124).

Al fine di rendere più comprensibile questa struttura, l’autrice inserì una serie di elementi stilistici e tematici per unire i due personaggi anche a livello analogico, permettendo al lettore di cogliere similitudini e affinità implicite tra i due; uno di questi temi fu il simbolo della finestra come strumento di comprensione di un reale che agli altri personaggi del romanzo è precluso. L’atto del guardare fuori dalla finestra diventa dunque, in *Mrs Dalloway*, una forma di conoscenza ‘altra’, intuitiva, del senso ultimo dell’esistenza umana.

⁷ 13 dicembre 1924.

⁸ La lettera a Gerald Brenan è datata 14 giugno 1925.



Così come fin dal principio l'atto di uscire da una portafinestra o da una porta indica nel romanzo il passaggio simbolico da una condizione ontologica ad un'altra (dall'adolescenza alla prima età adulta e da una condizione di ignoranza ad una di consapevolezza che verrà acquisita dalla protagonista nel corso della giornata), allo stesso modo nel romanzo la simbologia della finestra come strumento di percezione intuitiva compare in diversi punti nodali.

Quando a metà della sua giornata Clarissa, rientrata dal centro di Londra, cerca rifugio nel suo salotto per rammendare l'abito da sera, guardando fuori dalla finestra del suo salotto nota l'anziana dirimpettaia salire le scale:

And she watched out of the window the old lady opposite climbing upstairs. [...]; Clarissa had often seen her, gain her bedroom, part her curtains, and disappear again into the background. (Woolf 2000: 138)

Questa azione, descritta nel testo come abituale, acquisirà nel corso della serata un valore del tutto nuovo per la protagonista, sconvolta dalla notizia del suicidio di un giovane, anche se sconosciuto. Nei gesti ripetuti della donna anziana, nella tranquillità del quotidiano, Clarissa percepisce da un lato l'immenso privilegio di essere viva e dall'altro, per la prima volta, 'vede' l'anziana donna come una proiezione di sé nel futuro:

She parted the curtains, she looked. Oh but how surprising! - in the room opposite the old lady stared right at her! She was going to bed. And the sky. It will be a solemn sky, she had thought, it will be a dusky sky, turning away its cheek in beauty. (Woolf 2000: 203).

In un senso più ampio, questo momento segna la comprensione, per la protagonista, che un futuro è possibile; da questo punto di vista, dunque, la finestra diventa non solo un'apertura verso lo spazio esterno, verso una dimensione 'altra' rispetto a quella in cui vive la protagonista, ma rappresenta anche un'apertura verso una diversa prospettiva temporale:

How extraordinary it was, strange, yes touching to see the old lady (they had been neighbours ever so many years) move away from the window, as if she were attached to that sound, that string! (Woolf 2000: 139)

Similmente, anche nella trama parallela la finestra assume un ruolo chiave, sia in termini materiali che simbolici: Septimus Warren-Smith, infatti, sceglie di togliersi la vita lanciandosi proprio dalla finestra del suo appartamento. Per mezzo di questo personaggio, che per certi versi rappresenta un alter ego della scrittrice all'interno dell'opera, Woolf scelse di esprimere una valutazione per l'epoca decisamente controversa del suicidio: non il gesto insano e impulsivo di un folle, bensì un atto volontario di ribellione al sistema. Nel romanzo, Septimus ama la vita ed è solo la



prospettiva di un'esistenza umiliata, piegata alla volontà dei medici che lo hanno in cura, che lo spinge a compiere l'atto estremo:

But he would wait till the very last moment. He did not want to die. Life was good. The sun hot. Only human beings? Coming down the staircase opposite an old man stopped and stared at him. Holmes was at the door. "I'll give it to you!" he cried, and flung himself vigorously, violently down on to Mrs Filmer's area railings. (Woolf 2000: 164)

Pare interessante sottolineare la specularità di questa scena rispetto a quella con protagonista Clarissa; anche Septimus, prima di lanciarsi nel vuoto, scambia un lungo sguardo con un uomo anziano nel palazzo di fronte: "Coming down the staircase opposite an old man stopped and stared at him." (Woolf 2000: 164). Anche in questo caso è possibile interpretare questa forma di comunicazione non verbale come una proiezione, attraverso la 'finestra del tempo', verso un possibile futuro di Septimus. Una possibilità che il giovane rifiuta, preferendo ad essa la morte; è proprio questa scelta, speculare e contraria a quella di Clarissa che permetterà alla donna di cogliere, per contrasto, il vero valore di questo rispecchiamento. Il valore insito nel messaggio che una vita è ancora possibile, nonostante la propria identità, così come la società del tempo voleva definirla, sia stata erosa dal tempo: non più giovane, non più moglie e ormai quasi esaurita la funzione materna, Clarissa comprende che un ventaglio di nuove, quiete prospettive è ancora possibile. E questo tipo di comunicazione silenziosa, di comprensione che passa attraverso uno sguardo, una finestra, diviene possibile proprio perché Septimus si è negato, poche ore prima, ogni futuro.

Nel caso di Septimius, dunque, la finestra diventa strumento di morte ma anche di liberazione: simbolicamente essa rappresenta l'apertura verso l'ignoto ma anche uno spazio di libertà che al malato di mente non era concesso nella società del tempo.⁹ Questo è un evento che diventa tragedia solo per chi non riesce a cogliere le dinamiche di una vita 'altra', che esula dagli schemi prefissati: Clarissa comprende la scelta di Septimius, così come Rezia, la moglie straniera (quindi anch'ella per certi versi *outsider*). Nel romanzo *Rezia*, alla cui costruzione Woolf lavorò con minuziosa perizia, esprime una comprensione profonda per il marito in un linguaggio 'altro', intimo ed istintuale: "She had seen everything; she knew everything." (Silver 1983: N.3, f.22). La giovane assiste alla morte del marito, ma non è impotente di fronte a qualcosa di inspiegabile; al contrario, Woolf sottolinea al suo lettore che Rezia ha 'visto' tutto e soprattutto che ha 'capito' tutto. Addirittura, discostandosi in modo perturbante dall'edizione definitiva, nel manoscritto la ragazza è molto chiara nell'esprimere anche la propria approvazione perfino al medico: "He has done right, perfectly right, she said to Dr Holmes" (Silver 1983: N.3, f.22). Poi ribadisce questa posizione: "[...] and now and then <And> she, Rezia, said He has done quite right. He has done quite right" (Silver

⁹ Cfr. Szasz (2009).



1983: N.3, f.23). Nel manoscritto, dunque, Woolf attribuisce un ruolo importante a questo personaggio solo apparentemente minore, ovvero quello di dare un significato e un'interpretazione profonda alla scelta del suicidio: non l'atto di un pazzo, un gesto istintuale privo di spiegazione logica ma una forma di ribellione, la rivendicazione di una propria dignità e autonomia. Non sorprende tuttavia che l'autrice abbia scelto di eliminare del tutto questi passaggi nell'edizione definitiva, pur sottraendo in questo modo spessore al personaggio; nel 1925 il suicidio era ancora un tabù sociale, un atto criminale oggetto di indagine: pubblicare un testo che esprimesse una posizione così trasgressiva avrebbe potuto causare molti problemi non solo a Virginia Woolf in quanto autrice, ma anche alla Hogarth Press in quanto editore.

In conclusione, è possibile affermare che la finestra rappresenti per entrambi i personaggi uno strumento per affrancarsi da quello che la rigida società del tempo (che ancora risentiva dei modelli culturali e sociali dell'Epoca Vittoriana) imponeva all'individuo. Per Clarissa si tratta della possibilità di rivendicare un ruolo sociale pur avendo esaurito i compiti che la società prevedeva per le donne al tempo, ovvero essere moglie, madre e 'angelo del focolare'; per Septimus di sfuggire ai meccanismi stritolanti di un mondo che non concedeva spazio al 'diverso'.

Mantenendo anche per mezzo di questi simboli, di queste tramature affini e al contempo diverse, la distanza tra la percezione del sano e quella del folle, Woolf riuscì a raccontare in modo originale la complessità del reale, pur partendo da un evento del tutto quotidiano, come l'organizzazione di una festa e utilizzando elementi comunissimi, come il simbolo della finestra.

BIBLIOGRAFIA

Anedda A., 2012, "Introduzione" in V. Woolf, *La Signora Dalloway*, Einaudi, Torino, pp. V-XVII.

Banfield A., 2000, *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge.

Bell Q., 1972, *Virginia Woolf, A Biography*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston (MA).

Bogacz T., 1989, "War Neurosis and Cultural Change in England, 1914-22: The Work of the War Office Committee of Enquiry into 'Shell-Shock'", in *Journal of Contemporary History*, 24. 2, *Studies on War*, pp. 227-256.

Caramagno T. C., 1992, *The Flight of the Mind: Virginia Woolf's Art and Manic-Depressive Illness*, University of California Press, Berkeley (CA).

Deppman J., Ferrer D e Groded M. (a cura di), 2004, *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.



Great Britain. War Office Committee of Enquiry into "Shell-shock", [1922] 2004, *Report of the War Office Committee of Enquiry into "Shell-shock"*, Imperial War Museum, London.

Hankins K., 2009, "Complicating Adaptation: Virginia Woolf's 1925 novel, *Mrs Dalloway* and Abel Gance's 1918-19 film *J'accuse*", in E. McNees e S. Veglahn (a cura di), *Woolf Editing / Editing Woolf: Selected Papers from the Eighteenth Annual Conference on Virginia Woolf*, Clemson University Digital Press, Clemson (SC), pp. 129-137.

Hussey M., 1995, *Virginia Woolf from A to Z: The Essential Reference to Her Life and Writings*, Oxford University Press, Oxford.

Lee H., 1996, *Virginia Woolf*, Chatto & Windus, London.

Mephram J., 1991, *Virginia Woolf: A Literary Life*, Macmillan Press, London.

Nicholson N. and J. Trautman (a cura di), 1977, *The Letters of Virginia Woolf*, Volume III: 1923-1928, Harcourt Brace Jovanovich, New York.

Olivier Bell A. (a cura di), 1978, *The Diary of Virginia Woolf*, Volume II: 1920-1924, Harcourt Inc, New York.

Silver B., 1983, *Virginia Woolf's Reading Notebooks*, Princeton University Press, Princeton.

Szasz T., 2009, *La mia follia mi ha salvato: la follia e il matrimonio di Virginia Woolf*, Spirali, Milano.

Webb R., 2000, *Virginia Woolf*, The British Library Press, London.

Woolf V., 1923, "Mrs Dalloway on Bond Street", in *Dial*, LXXV.1, pp. 20-27.

Woolf V., [1925] 2000, *Mrs Dalloway*, Penguin Books, London.

Woolf V., [1925] 1984, *The Common Reader*, Harcourt Brace Jovanovich, New York.

Woolf V., 2010, "The Hours", *The British Museum Manuscript of Mrs Dalloway*, (trascrizione a cura di) H. M. Wussow, Pace University Press, New York

Giulia Negrello (1982), dottore di ricerca con tesi su *Percorsi Genetici e Ricerca dell'Identità nei Romanzi di Virginia Woolf*, è cultore della materia all'Università degli Studi di Udine presso la cattedra di Letteratura Inglese (prof.ssa Milena Romero Allué). Si è occupata di letteratura vittoriana per l'infanzia, studi femminili e *gender studies*. La sua attività accademica è centrata sull'opera di Woolf, sugli studi di critica genetica e più in generale della letteratura del periodo modernista.

giulia.negrello@uniud.it