

## SAGGIO

## Il soggetto-in-metamorfose e l'amicizia in Virginia Woolf

GIANLUCA VIOLA

*Ricercatore indipendente***Abstract**

Il saggio esplora la concezione dell'amicizia nell'opera *The Waves* di Virginia Woolf; mediante l'analisi di alcuni passaggi chiave dell'ultimo monologo contenuto nel romanzo, esso vorrebbe fare emergere la presenza di una diversa soggettività all'opera nella scrittura dell'autrice inglese, piuttosto differente dai modelli identitari letterari e filosofici precedenti: in questo cambio di paradigma, in cui il soggetto è preso irrevocabilmente in un 'divenire-minore' e in un superamento della posizione chiusa e limitante dell'io psicologico e filosofico – esaminato facendo riferimento alla tecnica letteraria di Woolf e all'esperienza della sofferenza mentale di cui ella stessa soffrì – si radicano le possibilità ecologiche di una inedita soggettività umana, aperta, capace di metamorfosi e di 'amicizia' con l'altro da sé.

**Parole chiave:** Woolf, 'divenire-minore', amicizia, metamorfosi, soggettività

**English version**

The paper explores the conception of friendship in Virginia Woolf's novel *The Waves*; through the analysis of some key passages of the last monologue in the novel, it aims to reveal the presence of a different subjectivity at work in the author's writing, quite different from previous literary and philosophical identity models: in this paradigm shift, where the subject is irrevocably caught up in a 'becoming-minority' and in an overcoming of the closed and limiting position of the psychological and philosophical ego – examined with reference to Woolf's literary technique and her own experience of mental suffering – the ecological possibilities of an unprecedented human subjectivity, open, capable of metamorphosis and of 'friendship' with the other from oneself are rooted.

**Keywords:** Woolf, 'becoming-minority', friendship, metamorphosis, subjectivity

«Credo che vorrei, per l'avvenire, quest'esistenza  
più umana: dissiparmi prodigalmente tra gli amici,  
sentire la vastità e il gusto del vivere umano» [20/08/32]  
(Woolf, 2005, p. 249)

### **Elogio dell'amicizia in Virginia Woolf**

Vorrei cominciare così:

«I nostri amici, quanto di rado visitati, quanto poco conosciuti – è vero; eppure, quando incontro una persona sconosciuta, e cerco di sganciarmi, qui, a questo tavolo, ciò che io chiamo la mia vita, non è una vita sola che io possa voltarmi a guardare; non sono una sola persona; sono molte persone; non so precisamente chi io sia – Jinny, Susan, Neville, Rhoda, oppure Louis: né so come distinguere la mia vita dalla loro» (Woolf, 1998, p. 746).

Con tali parole, uno dei personaggi del magnifico *play-poem* *The Waves*, si esprime sul grande tema dell'amicizia, elemento centrale dell'intera opera; in questo concerto a più voci, questa magnifica polifonia – effluvio di sensazioni, percezioni, affezioni – le vite di sei diversi personaggi – i cinque appena citati più colui che prende la parola, Bernard – vengono seguite, dall'infanzia all'età adulta, attraverso monologhi, soliloqui interiori, mediante i quali ad ogni singolo personaggio spetta d'intrecciare la ghirlanda che li tiene strettamente uniti l'uno all'altro.

La particolare tecnica letteraria di Virginia Woolf consente l'esplicarsi di un'esposizione profonda del legame intercorso tra amicizia e vita: non solo l'esistenza dei personaggi s'intreccia indissolubilmente ai cicli naturali, specie all'eterno sorgere e tramontare del sole che modifica la percezione delle onde, le quali, nel loro ritrarsi e poi infrangersi, più che rappresentare una semplice metafora della condizione psicologica dei protagonisti, esprimono l'incessante rinnovarsi della vita stessa – fino ad eliminare, come solchi tracciati sulla spiaggia, ogni confine capace di separare, come compartimenti stagni, interiorità ed exteriorità; non solo nel monologo finale di Bernard, in cui si condensa certamente l'identificazione della scrittrice – che, del resto, è assai frammentaria: Woolf attribuisce ad ogni singolo personaggio un aspetto della propria personalità, fino ad assegnare, ad ognuno di essi, persino ricordi piuttosto precisi, legati alla sua storia

personale – si assiste a quel fenomeno, tipico della scrittura dell'autrice inglese, per il quale il soggetto prende progressivamente a dilatarsi, rompendo le catene dell'io e dell'identità personale giungendo a sparpagliarsi nel mondo circostante, fino a riconoscersi, per dirla con il poeta, «docile fibra dell'universo» (Ungaretti, 2000, p. 29); l'aspetto maggiormente decisivo, l'aspetto che rende la lettura di Woolf estremamente vitale nella ricerca intorno ad una nuova forma, contemporanea, di soggettività, è quel presentare l'amicizia come vera e propria *condivisione della vita*, tanto che Bernard non riesce a ricostruire, nel passo appena citato, la *sua* vita come qualcosa di isolato rispetto alle vite dei suoi amici: gli sembra, piuttosto, che essa non possa mai darsi separatamente, poiché la sua vita è tale proprio perché implicata, in una stretta rete di relazioni e di scambi, con coloro i quali hanno finora a questa partecipato in qualche misura. È possibile che Bernard approverebbe di buon grado la metafora del muro costruito insieme, in cui ognuno pone la sua pietra nella cavità lasciata libera dall'altro, proposta da Merleau-Ponty (1967, pp. 42-43).

L'esistenza, stando a quanto emerge nelle pagine di *The Waves*, è segnata dal doppio viluppo, tanto di libertà, quanto di necessità, di questo reciproco mescolarsi, proprio agli amici: i sei personaggi dell'opera, nel racconto *poliprospectico* delle loro vite, non appaiono mai nel loro isolamento, nella pretesa totalizzante di ogni io di bastare a se stesso; proprio perché essi affermano, anzi, disperatamente di non poter bastare a se stessi nella ricostruzione delle proprie vicende esistenziali, si congiungono a partire dalle proprie lacerazioni, dalle ferite che gli impediscono di solidificarsi in una identità stabile e chiusa: così essi comunicano, prendono vita nel contatto reciproco, nel *mélange* dell'uno con l'altro.

La meta di questa relazione non è però una fusione esperita in quanto completa disarticolazione, venir meno dell'individuazione in nome del ritorno ad un caos magmatico primordiale in cui tutto si confonde e niente è più dotato di contorni definiti: ciò che i personaggi condividono, in realtà, nell'immanenza stessa della loro esistenza – ciò che li rende davvero *una cosa sola* – è una condizione ontologica fondamentale, insopprimibile, senso profondo della loro amicizia; a questo proposito, Giorgio Agamben ha notato: «L'amicizia è la condivisione che precede ogni divisione, perché ciò che ha da spartire è il fatto stesso di esistere, la vita stessa» (Agamben, 2007, p. 19). L'amicizia, in questo senso, non è una

semplice virtualità del soggetto, posto sul piano dell'intersoggettività, non è una possibilità espressa mediante il rapporto che intercorre fra due individui diversi: è la stessa sensazione di vivere a presentarsi, fin dall'origine, come qualcosa di condiviso e, soprattutto, come qualcosa che *ci* condivide, che pone noi stessi già all'interno della condivisione; in questo modo, Agamben può aggiungere: «gli amici non condividono qualcosa (una nascita, una legge, un luogo, un gusto): essi sono con-divisi dall'esperienza dell'amicizia» (Agamben, 2007, p. 19).

L'amicizia, secondo tale ottica, non ha a che fare con l'etica, ma con l'ontologia, se vogliamo seguire la posizione di Nietzsche – derivata, secondo Agamben, in una certa misura da Aristotele – per cui: «l'essere – non ne abbiamo nessun'altra rappresentazione se non come 'vivere'» (Nietzsche, 1971, p. 139); è la sensazione di vivere a darci immediatamente accesso all'essere, nell'immanenza dell'esperienza esistenziale: è proprio questa a metterci già da sempre in comune, ad aprirci all'altro, a dislocarci dalla posizione ingenua della soggettività come individualità. Sembra necessario a questo punto rivolgersi allo stesso Aristotele, il primo a riconoscere uno statuto ontologico all'amicizia; nella sua *Etica Nicomachea* egli scrive:

«L'amicizia, infatti, è una comunione, ed il sentimento che si ha per se stessi, si ha anche per l'amico: la coscienza della propria esistenza è desiderabile, e lo è, di conseguenza, anche quella dell'amico; ma questa coscienza è in atto nel vivere insieme, cosicché è naturale che a questo si tenda. E per ciascun tipo di uomini, qualunque sia il senso dell'esistenza, ovvero ciò per cui la loro vita è desiderabile, è in questo che essi vogliono trascorrere il loro tempo in compagnia degli amici. [...] volendo, infatti, vivere insieme con gli amici, fanno e mettono in comune le cose in cui, secondo loro, consiste la vita» (Aristotele, 2017, p. 369).

Virginia Woolf ha certamente pensato l'amicizia come questa condivisione originaria che, sola, rende possibile la vita: a partire da questa concettualità è riuscita ad aprire il soggetto, senza alcuna pretesa né volontà di spogliarlo o distruggerlo, verso una forma d'alterità sorta al cuore stesso dell'identità; *The Waves* si presenta come un processo in grado di cogliere non tanto dall'esterno la semplice metamorfosi del soggetto attraverso la vita, quanto piuttosto di giungere fin nell'interiorità più segreta al fine d'espone l'esperienza, intrisa di senso, di un *soggetto-in-metamorfosi*.

## **1. Virginia Woolf e il «divenire-minore»**

Non può stupire che, da questo punto di vista, Gilles Deleuze e Félix Guattari abbiano considerato le opere letterarie di Virginia Woolf come figure del *divenire-altro* mediante la scrittura. Riguardo a *The Waves* essi scrivono:

«In *Le Onde*, Virginia Woolf, che seppe fare di tutta la sua vita e della sua opera un passaggio, un divenire, tutte le specie di divenire tra età, sessi, elementi e regni, intreccia sette personaggi [il settimo personaggio, Perceval, non prende la parola ma è *raccontato* dagli altri sei, ndr] [...] ma ognuno di questi personaggi, con il suo nome, con il suo nome, la sua individualità, designa una molteplicità [...]; ognuno è contemporaneamente in questa molteplicità e sul bordo, e passa nelle altre» (Deleuze-Guattari, 2019, p. 356).

Dunque, nella poetica prosa di Woolf, i divenire dei singoli personaggi si intrecciano, non potendo essi contare, però, sulla garanzia di un'identità stabile, di un Io in grado di assolvere da sé a tutte le contraddizioni psicologiche; non è però giusto dire che esse si diano all'abbandono, in questo reciproco confondersi – dove, per *reciproco*, non deve intendersi semplicemente un ricorso all'*alteregoità*, ovvero all'universo intersoggettivo: l'Altro con cui si ha qui a che fare non è una duplicazione dell'Ego, né l'istanza che dà il via al riconoscimento, né tanto meno la coscienza di una eteronomia costitutiva comunque sostenitrice, rafforzativa dell'autonomia. All'opposto dell'abbandono, i personaggi e la scrittrice stessa, nell'atto di scrivere, non fanno altro se non *donarsi*: a differenza dell'esperienza mistica dell'abbandono – fusione completa e ritorno ad uno stadio originario primigenio -, donarsi implica la perenne impossibilità della quiete, l'esistenza rassegnata ad una certa processualità, ad una continua, inarrestabile, metamorfosi. Attraverso l'esperienza dell'amicizia in quanto metamorfosi, liminalità, passaggio, Woolf può rifiutare il ricorso dialettico ai dualismi, specie quello che struttura come poli opposti soggetto ed oggetto, Io ed Altro: «Il solo modo di uscire dai dualismi, inter-essere, passare tra, intermezzo, è quello che Virginia Woolf ha vissuto con tutte le sue forze, in tutta la sua opera, sempre continuando a divenire» (Deleuze-Guattari, 2019, p. 388).

Secondo Deleuze-Guattari, l'opera della scrittrice inglese chiama a raccolta tutti i 'divenire', a partire da quelli temporali – l'intreccio tra le diverse dimensioni del tempo, facilmente ravvisabile in un romanzo quale *To the lighthouse* (Woolf, 1988), rende conto di questo perpetuo divenire fra le età della vita, influenzatesi

reciprocamente e incluse l'una nell'altra, ancora impedendo il formarsi di una stabilità che acquieti definitivamente lo sviluppo di queste intensità – passando per quelli sessuali – e sembra inutile qui ripercorrere la lettura *gender fluid* (Burns, 1994; Lawrence, 1992), sicuramente centrate, ma pure limitativa, di un romanzo come *Orlando* (Woolf, 2017) -, per giungere infine al divenire più intenso, contenente in sé la possibilità di sconvolgere interdetti e limitazioni fra diversi regni del naturale – in questo senso, c'è un *divenire-animale* nella scrittura di Woolf spinto fino all'estremo limite della cosmologia. Si produce così una 'linea di fuga', un 'divenire-minore', un sottrarsi dal dato maggioritario, dall'identità stabile, dall'individualità – e dal rapporto con il potere sempre instaurato da queste istanze – per far esplodere tutta la *potenza*, nel senso nietzschiano, dei 'divenire'. Nel finale di *The Waves* si legge:

«Ho perso, nel processo di mangiare, bere, logorarmi gli occhi su delle superfici, quel guscio duro e sottile che rinchiude l'anima, che nella gioventù ti segrega dagli altri [...] E ora domando: "Chi sono io?". Ho parlato di Bernard, di Neville, di Jinny, di Susan, di Rhoda e di Louis. Sono tutti loro? Sono uno e distinto? Non lo so. Sedevamo qui insieme, ma Perceval è morto, Rhoda è morta; siamo divisi, non siamo qui. Eppure non riesco a trovare un ostacolo che ci separi. Non c'è un abisso tra me e loro. Mentre parlavo sentivo di "essere voi". Questa differenza cui diamo tanta importanza, questa identità che accarezziamo tanto febbrilmente, è stata sopraffatta» (Woolf, 1988, pp. 755-756).

Le soggettività non appaiono mai, quindi, ripiegate su loro stesse, quanto piuttosto, come sostenuto in *Millepiani*, solo in quanto *ecceità*: «una ecceità non ha inizio né fine né origine né destinazione; è sempre nel mezzo. Non è fatta di punti, ma soltanto di linee. È rizoma» (Deleuze-Guattari, 2019, p. 369). Va sottolineato che ciò non vale unicamente per l'opera letteraria ma, come accennato, anche per la vita stessa della scrittrice: Virginia Woolf aveva già espresso ed affermato la sua minorità in quel noto saggio sulla condizione femminile a titolo *A Room of One's Own*; è quanto mai interessante soffermarsi sull'attenzione posta, anche in quest'opera, sulla critica della sostanzializzazione e della chiusura egoistica dell'Io – riprese, in maniera piuttosto felice, anche in chiave femminista (Cavarero, 2013, pp. 51-63):

«Nell'ombra della lettera "I" [evidente il gioco di Woolf fra la rappresentazione grafica della lettera I e il pronome personale Io in inglese, ndr] tutto è informe come la nebbia [...] Perché ero annoiata? In parte per il

predominio della lettera “I” e per l’aridità che essa, come un faggio gigantesco, porta con la sua ombra. Lì non crescerà niente» (Woolf, 1995, p. 123).

L’Io, una volta divenuto esclusivo e predominante, una volta conquistato l’intero spazio della soggettività, tradisce il concetto stesso di amicizia; pensare l’Io nel senso del soggetto-in-metamorfosi e sotto l’egida dell’amicizia, significa non poter mai riflettere intorno ad un equilibrio fissato per sempre, immobile, una presenza piena a sé, un acquietarsi delle forme: «L’Io non è che una soglia, una porta, un divenire tra due molteplicità» (Deleuze-Guattari, 2019, p. 353).

Questo aspetto della poetica di Woolf può forse essere accostato alla contrapposizione proposta da Italo Calvino tra pesantezza e *leggerezza*: contro la pesantezza dell’Io, esemplificata da quella posizione eretta della lettera ‘I’, la cui ombra impedisce la crescita dell’altro, la scrittrice inglese opta per la leggerezza, per una dissociazione chimica dell’Io stesso. Significativo è che uno degli esempi principali della leggerezza sia rintracciato da Calvino nelle *Metamorfosi* di Ovidio:

«Anche per Ovidio tutto può trasformarsi in nuove forme; anche per Ovidio la conoscenza del mondo è dissoluzione della compattezza del mondo; [...] [il mondo, ndr] di Ovidio è fatto di qualità, d’attributi, di forme che definiscono la diversità d’ogni cosa e pianta e animale e persona; ma questi non sono che tenui involucri d’una sostanza comune che – se agitata da profonda passione – può trasformarsi in quel che vi è di più diverso» (Calvino, 2016, p. 13).

Questo teatro ovidiano della materia in trasformazione – che qui pare riecheggiare quasi un’ontologia spinozista, chiaramente *ante-litteram*, così come un panteismo animistico non del tutto estraneo all’opera di Woolf, può essere assimilato alla rappresentazione radicalmente umana del soggetto-in-metamorfosi di *The Waves*. La leggerezza e l’amicizia procedono in tal modo di pari passo, nella dissoluzione della pesantezza insita nella lettera ‘I’; d’altronde, l’amicizia, per come finora è emersa, non è che una promessa di perenne metamorfosi: condividendo ed essendo a loro volta condivisi dall’esperienza vitale dell’esistere l’uno dell’altro – l’uno attraverso l’altro, l’uno grazie all’altro e viceversa – i personaggi del romanzo, pur esprimendo l’intima profondità di sé, non cessano di esporsi all’altro e di trasformarsi.

## 2. Poliprospeccività della coscienza

Anche la tecnica letteraria di Virginia Woolf dà testimonianza di questo passaggio. Il filologo romano Erich Auerbach ha parlato di «rappresentazione della coscienza pluripersonale», in merito alla scrittura dell'autrice di *Ms. Dalloway*; ciò significa che:

«Caratteristica fondamentale della maniera di Virginia Woolf è che essa non tratta soltanto di un solo soggetto e delle impressioni sul mondo esterno sulla coscienza di questo, ma di molti soggetti, che cambiano spesso. [...] L'intento di avvicinarsi a una vera realtà obiettiva con l'aiuto di molte impressioni soggettive avute da molte persone (e in momenti diversi), è una caratteristica essenziale del procedimento moderno qui trattato, che si distingue così radicalmente dal soggettivismo unipersonale, che cede la parola a una persona sola, quasi sempre molto caratteristica, e il cui modo di considerare la realtà è l'unico che vale» (Auerbach, 2000, p. 320).

Le celebri considerazioni di Auerbach ci permettono di situare Woolf nella congiuntura storica nella quale i suoi scritti hanno visto la luce; la prima considerazione da fare, dal punto di vista stilistico, nonché la ragione che consente ad Auerbach di fare di Woolf una figura del moderno – è la tecnica maggiore utilizzata dalla scrittrice: il cosiddetto flusso di coscienza o *stream of consciousness* (Friedman, 1955; Humprey, 1954; Bennett, 1945). Specialmente in un romanzo quale *The Waves*, il più sperimentale dell'autrice, questa tecnica viene portata all'estremo, al punto da costituire la totalità del complesso narrativo. In genere, il flusso di coscienza può essere distinto dal monologo interiore a seconda di quanto questa esperienza – quasi di *trance* letteraria – sia o meno controllata: mentre il flusso di coscienza si struttura mediante associazioni libere – è nota l'influenza della nascente psicoanalisi su questa tecnica -, le quali possono sviluppare idee assai diverse, spesso prive di coerenza, il monologo interiore è invece sottoposto, in qualche misura, al controllo dell'autore, al quale spetta il compito di orientare l'esperienza in base al senso assunto, da quest'ultima, nel contesto generale della narrazione; verrebbe da chiedersi, a questo punto, stando anche alle precedenti considerazioni su Io e identità, dove si situa, nel contesto delle opere, l'individualità dell'autrice, l'Io della scrittrice, il narratore appunto. Dov'è Virginia Woolf?

A questo proposito, Auerbach scrive che:

«L'autore, quale narratore di fatti obiettivi, passa completamente in secondo piano; quasi tutto ciò che è detto, è il riflesso della coscienza dei personaggi



[...] Cosicché non sembra esistere fuori dal romanzo nessun punto dal quale vengano osservati gli uomini e gli avvenimenti e neanche una realtà obiettiva diversa da quella soggettiva della coscienza dei personaggi» (Auerbach, 2000, pp. 317-318).

Virginia Woolf vive allora la sua stessa minorità anche in rapporto ai suoi personaggi: l'autore, disseminato all'interno delle opere, non si pone né in quanto arbitro delle vicende, né sotto le fattezze di un personaggio in mezzo ai personaggi; il punto di vista dell'autore, l'io narrante, viene disgregato all'interno della coscienza dei singoli personaggi, i quali, ognuno secondo il suo punto di vista, cercano di accedere alla medesima realtà obiettiva; questa, però, non è mai lì presente, non è uno sfondo immobile nel quale si dispiegano gli eventi, prendendo forma, quanto piuttosto si tratta di qualcosa sempre *in fieri*, un piano emergente, a poco a poco, dai riflessi della coscienza dei personaggi, dall'intrecciarsi di differenti punti di vista, nessuno dei quali assume mai una posizione dominante. Questa *poliprospeccività* della coscienza non ha luogo solamente poiché nei romanzi di Woolf si fa esperienza dell'assenza di un protagonista e, dunque, di un punto di vista univoco sulle vicende narrate; ritornando al tema del flusso di coscienza, il termine appare improprio per riferirsi alla scrittura di Woolf – d'altronde, esso non è utilizzato da Auerbach, che parla più facilmente di «discorso vissuto» o, talvolta, di «monologo interiore»: va segnalata qui, una netta distanza da una certa lettura strutturalista che vede, in questa tecnica, l'emergere dell'essere del linguaggio e il predominio di una struttura linguistica capace di annichilire ed estromettere ogni soggettività; se questo discorso potrebbe adattarsi forse a Joyce, nel caso di Woolf il flusso di coscienza rende conto del processo di trasformazione di soggetti che, per quanto dislocati, non sono nient'affatto estromessi: semplicemente, essi non hanno più quei connotati precisi ed inequivocabili delle rigide individualità tipiche della letteratura occidentale pre-novecentista. I personaggi sono soggetti-in-metamorfosi che, attraverso quell'elemento vitale definito amicizia, scoprono se stessi nel mentre l'azione, esteriore o interiore che sia, si svolge.

La poliprospeccività della coscienza non riguarda soltanto la presenza di diversi punti di vista in gioco nella narrazione, ma anche e soprattutto la presenza latente di potenzialità di punti di vista sempre nuovi all'interno di una medesima coscienza: ne fa fede il monologo finale di Bernard in *The Waves*, con il suo

continuo ondeggiare fra diverse sensazioni e percezioni – in esso, il flusso di coscienza s'approssima ad una dimensione musicale e, com'è stato notato, vicina alla pittura impressionista (Praz, 2012). Questa rivoluzione letteraria – il modernismo – deve essere letta, dal punto di vista di Auerbach, nell'ottica dei cambiamenti storico-politici avvenuti nei primi decenni del '900:

«L'allargarsi dell'orizzonte e l'arricchirsi di esperienze, pensieri e possibilità, incominciati nel secolo XVI, procedono nel XIX con un ritmo sempre più celere, per assumere nel XX una tale velocità da produrre e superare nello stesso momento i tentativi d'interpretazione sintetico-oggettiva» (Auerbach, 2000, p. 334).

Il riferimento è, chiaramente, alla globalizzazione, pensata, in quel preciso momento storico, come condivisione sempre più ampia di concezioni e idee da un capo all'altro del mondo e all'ovvio scombussolamento portato da un'esperienza simile in un mondo che, fino a quel tempo, aveva proceduto per secoli secondo una sostanziale omogeneità di vedute religiose, filosofiche, economiche, ormai solidificate a tal punto da perdere la loro vitalità e la loro attualità. L'inserimento di elementi eterogenei ad una tale velocità impedisce, d'altro canto, una sistematizzazione del nuovo insieme di conoscenze e aspirazioni in strutture stabili, dotate di un valore immediatamente oggettivo; da qui, il sorgere di un certo soggettivismo all'interno della letteratura occidentale:

«Negli anni che precedettero e seguirono la prima guerra mondiale, in un'Europa priva di equilibrio, alcuni scrittori dotati di intuito trovarono una tecnica per dissolvere la realtà che passando per il prima della coscienza si frange in aspetti e significati molteplici» (Auerbach, 2000, p. 335).

Questa molteplicità poliprospectica ha dunque una sua precisa sorgente storica; per quanto riguarda Woolf, il pericolo maggiore dei diversi Io in gioco nelle sue pagine è proprio l'isolamento dovuto all'illusione della propria completezza: l'incompletezza, svelata invece dallo sgretolamento di sicurezza e solidità di fronte all'avanzare dell'alterità e alla cogenza della relazione, consentono un rapporto con l'altro orientato in un senso reciprocamente trasformativo. Auerbach avverte però che il crollo delle certezze e lo svelamento dell'incompletezza può produrre un trauma che conduce ad esiti nefasti, uno dei quali è il nichilismo, l'affermazione dell'assenza totale di senso causata dalla revoca degli assoluti di cui sopra; sebbene le tecniche descritte come sintomatiche della condizione moderna possano dare

adito ad un'interpretazione cosiffatta – e ciò è particolarmente evidente, secondo Auerbach, in Joyce –, con Virginia Woolf entriamo in un campo abbastanza dissimile, in cui non vige l'idea di una generale negazione di senso. È in realtà l'esatto opposto; concentrato la sua analisi su un passaggio di *To the Lighthouse*, un episodio assolutamente marginale – la signora Ramsey fa provare al figlio James un calzerotto marrone –, Auerbach afferma:

«Quale senso di profonda realtà acquista però dappertutto il singolo fatto, per esempio la prova del calzerotto! [...] Ciò che avviene nel romanzo *To the Lighthouse* fu tentato dappertutto nelle opere di questo genere e, a dir vero, non dappertutto con lo stesso intuito e la stessa maestria, che mette l'accento su un'azione qualunque senza valorizzarla al servizio di un insieme predisposto di azioni, ma in se stessa, manifestando così qualcosa di completamente nuovo ed elementare: la pienezza e profondità vitale d'ogni attimo, a cui si abbandona senza intenzione» (Auerbach, 2000, pp. 336-337).

Lungi dal proporre una chiusura nichilistica, la scrittura di Virginia Woolf assegna un senso profondo anche a quei fatti della nostra vita che ci sembrano insignificanti, mentre invece essi divengono fondamentali a partire dalle sensazioni interiori che ci procurano. Il soggetto-in-metamorfosi *donandosi* al divenire non annulla i singoli passaggi della sua trasformazione: al contrario, poiché è l'elemento vitale ad essere dominante, esso non può riguardare solo alcuni fatti particolari, espunti come epifanie dallo scorrere di un tempo omogeneo; piuttosto, ogni singolo evento, per quanto misero, essendo parte di un flusso vitale incapace di arrestarsi in una configurazione definita, sprigiona la sua immensità di senso «e questo senso è la vita guardata nella simultaneità dell'attimo che, spaccando la temporalità lineare, porta allo scoperto il suo misterioso e finalmente afferrabile segreto» (Rampello, 2005, p. 46).

Che sia stata la concezione dell'amicizia ad impedire a Virginia Woolf, nonostante l'epoca storica in cui scriveva e nonostante la sua stessa situazione personale, di cadere nella trappola del nichilismo? Questa domanda ci apre una finestra sulla condizione psichica della scrittrice, cui è necessario dedicare, adesso, una breve digressione.

### 3. Woolf depressa?

La depressione di Virginia Woolf è divenuta, nel corso del tempo, quasi proverbiale. Eppure, ci sono ancora molti dubbi sull'effettiva natura del disturbo psichico – la cui storia è ricostruibile mediante il diario, alcune lettere e le indicazioni riportate nella biografia del nipote Quentin Bell (1972) – che l'ha costretta alla sofferenza per buona parte della sua vita, fino al tragico finale della scelta suicidaria. Fin dalle prime crisi degli anni '10, passando per la prima diagnosi, piuttosto infondata, di nevralgia, fino alla recente formulazione di disturbo bipolare accompagnato da tendenze psicotiche, sembra che per penetrare il mistero dell'attività letteraria e della vita della scrittrice inglese sia necessario interrogarsi sul suo legame con la sofferenza, il dolore e, infine, la morte. Nel suo saggio sulla depressione – e, specialmente, sulla depressione femminile – Julia Kristeva accenna a una certa tendenza dei disturbi melanconici, divenuti nella modernità sintomatologici della depressione, analizzando il loro rapporto con la pulsione di morte; pur non citando mai direttamente Woolf, Kristeva fa riferimento ad un aspetto dei disturbi depressivi che pare avere una qualche familiarità con il problema precedentemente trattato della disgregazione. La psicoanalista bulgara scrive che:

«L'affetto depressivo può essere interpretato come una difesa contro lo spezzettamento. [...] L'umore depressivo si costituisce come un supporto narcisistico, negativo, certo, ma nondimeno capace di offrire all'io un'integrità, sia pure non verbale. Ne deriva che l'affetto depressivo supplisce all'invalidazione e all'interruzione simbolica (al "non ha senso" del depresso) e contemporaneamente lo protegge contro il passaggio all'atto suicida. Questa protezione è tuttavia fragile. La *Verleugnung*, il rinnegamento depressivo che annienta il senso del simbolico, annienta anche il senso dell'atto e porta il soggetto a commettere il suicidio senza angoscia di disintegrazione, come un ricongiungimento con la non integrazione arcaica tanto letale quanto giubilatoria, "oceanica"» (Kristeva, 1989, pp. 24-25).

Secondo Kristeva, dunque, la tristezza funzionerebbe come una sorta di meccanismo di difesa di fronte all'insorgenza degli stati emotivi più estremi e intensamente distruttivi, quelli che rischiano di trasportare l'io fino ad una definitiva disintegrazione; viene toccato, così, anche il tema della negazione di senso, del nichilismo rassegnato del depresso, l' 'interruzione simbolica', ossia la revoca di tutti i significati delle cose e del mondo: sebbene anch'essa possa essere considerata come un meccanismo di difesa – protezione del soggetto rispetto alla

possibilità del suicidio –, essa in realtà può solo boicottare il senso di profonda disperazione dell'andare in pezzi, stato tipicamente schizoide, fino a condurre ad uno stato di apparente calma colui che s'appresta a compiere l'atto fatale, non più scosso da sofferenze e finalmente rassegnato all'invivibilità della vita.

In effetti, l'ultima lettera scritta da Woolf per il marito Leonard, contenente l'annuncio del suo suicidio imminente, sembra pervasa da una particolare calma priva di sconvolgimenti, ammantata da una certa atmosfera di cedimento (Woolf, 1980, pp. 486-487). Kristeva ha così descritto la vita nella depressione:

«Una vita invivibile, sovraccarica di pene quotidiane, di lacrime inghiottite o versate, di disperazione assoluta, a volte bruciante, a volte incolore e vuota. Un'esistenza devitalizzata, insomma che, anche se a volte l'esalta lo sforzo fatto da me per continuarla, è pronta ad ogni istante a precipitare nella morte» (Kristeva, 1989, p. 11).

La vita di Woolf è stata sicuramente segnata dalla disperazione, ma ha manifestato momenti di ascesi e momenti di rovinosa caduta, a tratti abissale. Rispetto ad alcuni brani in cui Woolf descrive lo smarrimento esistenziale del personaggio di Rhoda, lo psichiatra Eugenio Borgna ha scritto che:

«Sono immagini, sono esperienze vissute, nelle quali non è possibile non immedesimarsi, e non sentire vibrare l'alito dell'inquietudine e dello smarrimento: dell'angoscia che questo linguaggio così aereo e così immaginifico trascina nei nostri cuori feriti, e lacerati, dagli abissi di dolore in cui Rhoda, straziata e lirica controfigura di Virginia Woolf, a mano a mano scivolava» (Borgna, 2016, p. 80).

Secondo lo psichiatra italiano, inoltre, la malattia dell'autrice non ha una genesi depressiva bensì psicotica, soprattutto a causa delle testimonianze abituali di allucinazioni, specialmente uditive, che generavano forti crisi; Borgna sottolinea anche quanto – e ciò è confermato dall'ultima lettera – Woolf fosse impaurita anche solo dal pensiero che gli stati allucinatori potessero ritornare e che avrebbe dovuto, di nuovo, affrontare un'altra crisi simile: tutto questo non avrebbe nulla a che vedere con il lento scivolamento nell'assenza di senso e di ragioni, segno effettivo della depressione.

Che Woolf fosse depressa appare allo stato attuale, per queste ragioni, un'illusione; e in effetti non c'è niente nella sua scrittura che possa attivare il meccanismo descritto da Kristeva, niente che possa funzionare come difesa o barriera nei confronti della sofferenza, niente che possa, anche fittiziamente, portare

a una re-integrazione dell'Io disintegrato, nessuna fuga dall'angoscia. D'altro lato, come evidenziato, non c'è nichilismo nelle opere di Woolf, nemmeno in quelle nelle quali essa si occupa direttamente della malattia e della sofferenza (Woolf, 2006); se una calma rassegnata sembra dunque precedere il suo suicidio, la disintegrazione finale a cui va incontro potrebbe nascere in un'atmosfera di quasi-serenità – anche se è sempre viva l'angoscia per il ricordo della precedente sofferenza – poiché quest'ultima non è esperita sotto la maschera eroica del soggetto che cerca di trovare l'ultima, disperata, possibilità di dire Io; piuttosto, come avviene nel finale di *The Waves*, il soggetto non si abbandona definitivamente alla condizione «arcaica, letale ma giubilatoria, oceanica» – che darebbe senso al ricorso alla pulsione di morte –, bensì fa pratica del dono di sé, tradotto fin nelle sue più intime ed estreme profondità. Il soggetto-in-metamorfofi Virginia Woolf, pur distrutto da una sofferenza più che decennale, è riuscito a *comunicare*, attraverso la propria ferita, poiché, nella sua vita, la scrittrice «non si è chiusa nei confini del dolore, ma si è vertiginosamente aperta alla immedesimazione nel dolore e nella gioia degli altri» (Borgna, 2016, p. 88): perfino il dolore più atroce non ha come esito il nichilismo – inteso come isolamento, negazione di senso e predominio della lettera 'I' – poiché anch'esso, come ogni emozione maggiore, ci situa sul piano implicito – nel senso fenomenologico - di quella «condivisione che precede ogni divisione» e ci con-divide esponendoci all'Altro, in quell'amicizia che è, nella sua fattispecie più profonda, la stessa Vita.

#### 4. La «Zoè» e il soggetto-in-metamorfofi

Come si conclude il romanzo *The Waves*? Sono parole di mirabile bellezza; è sempre Bernard a parlare, dopo aver descritto meravigliosamente l'alba:

«Sì, questo è l'eterno rinnovamento, l'incessante sorgere e ricadere, e cadere e risorgere. E anche in me sorge l'onda. Si gonfia; inarca la schiena. Ancora una volta sento un desiderio nuovo, qualcosa che s'impenna sotto di me come il cavallo superbo che il cavaliere prima sprona, poi trattiene. Quale nemico scorgiamo adesso avanzare verso di noi, o tu che io cavalco mentre attendiamo, battendo questo tratto di selciato? È la morte. La morte è il nemico. È contro la morte che io cavalco con la lancia in resta e i capelli al vento come quelli di un giovane, come quelli di Percival, quando galoppava in India. Affondo gli sproni nei fianchi del cavallo. Contro di te mi scaglierò, invitto e indomabile, o Morte! *Le onde si frangevano sulla spiaggia*» (Woolf, 1998, pp. 761-771).

È svelato, finalmente, grazie a questo passaggio, il significato reale della posizione del soggetto-in-metamorfosi, del primato dell'amicizia sull'individualità, del divenire sull'identità stabile, della poliprospeccività sul predominio della lettera 'I': l'eterno rinnovamento a cui si fa riferimento riguarda i moti cosmici così come i ritmi naturali ed anche le sensazioni intime dell'animo umano; è l'effervescenza priva di confini della Vita, pura sensazione dell'Essere – protagonista del romanzo.

Il soggetto-in-metamorfosi Bernard, donandosi ancora una volta ai 'divenire', scopre una relazione più profonda che lo avvince ad una più ampia metamorfosi: l'«incessante sorgere e cadere, cadere e risorgere» non è più una faccenda unicamente umana; o meglio, poiché si tratta di una condizione *radicalmente* umana, legata ad un certo pensiero del radicamento umano, essa permette di gettare uno sguardo, seppur fugace, oltre l'umano. Del resto, questo tema non è affatto nuovo nella produzione letteraria di Woolf: già Deleuze-Guattari avevano riconosciuto, come si è visto, nella scrittrice inglese i tratti di una scrittura del 'divenire-animale', di un divenire tra regni ed elementi diversi, intersecati, amalgamati; inoltre, anche in un romanzo giovanile come *Night and Day* (Woolf, 1987), con le sue magnifiche *passeggiate*, la natura non è affatto uno sfondo immobile che, al massimo, si limiti a riflettere le sensazioni dei personaggi umani: sarebbe meglio dire che i cicli naturali fanno tutt'uno con l'esperienza interiore dei personaggi, scoprendo così la profondità di una relazione, per così dire, *in re*, non necessariamente affermata da uno sforzo volontario.

Le ultime parole di Bernard fanno sicuramente riflettere: che cosa significa che l'unico nemico è la morte? Di che morte si sta parlando, in questo caso, che cos'è questa Morte – scritta con la maiuscola? Non si tratta presumibilmente della morte individuale, dal momento che essa, pur apparendo nel corso delle pagine e risultando perfino fondamentale nell'economia dell'opera, non può assurgere a questo ruolo: le morti di Rhoda e di Perceval non interrompono le relazioni fra questi e Bernard; nonostante la loro assenza, egli continua a vivere insieme a loro. Interrogarci sul significato della parola 'Morte' ci permette soprattutto di mettere immediatamente in correlazione questa figura con ciò che dovrebbe rappresentare il suo opposto; così possiamo chiederci, piuttosto: cosa significa Vita – anch'essa con la maiuscola?

Mi sia consentito riportare questo problema all'antica differenza, sorta in seno alla lingua greca, fra due differenti modalità di dire 'vita': *zoè* e *bìos*. Stando al mitologo Karolì Kerényi, la differenza è sostanzialmente questa:

«(nella parola *zoè*, ndr) risuona la vita di tutti gli esseri viventi. [...] Il significato di *zoè* è quello di vita, *senza ulteriori caratterizzazioni*. Quando invece si dice *bìos*, in esso risuona qualcosa di diverso. Diventano infatti visibili i contorni, i tratti specifici di una vita ben definita, le linee che distinguono un'esistenza da un'altra» (Kerényi, 2010, p. 18).

Solo rimanendo su questa definizione, unicamente linguistica, ci sembra che niente sia più lontano dalla penna di Woolf quanto l'attribuzione di esistenze ben definite, dotate di uno stabile contorno, di quella 'caratterizzazione' della vita che permette di distinguere fra la propria vita e quella altrui; seguiamo Kerényi:

«*Zoè* ha raramente contorni, se pure esistono, ma in compenso ha il suo sicuro opposto in *thanatos*, la morte. Ciò che in *zoè* risuona in modo certo e chiaro è 'non morte'. È qualcosa che non lascia avvicinare a sé la morte. [...] La *zoè* non ammette l'esperienza della sua propria distruzione: essa viene sperimentata senza una fine, come vita infinita. In questo si discosta da tutte le altre esperienze che si fanno nel *bìos*, nella *vita finita*» (Kerényi, 2010, pp. 19-21).

Sembra che Bernard, nel suo atto finale, si stia in realtà facendo veicolo, appunto, dell'affermazione di una Vita infinita, non esaurita nelle singole esistenze individuali, ma capace di esprimere la relazione essenziale che tiene avvinte l'una all'altra, in quella ghirlanda che ognuno a suo modo contribuisce a creare, le vite di tutti noi.

Il soggetto-in-metamorfose, libero dalle 'caratterizzazioni', dalla tirannia dell'identità, dalla pesantezza della lettera 'I', si dona completamente a questa Vita, assumendo su di sé quello che il grande ecosofista norvegese Arne Naess ha definito un «*sé ecologico*»; in uno dei suoi saggi si legge che:

«Sottovalutiamo noi stessi. E sottolineo *noi stessi*. Tendiamo a confondere il nostro "sé" con l'ego ristretto. [...] Noi siamo nella – e della – natura, fin dalla nostra origine. La società e le relazioni umane sono importanti, ma il nostro sé è molto più ricco nelle sue relazioni costitutive. Queste relazioni non sono solo quelle che abbiamo con gli altri umani e con la comunità umana [...], ma anche quelle che abbiamo con altri esseri viventi» (Naess, 2021, pp. 139-141).

Sembra che l'opera di Woolf giunga ad una posizione simile: il gettarsi contro la Morte diventa effettivamente un indizio di questa espansione della soggettività, ormai sciolta dalle dinamiche del semplice Io individuale, libera di aderire al mondo



naturale, di instaurare relazioni con il resto del vivente ed affermare, infine, quella Vita opposta alla Morte.

Ancora qualche parola sull'amicizia; il tema della *zoè*, a causa dell'imposizione, nel pensiero, della crisi ecologica, è certamente all'ordine del giorno, al punto da aver ottenuto grande attenzione nel dibattito internazionale contemporaneo (Chakrabarty, 2021; Braidotti, 2020; Haraway, 2019). D'altro canto, invece, alcune visioni iper-culturaliste sembrano eludere questa questione, concentrandosi sulla differenza umana rispetto agli altri viventi e sul significato etico-politico della *bìos*; in effetti, se riprendiamo in mano le considerazioni aristoteliche, possiamo notare come lo Stagirita ponga il vivere in comune umano in aperta contrapposizione della connivenza animale:

«Bisogna prendere coscienza, oltre che della nostra esistenza, anche di quella dell'amico, e questo può verificarsi se si vive insieme, cioè se si ha comunione di discorsi e di pensiero: in questo, infatti, si ammetterà che consiste il vivere insieme, nel caso degli uomini e non, come nel caso delle bestie, nel prendere il cibo nello stesso luogo» (Aristotele, 2017, p. 363).

Ed Agamben – nella cui opere aleggia una certa diffidenza nei confronti della *zoè* (Agamben, 2005; 2002) – rilancia nuovamente le posizioni aristoteliche.

Se, però, il concetto di amicizia, come apparso in Virginia Woolf, è radicato in quella condivisione profonda della Vita – ed nella condivisione che si dà, di noi stessi, proprio a partire dalla Vita –, esso non può essere limitato meramente alla sfera umana, ma deve ineluttabilmente aprirsi ai 'divenire' oltre l'umano, fino ad un divenire-cosmo che riassume la frammentazione dell'Io nell'espansione del Sé e nel grande mistero della Vita, al quale, in quanto umani, possiamo certamente partecipare, senza avere alcuna pretesa di esaurirlo. Arne Naess sentenzia, infine: «siamo il primo tipo di esseri viventi noti che hanno il potenziale di vivere in comune con tutti gli altri esseri viventi. La nostra speranza è che queste potenzialità siano realizzate, se non nel prossimo futuro, almeno in un futuro un po' più remoto» (Naess, 2021, p. 167); forse la differenza umana, nel contesto del soggetto-in-metamorfosi, è proprio questa: potenzialità di amicizia con il vivente, derivata dalla condivisione della Vita – dell'essere condivisi, noi stessi, insieme agli altri viventi, dalla Vita stessa, sperimentando «la vastità e il gusto del vivere umano».

Forse che Woolf sia davvero riuscita in quella impresa auspicata da Calvino nelle già citate *Lezioni Americane*, quando augurava:

«magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*; un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata di un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...» (Calvino, 2016, p. 122)?

Al fondo dell'esplorazione del finale di *The Waves* non c'è più disperazione, nessuna traccia di nichilismo, niente di tutto ciò: il riferimento ultimo, ancora, all'infrangersi delle onde sulla spiaggia, mentre Bernard parte in sella al suo cavallo per andare incontro alla Morte, promette sempre nuovi 'divenire', sempre nuove potenzialità del soggetto-in-metamorfosi – promette, forse, il Senso profondo della Vita.

Che questa improvvisa *gioia* possa infine essere sprigionata dalla scrittura di un essere così tanto sofferente è certamente il più grande enigma che questa donna ha fatto giungere fino a noi, mentre, in una fredda mattina di marzo di ormai molti anni fa, decideva di *donarsi* al fiume Ouse, nel Sussex, con le tasche piene di sassi.

## **Bibliografia**

- Agamben G. (2002). *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Id. (2005) [1995]. *Il potere sovrano e la nuda vita. Homo sacer*. Torino: Einaudi.
- Id. (2007). *L'amico*. Milano: Nottetempo.
- Aristotele (2017). *Etica Nicomachea*. Milano: Bompiani.
- Auerbach E. (2000) [1946]. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. vol. 2. Torino: Einaudi.
- Bell Q. (1972). *Virginia Woolf. A Biography*. London: The Hogarth Press.
- Bennett J. (1945). *Virginia Woolf: Her Art as Novelist*. London: Cambridge University Press.
- Borgna E. (2016) [2012]. *Di armonia risuona e di follia*. Milano: Feltrinelli.
- Braidotti R. (2020) [2013]. *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*. Roma: DeriveApprodi.

- Burns C. L. (1994). Re-dressing Feminist Identities: Tension between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf's Orlando, *Twentieth Century Literature*, 40 (3), Durham: Duke University Press, pp. 342-364.
- Calvino I. (2016) [1988]. *Lezioni americane*. Milano: Mondadori.
- Cavarero A. (2013). *Inclinazioni. Critica della rettitudine*. Milano: Raffaello Cortina.
- Chakrabarty D. (2021). *La sfida del cambiamento climatico. Globalizzazione e Antropocene*. Verona: Ombre Corte.
- Deleuze G., & Guattari F. (2019) [1980]. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Napoli-Salerno: Ortothes.
- Friedman M. J. (1955). *Stream of Consciousness. A Study in Literary Method*. New Haven: Yale University Press.
- Haraway D. (2019) [2016]. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*. Milano: Nero.
- Humphrey R. (1954). *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley: University of California Press.
- Kerényi K. (2010) [1976]. *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*. Milano: Adelphi.
- Kristeva J. (1989) [1987]. *Sole nero. Depressione e melanconia*. Milano: Feltrinelli.
- Lawrence K. L. (1992). Orlando Voyage's out, *Modern Fiction Studies*, 38 (1), Baltimore: The John Hopkins UP, pp. 253-277.
- Merleau-Ponty M. (1969) [1960]. *Segni*. Milano: Il Saggiatore.
- Naess A. (2021) [2005]. Autorealizzazione: un approccio ecologico all'essere nel mondo, *Siamo l'aria che respiriamo. Saggi di ecologia profonda*, Prato: Piano B.
- Nietzsche F. (1971). Frammenti postumi. Autunno 1888, *Opere*, vol. VIII, tomo I, Milano: Adelphi.
- Praz M. (2012) [1970]. *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*. Milano: Abscondita.
- Rampello L. (2005). *Il canto del mondo reale: Virginia Woolf, la vita nella scrittura*. Milano: Il Saggiatore.

Ungaretti G. (2000) [1942]. *Vita d'un uomo. 106 poesie. 1914-1960*. Milano: Mondadori.

Woolf V. (1980). *Leave the letters till we're dead. The letters of Virginia Woolf 1936-1941*, vol. 6, London: The Hogarth Press.

Ead. (1987) [1919]. *Notte e giorno*. Torino: Einaudi.

Ead. (1989). *Romanzi e racconti*. Milano: Mondadori.

Ead. (1995) [1929]. *Una stanza tutta per sé*. Rimini: Guaraldi.

Ead. (2005) [1953]. *Diario di una scrittrice*. Roma: Minimum Fax.

Ead. (2006) [1926]. *Sulla malattia*. Torino: Bollati Boringhieri.

Ead. (2017) [1928]. *Orlando*. Milano: Feltrinelli.