

**Virginia Woolf**

**CONSIGLI A UN ASPIRANTE SCRITTORE**

## **Sinossi**

Cedi le redini a ogni impulso, fai tutti gli errori di stile, grammatica, gusto,  
sintassi.

Riversa in massa. Rovesciati. Lascia andare la rabbia, l'amore, la satira con  
tutte le parole che riesci a cogliere, costringere o creare, con qualsiasi  
metrica, prosa, poesia o borbottio che ti viene. Così imparerai a scrivere.

– *Virginia Woolf (1882-1941)*

Una scrittrice straordinariamente prolifica, uno dei circoli letterari più esclusivi del Novecento, un diario che annota fedelmente opinioni, sensazioni, pensieri sui propri libri e su quelli degli altri, sugli autori classici e sugli amici più cari. Da questa miscela, che non ha avuto uguali nella storia letteraria, sgorga un flusso inarrestabile di domande e risposte, preziose e sorprendenti. Virginia Woolf si muove, con il suo stile inimitabile, tra conferenze, saggi e illuminanti pagine di diario, spiegando con limpida chiarezza un classico, stroncando James Joyce e forse Ernest Hemingway, riflettendo sulle strategie migliori per costruire un personaggio o per descrivere un paesaggio. Divise in tre sezioni – Leggere, Scrivere, Pubblicare – queste pagine ci consentono di entrare nell'officina di una narratrice prodigiosa e, al contempo, ci restituiscono il ritratto di una donna innanzitutto libera.

## INTRODUZIONE

È difficile immaginare Virginia Woolf senza un libro o una penna in mano. Sin da bambina, quando il padre le apre le porte della sua grande biblioteca, trascorre le giornate leggendo, molto presto prende l'abitudine di annotare ciò che pensa. L'attività critica e la lettura sono per lei fondamentale pratica quotidiana (a partire dal 1904, appena ventiduenne, inizia a collaborare con prestigiose testate londinesi), dalla quale scaturiscono in seguito i romanzi. Lo stretto legame tra questi ambiti è ben chiaro a chi la frequenta e trova riscontro nelle parole dell'amico Edward Morgan Forster, che, dopo il suicidio della Woolf, nel 1941, afferma: non c'è mai stato narratore al mondo che abbia amato scrivere con la stessa intensità. Le recensioni, i saggi, il diario, hanno perciò la medesima importanza dei libri più celebri, sono altrettanti tasselli di una ricerca intellettuale che, anno dopo anno, intrecciando attività pubblica e meditazione privata, acquisisce sempre maggior forza.

Troppi pregiudizi di natura ideologica, in particolare di matrice femminista, hanno impedito a lungo di cogliere la reale personalità di Virginia Woolf, i suoi obiettivi, il senso autentico delle sue parole. Occorre rileggere, con umiltà e pazienza, i testi, per capire chi è davvero Virginia Woolf, cosa pensa del mondo che la circonda, quali mete si propone di raggiungere attraverso la narrativa. Abbiamo ancora molto da imparare da lei, dai suggerimenti e dai consigli che non smette di offrire mentre spiega con stile inimitabile un classico o riflette sulle strategie migliori per costruire i suoi personaggi. Questo volume, ricco di pagine sconosciute in Italia, nasce per proporre una sintesi della riflessione sulla scrittura che la appassiona e la accompagna per tutta la vita.

Scorrendo le migliaia di pagine di saggistica riunite di recente in un'edizione critica non mancano sorprese per chi, sino a oggi, conosceva esclusivamente gli interventi raccolti dalla stessa Woolf nei due volumi del «Common Reader» o nei quattro pubblicati postumi a cura del marito. Si scopre, per esempio, che non ama troppo Charles Dickens, che sminuisce l'importanza di Ernest Hemingway o di David Herbert Lawrence, che ritiene diseguale la ricerca di Joseph Conrad. Dagli appunti del monumentale *Diario*, di cui in Italia sono stati tradotti solo i brani selezionati da Leonard Woolf, vengono riconfermate l'antipatia nei confronti di James Joyce, l'affettuosa conflittualità con Katherine Mansfield e, a sorpresa, emergono divergenze intellettuali con Thomas Stearns Eliot.

Vive di letteratura e per la letteratura Virginia Woolf: compone senza sosta articoli, saggi, romanzi o, durante le pause di un'intensissima attività, fissa nel diario idee, progetti, impressioni, stati d'animo. Dall'analisi di questa enorme mole di materiale prende forma il ritratto di una donna di straordinaria intelligenza, capace in ogni circostanza di mantenere elevatissima la qualità della scrittura, purtroppo afflitta da problemi legati alle cicliche crisi depressive la cui origine è stata fatta erroneamente risalire alla sfera della sessualità. Ben più credibile appare, invece, la spiegazione proposta dal marito:

Per quattro volte nel corso della sua vita Virginia oltrepassò il confine tra sanità mentale e follia. Al culmine degli episodi depressivi manifestava una volontà suicida: accadde nel 1895, poi nel 1904 si gettò dalla finestra, nel 1913 prese una dose eccessiva di Veronal, nel 1941 si annegò nel fiume Ouse [...] Durante trent'anni di vita coniugale consultammo un notevole numero di specialisti di malattie nervose di Harley Street e dintorni. Credo che nessuno di loro conoscesse le cause o la natura della cosiddetta «nevrastenia». Era un'etichetta, come nevralgia o reumatismo, usata per definire una moltitudine di difetti, disturbi e sofferenze [...] Sono assolutamente certo che il genio di Virginia fosse strettamente collegato alle manifestazioni di instabilità. L'immaginazione creativa dei romanzi, la capacità di «staccarsi da terra» durante una conversazione, i vaneggiamenti che si accompagnavano alla malattia avevano tutti origine nello stesso luogo della sua mente. Ed era la croce della sua vita, la tragedia del genio [...] Il legame tra la follia e la scrittura era dunque stretto e complesso: è significativo che appena terminato un libro si trovasse in un tale stato di sfinimento psichico da rimanere per settimane sotto la minaccia di una crisi. Nel 1936, quando finì *Gli anni*, ne evitò una per miracolo; il 26 febbraio 1941 scrisse le ultime parole di *Tra un atto e l'altro* e ventitré giorni dopo, il 21 marzo, si suicidò.

Attraverso il lavoro critico e il costante confronto con autori di ogni epoca e nazionalità, Virginia Woolf elabora la sua personale idea della narrativa. All'inizio del secolo intuisce d'istinto che una lunga fase è sul punto di chiudersi, che le strutture di matrice ottocentesca sono inadeguate per raccontare la modernità e, soprattutto, per riprodurre sulla pagina il corso tumultuoso dei pensieri dei personaggi. Anche lei, al pari di Terence – il protagonista maschile di *La crociera*, l'opera d'esordio del 1915 – ha l'obiettivo di comporre libri «sul silenzio e le cose che la gente non dice». Se nel corso dell'intero Ottocento l'attenzione si è soffermata quasi esclusivamente sui fatti, in ossequio alle norme del realismo, con l'aprirsi del Novecento Woolf e molti altri scelgono di privilegiare una strategia decisamente diversa, pongono l'accento sulle ripercussioni

degli eventi sulle coscienze individuali. Un contenuto nuovo richiede una forma nuova, e su questo punto si concentra una riflessione spesso in primo piano negli articoli o nel diario.

La domanda ricorrente è: come catturare e restituire al lettore il ritmo del quotidiano, le sensazioni e i sentimenti degli uomini e delle donne, i loro desideri e paure? Ecco una delle risposte, datata 1919, messa a fuoco in un momento cruciale del passaggio dall'impianto in larga misura tradizionale di *La crociera* alla struttura innovativa di *La camera di Jacob*:

Esaminate per un momento una mente qualsiasi in un giorno qualsiasi. Riceve una miriade di impressioni, banali, fantastiche, evanescenti o incise con l'acutezza di una punta d'acciaio, che piovono da ogni parte come un diluvio incessante di atomi; e mentre cadono, mentre assumono la forma del lunedì o del martedì, l'accento si posa in modo sempre diverso [...] La vita non è una serie di lanterne disposte in modo simmetrico; la vita è un alone luminoso, un involucro trasparente che ci avvolge da quando cominciamo ad avere coscienza sino alla fine. Non è compito del romanziere trasmettere questo spirito mutevole, sconosciuto e irriducibile, senza preoccuparsi di eventuali sue aberrazioni o complessità, contaminandolo il meno possibile con quanto gli è estraneo, esterno? Non si vuole qui solo sostenere la causa del coraggio e della sincerità, ma suggerire che il vero materiale del romanzo è un po' diverso da quanto l'abitudine vorrebbe farci credere.

Pochi mesi le bastano per iniziare a tradurre in pratica questi principi. Il 26 gennaio 1920, giorno del trentottesimo compleanno, annota nel diario: «Sono giunta oggi pomeriggio all'idea di una nuova forma per un nuovo romanzo: nessuna impalcatura; non si vedrà un mattone; tutto crepuscolare, ma il cuore, la passione, lo humour e il resto luminosi come un fuoco nella nebbia. Poi voglio trovar posto per tante cose: una allegria, una incongruenza, una luce cadenzata che procede a mio piacere». È la genesi di *La camera di Jacob*, poi uscito nel 1922. L'azione quasi scompare e la figura del protagonista, dall'infanzia sino alla morte in guerra, viene ricostruita attraverso le voci degli altri personaggi: la madre, i compagni d'università a Cambridge, le sue donne, gli amici, individui che sono venuti a contatto con lui anche per brevissimo tempo a Londra o nel corso dei suoi viaggi.

Nel magico periodo compreso tra gli anni Venti e l'inizio dei Trenta questo metodo viene portato alla perfezione nei grandi capolavori della maturità: *La signora Dalloway*, *Gita al faro*, *Orlando*, *Le onde*. Intanto continua a inviare articoli e saggi a giornali o riviste che le offrono largo spazio perché è diventata «una celebrità», come dice lei stessa

con orgoglio nel diario. La fama ha molte ricadute positive: aumentano i guadagni («ho troppo pensato a far quattrini, ma l'ho fatto apposta, lucidamente»), si moltiplicano gli inviti nei salotti della Londra aristocratica. Virginia Woolf può così godere dell'indipendenza garantita da quella «stanza tutta per sé» di cui parla nel 1929 in un celebre pamphlet e ottenere un riconoscimento sociale al quale tiene moltissimo. Lo conferma un testo poco letto del 1936 significativamente intitolato *Sono una snob?*, dove confessa con allegra autoironia: «Se mi si domandasse chi preferirei conoscere, Einstein o il principe di Galles, scelgo senz'altro il principe senza esitazioni. Bramo blasoni, ma devono essere antichi. Blasoni che implicano terre e residenze di campagna, che generano semplicità, eccentricità, agio, sicurezza. Inoltre non sono solo una snob da blasoni, ma anche una snob da salotti sfavillanti, una snob da feste del bel mondo». L'unico problema da risolvere è quello, antico, relativo all'abbigliamento: «Detesto vestire male, eppure detesto comprare vestiti». Chi la conosce sa che può arrivare a una cena con abiti insoliti per taglio o colore, quando la incontra Madge Garland, redattrice di moda di «Vogue», spiega di essersi trovata di fronte a «una donna bella e distinta, con in testa una cosa che si può definire solo un cestino per la carta straccia». Anche l'atteggiamento è spesso poco convenzionale, se dobbiamo prestar fede all'irresistibile ritratto offertoci da Quentin Bell:

Un'analogia con l'aspetto fisico di Virginia si può trovare nei maestri senesi del Quattrocento. In ogni particolare era lineare, elegante e composta. Ma nel modo di comportarsi era uno strano miscuglio di grandiosità e goffaggine: immaginatevi l'Annunciata di Simone Martini che congeda bruscamente l'Angelo per arrotolarsi una sigaretta o farsi una bella passeggiata di cinque chilometri per le colline e avrete un'idea dell'incongruenza che sto cercando di spiegare [...] La sua conversazione era punteggiata di esclamazioni di sorpresa, di domande imprevedibili, di fantasie e di risate, l'allegra risata del bambino che trova il mondo più strano, più assurdo e più bello di quanto chiunque altro possa immaginare. Pareva che il riso fosse in quegli anni il suo elemento naturale.

Certo, ogni tanto la depressione torna a manifestarsi, feroci emicranie la costringono a letto per giorni. Ma ogni volta Virginia Woolf emerge con rinnovata forza dalle crisi, riprende a progettare altre opere, gioisce per i guadagni sempre più alti e per gli ottimi risultati in termini di vendite: *Le onde*, romanzo difficile e sperimentale, supera in fretta le diecimila copie, *Flush* nel 1933 viene indicato «libro dell'anno» in Gran Bretagna e negli Stati Uniti e le fa incassare duemilacinquecento sterline, in parte spese per una vasca di pesci (donata a Leonard) e per pavimentare il giardino di fronte a casa.

Se c'è unanimità di giudizio sul valore artistico della narrativa di Virginia Woolf, appaiono invece discordi le opinioni su di lei e sulla sua personalità. In risposta a Quentin Bell, che la definisce «una snob romantica», le studiose di scuola femminista l'hanno arruolata tra le fondatrici del movimento, attribuendole idee che non trovano riscontro dopo un esame dei testi. Se è indubbio che per tutta la vita si è battuta in favore dei diritti delle donne, appare altrettanto incontestabile la sostanziale indifferenza verso i movimenti politici attivi nell'Inghilterra di inizio secolo. Inoltre Virginia Woolf si ritiene inadatta per qualunque militanza (appena decide, per un breve periodo, di mantenere un legame con un club di suffragette si dichiara subito disponibile solo per attaccare francobolli e scrivere indirizzi sulle buste) e limita al massimo il contatto con una *working class* quasi mai ritratta nei romanzi. L'unico momento di incontro e di stretto rapporto con persone appartenenti a un ceto sociale inferiore al suo è databile tra il 1905 e il 1907, in virtù del lavoro volontario al Morley College di Londra, una scuola serale per lavoratori fondata dalla figlia del vescovo di Norwich. Che non si sia trattato di un'esperienza ritenuta positiva lo si ricava da un resoconto dove afferma: «Mercoledì, composizione in inglese: dieci persone, quattro uomini e sei donne. Ho un vecchio socialista di cinquanta anni convinto di dover parlare per forza, in un saggio sull'Autunno, dei "Parassiti" (ovvero degli aristocratici), un olandese che alla fine della lezione ancora crede che io gli stia insegnando aritmetica e, infine, alcune commesse anemiche le quali dicono che scriverebbero di più, ma hanno soltanto un'ora per la cena e così pare non vi sia molto tempo per scrivere». Senza dubbio simpatizza sempre per i laburisti, ma quando nel 1936 Forster la invita a partecipare a un incontro di intellettuali antifascisti così riassume la giornata: «Sono stata costretta a entrare in un comitato, mi hanno assillato perché accettassi. Ho opposto un rifiuto irremovibile, poi ho dovuto rassegnarmi. Ma è stata una cosa straziante. Una donna di nome Ellis Williams delirava. Gide e altri famosi francesi mi hanno esasperata». Ancora più netta è la posizione assunta nel maggio 1940 in una conferenza nella quale attacca gli artisti impegnati le cui opere giudica «vuote e insignificanti» mentre alla letteratura inglese servono uomini e donne che sappiano, come lei, «leggere, scrivere, preservare, creare».

L'angoscia crescente provocata dalla guerra, le frequenti emicranie, temutissimo sintomo di probabili attacchi di depressione, non le impediscono di completare altri romanzi, di continuare a scrivere saggi o recensioni e leggere con i ritmi abituali. Prima di arrendersi alla malattia, riconferma ancora una volta a se stessa nel diario il legame indissolubile tra ogni attività quotidiana, persino al livello più elementare, e la scrittura. Ecco uno degli ultimi appunti: «L'essenziale è tenersi occupati. E ora, con un certo

piacere, mi accorgo che sono le sette e che devo preparare la cena. Merluzzo e salsicce. Credo che scrivendone si possano in qualche modo dominare le salsicce e il merluzzo». Basterebbero queste parole, eccentrica e perfetta sintesi di una vocazione e di una poetica, per confermarci ancora una volta che ogni aspirante scrittore (e non solo) continua ad avere bisogno dei consigli di Virginia Woolf.

ROBERTO BERTINETTI



## NOTA AI TESTI

L'antologia qui presentata contiene pagine dai saggi e dai diari di Virginia Woolf, spesso tradotte per la prima volta in italiano. Le pagine di diario sono precedute dalla data presente nell'edizione inglese, in cinque volumi, di *The Diary of Virginia Woolf*, a cura di Anne Olivier Bell (The Hogarth Press, London 1977), mentre per i saggi si indica la data di composizione (o di prima pubblicazione) in calce fra parentesi quadre (cfr. *The Essays of Virginia Woolf*, 6 voll., a cura di Andrew McNeillie e Stuart N. Clarke, The Hogarth Press, London 1986-2009). In ciascuna sezione del volume i testi sono presentati in ordine cronologico, preceduti da un testo d'apertura.

Le opere non tradotte in lingua italiana e tutte le opere di Virginia Woolf sono citate in inglese nel testo. Nelle pagine tratte dai *Diari* si sono mantenute tutte le abbreviazioni adottate negli originali e si sono indicate tra < > le parole cancellate. L'«Indice degli autori e delle opere citate», in fondo al volume, ricostruisce i riferimenti abbreviati dall'autrice.

# **I. LEGGERE**

## COME SI LEGGE UN LIBRO?

Prima di tutto, vorrei far notare il punto interrogativo alla fine del titolo. Anche se riuscissi a trovare una risposta, si applicherebbe solo a me e non a voi. Anzi, l'unico consiglio che una persona può dare a un'altra sulla lettura è di non accettare consigli, di seguire il proprio istinto, di usare la propria testa, di arrivare alle proprie conclusioni. Se siamo d'accordo su questo, allora mi sento libera di esporre alcune idee e suggerimenti perché voi non permetterete loro d'incatenare la vostra indipendenza, la qualità più importante che un lettore possa avere. Dopotutto, quali leggi si possono dare sui libri? La battaglia di Waterloo è certamente stata combattuta in un giorno preciso. Ma *Amleto* è migliore di *Re Lear*? Nessuno può dirlo. Ognuno deve risolvere la questione da solo. Ammettere autorità nelle nostre biblioteche, con tutte le loro toghe ed ermellini, e lasciare che ci dicano come leggere, cosa leggere e che valore dare a ciò che leggiamo vuol dire distruggere lo spirito di libertà che è il soffio vitale di quei luoghi sacri. In qualsiasi altro posto potremmo essere costretti da leggi e convenzioni – lì non ne abbiamo.

Ma per godere dell'emancipazione, se mi passate la banalità, dobbiamo per forza controllarci. Non dobbiamo dilapidare le forze in modo disperato e rozzo, allagando la casa per dare l'acqua a un cespuglio di rose. Dobbiamo allenarle in modo preciso e potente proprio su questo punto. Ed è forse una delle prime difficoltà che incontriamo in una biblioteca. Qual è «proprio questo punto»? Potrebbe sembrare nient'altro che un'accozzaglia, un conglomerato di confusione. Poesie e romanzi, storie e memorie, dizionari e atti parlamentari. Libri scritti in tutte le lingue da uomini e donne di ogni temperamento, razza ed età che si spintonano l'un l'altro sugli scaffali. E fuori l'asino raglia, le donne chiacchierano alla fontana, i puledri galoppo nei campi. Da dove cominciamo? Come possiamo mettere ordine in questo caos molteplice e ricavare così il piacere più grande e profondo dalla lettura?

È abbastanza semplice dire che siccome i libri sono divisi in generi – narrativa, biografia, poesia – dovremmo prenderle separatamente e domandare a ognuno solo quello che è in grado di darci. Pochi però fanno questo. Spesso e volentieri ci accostiamo ai testi con opinioni confuse e divergenti, chiedendo alla narrativa di finzione che sia vera, alla poesia che sia falsa, alla biografia che sia lusinghiera, alla storia che confermi i pregiudizi che abbiamo già. Se potessimo bandire tutti questi preconcetti quando leggiamo, sarebbe già un inizio ammirevole. Non dettate al vostro autore. Cercate di diventare lui. Siate il suo aiutante e complice. Se vi ritraete e avete delle riserve e criticate sin dall'inizio,

v'impedite di cogliere il valore più pieno di quanto leggete. Se aprite invece il più possibile la vostra mente, allora sin dalle pieghe e dalle volute delle prime frasi i segni e gli indizi di una quasi impercettibile finezza vi porteranno al cospetto di un essere umano diverso da tutti gli altri. Immergetevi in questo, fatene la conoscenza, e presto scoprirete che il vostro autore vi sta dando, o sta cercando di darvi, qualcosa di molto più definito. I trentadue capitoli di un romanzo – se cominciamo considerando come si legge questa forma narrativa – rappresentano il tentativo di costruire qualcosa di preciso e controllato come un edificio, solo che le parole sono più impalpabili dei mattoni. Leggere è un processo molto più lungo e complicato del vedere. Forse il modo più veloce di comprendere gli elementi che usa il narratore non è leggere, ma scrivere. Sperimentare in prima persona i pericoli e le difficoltà delle parole. Cercate quindi di ricordare gli eventi che vi hanno lasciato un'impressione nitida – come ad esempio quando avete svoltato l'angolo e siete passati vicino a due persone che stavano parlando. Un albero che si è scosso. Una luce elettrica che ondeggiava. Il tono della chiacchierata che era comico ma anche tragico. È come se quel momento contenesse una visione completa, una concezione del tutto.

Quando cercate di ricostruirla a parole, vi accorgete che si frantuma in mille impressioni contrastanti. Alcune devono essere ridimensionate. Altre esaltate. In questo processo perderete probabilmente ogni controllo sull'emozione in sé. A questo punto, lasciate le vostre pagine sfocate e scarabocchiate per andare a leggervi le pagine d'apertura di qualche grande romanziera – Defoe, Jane Austen, Hardy. Ora sarete meglio in grado di apprezzare la loro maestria. Non è solo perché siamo in presenza di persone diverse – Defoe, Jane Austen o Thomas Hardy – ma perché stiamo vivendo in un mondo diverso. In *Robinson Crusoe* ci trasciniamo lungo una grande strada pianeggiante. Gli avvenimenti accadono uno dopo l'altro. I fatti presentati in ordine sono sufficienti. Ma se l'aria aperta e l'avventura vogliono dire molto per Defoe, per Jane Austen non significano niente. Il suo mondo è il salotto e la gente che parla, e i tanti riflessi nei discorsi che ne rivelano i caratteri. E se, dopo esserci abituati ai salotti e alle riflessioni, passiamo a Hardy, ancora una volta ci ritroviamo sottosopra. Attorno a noi c'è la brughiera, e sopra di noi le stelle. Adesso ci viene rivelata l'altra metà della mente – il lato oscuro che domina nella solitudine, non quello brillante che si mostra in compagnia. Le nostre relazioni non sono con le persone, ma con la Natura e il destino. Eppure, nonostante le tante differenze, ognuno di questi mondi è in sé coerente. I creatori sono attenti a osservare le leggi della prospettiva, e per quanta pressione cerchino di metterci non riescono mai a confonderci, come capita spesso con gli scrittori minori, introducendo due

tipi diversi di realtà nello stesso libro. E così passare da un grande narratore a un altro – dalla Austen a Hardy, da Peacock a Trollope, da Scott a Meredith – vuol dire essere strattonati e sradicati. Sballottati di qua e di là. Leggere un romanzo è un'arte intricata e difficile. Dovete essere capaci non solo di una grande finezza nel percepire, ma anche di grande sfrontatezza nell'immaginare, se intendete fare uso di tutto ciò che il romanziere – quel grande artista – vi dà.

Ma uno sguardo all'eterogenea compagnia che trovate sullo scaffale vi rivela che gli scrittori molto raramente sono «grandi artisti». È molto più facile che un libro non pretenda neanche di essere un'opera d'arte. Le biografie e le autobiografie, ad esempio, le vite dei grandi uomini, morti e dimenticati da un pezzo, che si trovano fianco a fianco con romanzi e poesie, dobbiamo rifiutarci di considerarle perché non sono «arte»? Oppure le dobbiamo leggere in un modo diverso, con un altro scopo? Dovremmo sfogliarle prima di tutto per soddisfare la curiosità che ci prende a volte la sera, quando ci fermiamo di fronte a una casa con le luci accese e le tende non ancora chiuse, e ogni piano ci mostra un segmento diverso di vita umana in corso di svolgimento? La curiosità di conoscere le storie di queste persone ci consuma – i servitori che spettegolano, i gentiluomini che cenano, la ragazza che si veste per una festa, la vecchia alla finestra che lavora a maglia. Chi sono, cosa sono, quali sono i loro nomi, professioni, pensieri, avventure?

Le biografie e i libri di memorie rispondono a queste domande, fanno luce dentro innumerevoli case come questa. Ci mostrano le persone che badano ai loro affari di ogni giorno, faticano, falliscono, prosperano, mangiano, odiano, amano e infine muoiono. E talvolta, mentre li guardiamo, la casa scompare e le cancellate di ferro svaniscono e ci ritroviamo in mezzo al mare. Siamo a caccia, in barca, in battaglia. Tra i selvaggi e i soldati. Prendiamo parte a grandi campagne. O, se ci piace rimanere in Inghilterra, a Londra, la scena cambia in ogni caso. La strada diventa stretta. La casa diventa piccola, striminzita, maleodorante e dai vetri romboidali. Vediamo un poeta, Donne, costretto a uscirne perché le grida dei bambini attraversano i muri troppo sottili. Lo possiamo seguire per i sentieri che si trovano tra le pagine dei libri fino a Twickenham. Fino al parco di Lady Bedford, un famoso luogo d'incontro per nobili e poeti. E poi volgere i nostri passi verso Wilton, la grande casa tra pascoli e dolci colline, e ascoltare Sidney leggere *l'Arcadia* a sua sorella. E vagare nelle stesse paludi e vedere gli stessi aironi che compaiono in quel famoso poema romanzesco. E dopo ancora dirigerci a nord con l'altra Lady Pembroke, Anne Clifford, verso le sue selvagge brughiere, o tuffarci nella città e trattenere la nostra gioia vedendo Gabriel Harvey vestito di velluto nero discutere di poesia con Spenser. Non c'è niente di più affascinante che brancolare e inciampare tra

l'oscurità e gli splendori della Londra elisabettiana. Ma non possiamo rimanere lì. I Temple e gli Swift, gli Harley e i St John ci fanno cenno di proseguire. Ore e ore si possono passare a sbrogliare i loro alterchi e a decifrare i loro personaggi. E, quando ce ne stanchiamo, possiamo andarcene a passeggio, incrociando una signora in nero con diamanti, verso Samuel Johnson e Goldsmith e Garrick. O attraversare la Manica, se ci va, e incontrare Voltaire e Diderot, o Madame du Deffand. E poi ritornare in Inghilterra a Twickenham – come si ripetono certi posti e certi nomi! – dove Lady Bedford aveva il suo parco una volta e dove più tardi Pope visse, o alla casa di Walpole a Strawberry Hill. Quest'ultimo però ci presenta a una folla di nuove conoscenze, ci sono così tante case da visitare e campanelli da suonare che per un momento esitiamo, ad esempio sulla soglia della porta di Miss Berry, quando vediamo che arriva Thackeray. È lui l'amico della donna che Walpole amava. Così che andando solo di amico in amico, di giardino in giardino, di casa in casa, siamo passati da un capo all'altro della letteratura inglese e risvegliandoci ci ritroviamo nel presente, se così possiamo distinguere questo momento da tutti quelli venuti prima. Questo, quindi, è uno dei modi in cui si possono leggere le vite e le lettere. Fare sì che c'illuminino le tante finestre del passato. Vedere gl'illustri scomparsi e le loro abitudini in famiglia, e talvolta fantasticare di essere vicinissimi a loro e poter scoprire i loro segreti, e di tanto in tanto tirar fuori un dramma o una poesia che hanno scritto e vedere se in presenza dell'autore l'effetto che fanno è diverso. Ma così sorgono di nuovo altre domande. Fino a che punto, ci chiediamo, un libro subisce l'influenza della vita dell'autore – fino a che punto permettere all'uomo d'interpretare lo scrittore? Fino a quando dobbiamo resistere o lasciare spazio alle simpatie o antipatie che c'ispira – quanto sono sensibili le parole, quanto ricevono dal carattere dell'autore? Sono domande che ci pressano quando ripercorriamo le vite e le lettere, e siamo noi a dover rispondere, perché in una materia così personale niente sarebbe più fatale che essere guidati dalle preferenze altrui.

Ma questi libri si possono sfogliare con un altro scopo, non per fare luce sulla letteratura, non per entrare in confidenza con le persone famose, ma per ristorarci ed esercitare la creatività. Non c'è forse una finestra aperta a destra della libreria? Com'è bello smettere di leggere e guardare fuori! Com'è stimolante la vista, con la sua inconsapevolezza, la sua irrilevanza, il suo moto perpetuo – i puledri galoppo nel prato, la donna riempie il secchio al pozzo, l'asino tira indietro la testa ed emette il suo lamento lungo e aspro. La gran parte di ogni biblioteca non è nient'altro che l'annotazione di momenti fuggevoli come questi nelle vite di uomini, donne e asini. Ogni letteratura, man mano che cresce, ha il suo mucchio di spazzatura, il suo registro d'istanti svaniti e vite

dimenticate, raccontati in accenti esili ed esitanti, andati perduti. Se tuttavia vi concedete la delizia di leggere questa robaccia rimarrete sorpresi, anzi, sopraffatti dagli avanzi di vita umana che sono stati versati fuori dallo stampo. Potrebbe essere una lettera – ma quale visione ci dona! Potrebbero essere delle frasi – ma che viste ci fanno immaginare! A volte se ne ricava una storia intera assieme a uno humour, a un pathos e a una completezza così belli da sembrare l'opera di un grande romanziere, e invece è solo un vecchio attore, Tate Wilkinson, che rievoca la strana storia del capitano Jones. È solo un giovane ufficiale subalterno che lavora per Arthur Wellesley e s'innamora di una bella ragazza a Lisbona. È solo Maria Allen che lascia cadere il suo ricamo nel salotto vuoto e rimpiange di non aver ascoltato il buon consiglio del dottor Burney e di essere scappata con Rishy. Nessuna di queste cose ha valore. Si possono tranquillamente ignorare. Ma quant'è appassionante, di tanto in tanto, andare a frugare nel mucchio della spazzatura e trovare anelli e forbici e nasi rotti sepolti in quell'enorme passato e cercare di rimmetterli assieme mentre il puledro galoppa sul prato, la donna riempie il secchio al pozzo e l'asino raglia.

Alla lunga però ci stanchiamo di leggere spazzatura. Ci stanchiamo di cercare quello che serve per completare le mezze verità che i Wilkinson, i Bunbury e le Maria Allen ci possono dare. Non hanno il potere degli artisti di padroneggiare ed eliminare. Non riuscirebbero a raccontare la verità completa nemmeno sulle loro vite. Hanno sfigurato storie che potevano essere così aggraziate. Tutto quello che ci possono offrire sono fatti, e i fatti sono una forma di narrativa piuttosto scadente. Così cresce in noi il desiderio di farla finita con le mezze frasi e le approssimazioni. Di smetterla di andare a scovare le minime sfumature del carattere umano, e di goderci la maggiore astrazione, la forma più pura della finzione. In questo modo creiamo uno stato d'animo intenso e generalizzato, inconsapevole dei dettagli, ma sottolineato da un battito regolare e ricorrente, la cui espressione naturale è la poesia. E questo è il momento di leggere la poesia, quando siamo quasi capaci di scriverla.

O vento dell'ovest, quando verrai?

La pioggia sottile potrà cadere.

Gesù, poter avere il mio amore tra le braccia,

e io nel mio letto di nuovo giacere!

L'impatto poetico è talmente duro e diretto che sul momento non esiste altra sensazione che quella della sola poesia. Quali intense profondità visitiamo allora – com'è

improvvisa e completa la nostra immersione! Qui non c'è appiglio, niente che ci sostenga nel nostro volo. L'illusione della finzione è graduale. Gli effetti sono preparati. Ma chi, quando legge questi quattro versi, si ferma a chiedersi chi li abbia scritti o richiama alla mente il pensiero della casa di Donne o del segretario di Sidney? O li irretisce nell'intrico del passato e nelle generazioni che sono venute dopo? Il poeta è sempre nostro contemporaneo. Per un momento il nostro essere è messo al centro e confinato, come in tutti gli shock violenti delle emozioni personali. In seguito, è vero, la sensazione comincia ad ampliarsi in cerchi più larghi attraverso la mente. Vengono raggiunti i sensi più remoti. Cominciano a risuonare e a commentare e ci accorgiamo degli echi e dei riflessi. Dobbiamo solo confrontare la forza e la franchezza di

Cadrò come un albero e troverò il mio cimitero,  
ricordando solo che mi dispero,  
con la modulazione fluttuante di  
Contiamo i minuti col cadere della sabbia,  
come nella clessidra; l'arco del tempo  
ci deteriora fino alla tomba, e noi lo guardiamo;  
l'età del piacere, finita la festa, torna a casa  
alfine, e termina in dolore; ma la vita,  
stanca di tumulti, conta ogni granello,  
gemendo in sospiri, finché l'ultimo non cade,  
concludendo la tempesta in quiete,

o con la calma meditativa di

[...] se siamo giovani o vecchi,  
il nostro destino, del nostro essere il cuore e la casa,  
è nell'infinito, e solo lì;  
nella speranza è, che non può morire mai,  
nello sforzo, nell'attesa, e desiderio,  
e in qualcosa che sempre sarà.

accanto alla completa e inesauribile leggiadria di

La mobile luna è salita nel cielo,  
e in nessun posto sosta:



paziente stava salendo,  
a un paio di stelle accosta –

o alla splendida fantasia di

E il frequentatore del bosco  
non cesserà di aggirarsi losco  
se in una radura sgombra,  
tra l'incendio del mondo vasto,  
una fiammella troverà il suo posto  
e sembrerà al suo occhio onesto  
un croco in mezzo all'ombra

per portarci alla mente dell'arte varia del poeta. Del suo potere di renderci allo stesso tempo attori e spettatori. Della sua capacità d'infilare la mano nel personaggio, come se fosse un guanto, ed essere Falstaff o Lear. Del suo potere di condensare, ampliare, affermare, una volta e per sempre.

«Dobbiamo solo confrontare» – con queste parole il gatto salta fuori dal sacco, e ammettiamo la reale complessità del leggere. Il primo processo, quello di accogliere le impressioni con il massimo discernimento, è solo metà del percorso d'interpretazione. Dev'essere completato da un altro, se vogliamo cogliere tutto il piacere di un libro. C'è da esprimere un giudizio su queste impressioni multiformi. Di queste forme fugaci dobbiamo farne una che sia solida e durevole. Ma non subito. Aspettiamo che la polvere della lettura si posi. Che i conflitti e i diverbi si smorzino. Camminiamo, parliamo, stacciamo i petali dalle rose, o addormentiamoci. A quel punto, all'improvviso e senza che lo vogliamo, perché è così che la Natura intraprende queste transizioni, il libro tornerà ma in una forma diversa. Aleggerà in cima ai pensieri nella sua interezza. E il libro nella sua interezza è diverso da quello ora accolto in frasi separate. I dettagli vanno al loro posto. Vediamo la forma dall'inizio alla fine. È un fienile, un porcile o una cattedrale. Ora sì che possiamo confrontare testo con testo come confrontiamo edificio con edificio. Ma quest'atto di paragone implica che il nostro atteggiamento sia cambiato. Non siamo più amici dello scrittore, ma suoi giudici. Ed esattamente come non possiamo essere troppo solidali come amici, come giudici non possiamo essere troppo severi. Non sono forse criminali i libri che ci hanno fatto sprecare il nostro tempo e la nostra simpatia? Non sono forse i nemici più insidiosi della società, corruttori, dissacratori, gli scrittori di libri menzogneri, di libri falsi, di libri che rendono l'aria putrida e purulenta? Allora siamo

severi nei nostri giudizi. Confrontiamo ogni testo con il migliore nel suo genere. Sono là sempre presenti nella nostra memoria le forme dei libri che abbiamo letto, solidificate nei giudizi che ne abbiamo formulato – *Robinson Crusoe*, *Emma*, *Il ritorno del nativo*. Confrontiamo i romanzi con questi – anche l'ultimo e il più insignificante ha il diritto a essere giudicato con i migliori. E così con la poesia – quando l'intossicazione da ritmo è passata e lo splendore delle parole si è dissolto, la visione di una forma ritornerà da noi e sarà da confrontare con *Lear*, con *Fedra*, con *Il preludio*. O, se non con questi, con qualsiasi cosa sia o ci sembri il meglio nel suo genere. E possiamo stare certi che la freschezza della nuova narrativa e della nuova poesia è la loro qualità più superficiale e che dobbiamo solo aggiustare leggermente, non ridefinire, i modelli secondo cui le abbiamo giudicate finora.

Sarebbe sciocco quindi far finta che la seconda parte della lettura, il giudizio, il confronto, sia semplice quanto la prima – aprire la mente allo stormo impetuoso d'innomerevoli impressioni. Continuare a leggere senza più avere il libro davanti, mettere le ombre-forme una vicino all'altra, aver letto e capito abbastanza da poter rendere questi confronti vivi e illuminanti – questo è difficile. È ancora più difficile spingersi oltre e dire: «Non solo il libro è di questo tipo, ma ha questo valore. Qui non funziona. Qui funziona. Questo non va. Questo va». Per portare a termine la seconda parte del compito del lettore servono immaginazione, intuizione, istruzione al massimo grado, ed è difficile credere che una qualsiasi mente ne sia provvista a sufficienza. Anche i più sicuri di sé è impossibile che trovino in loro qualcosa di più dei semi di queste capacità. Non sarebbe allora più saggio soprassedere a questa parte della lettura e permettere ai critici, le autorità della biblioteca in toga ed ermellino, di decidere per noi la questione del valore assoluto di un libro? Impossibile anche questo! Possiamo dare più valore alla simpatia. Soffocare la nostra identità mentre leggiamo. Ma sappiamo che non possiamo simpatizzare né estraniarci completamente. C'è sempre un demone in noi che ci sussurra: «Odio, amo», e non possiamo farlo tacere. In effetti, è proprio perché odiamo o amiamo che la nostra relazione con i poeti e i romanzieri è intima al punto che troviamo intollerabile la presenza di un'altra persona. E, anche se il risultato è scadente e i giudizi sbagliati, la nostra luce guida rimane sempre il gusto, il nervo della sensazione che ci manda scosse in tutto il corpo. Apprendiamo attraverso ciò che sentiamo. Non possiamo sopprimere le nostre idiosincrasie senza impoverirle. Col tempo, però, possiamo forse educare il gusto. Forse piegarlo al nostro controllo. Quando crescerà avido e abbondante sopra libri di ogni sorta – poesia, narrativa, storia, biografia – e smetterà di leggere e cercherà gli spazi lunghi sopra la varietà e l'incongruità del mondo vivente, lo troveremo un po'cambiato.

Non sarà più così avido, sarà più riflessivo. Non soltanto comincerà a darci giudizi su alcuni libri in particolare, ma ci dirà che ci sono qualità che certi libri hanno in comune. Ascolta, vi dirà, come lo chiamiamo *questo*? E ci leggerà forse il *Lear* e poi forse l'*Agamennone* per far emergere quella comune caratteristica. Così, con il nostro gusto come guida, ci avventureremo oltre quel testo in particolare, in cerca delle qualità che accomunano tutti i testi. Daremo loro dei nomi e in questo modo formuleremo una regola che porti l'ordine tra le nostre percezioni. Trarremo un piacere maggiore e più sottile da questa differenziazione. Tuttavia, siccome una regola esiste solo se viene continuamente infranta dal contatto con i libri stessi – non c'è niente di più facile e ottuso che creare regole slegate dalla realtà, sospese nel vuoto – ora infine, per farci forza in questo difficile tentativo, potrebbe essere utile rivolgerci a quegli scrittori eccezionali che riescono a illuminarci sulla letteratura come arte. Coleridge e Dryden e Johnson, nelle loro critiche equilibrate, e gli stessi poeti e narratori nelle loro squilibrate affermazioni, sono spesso sorprendentemente pertinenti. Illuminano e solidificano le idee confuse che se ne stavano in disordine nelle nebbiose profondità della nostra mente. Ma sono in grado di aiutarci solo se ci rivolgiamo a loro carichi di domande e suggerimenti faticosamente acquisiti nel corso delle nostre letture. Non possono fare niente per noi, se ci raduniamo sotto la loro influenza e ci adagiamo come pecore all'ombra di un cespuglio. Possiamo comprendere la loro autorità solo quando entra in conflitto con la nostra e la sconfigge.

Se è così, se leggere correttamente un libro evoca le qualità più fini dell'immaginazione, dell'intuizione e del giudizio, si può forse concludere che la letteratura è un'arte molto complessa ed è poco probabile che saremo in grado, anche dopo una vita di letture, di dare qualche contributo di valore alla critica. Dobbiamo rimanere lettori. Non ci approprieremo della gloria ulteriore che appartiene a quei rari esseri che sono anche critici. Ma come lettori abbiamo lo stesso le nostre responsabilità, e anche la nostra importanza. I modelli che ergiamo e i giudizi che formuliamo s'intrufolano nell'aria e diventano parte dell'atmosfera che gli scrittori respirano mentre lavorano. Si crea un'influenza che agisce su di loro anche se non arriva mai alle stampe. E, se è ben istruita, vigorosa, originale e sincera, potrebbe diventare molto importante ora che la critica è per forza di cose incerta. Ora che i libri passano in rassegna come una processione di animali al poligono di tiro, e il critico ha solo un secondo per caricare, puntare e sparare, può essere ben giustificato se prende conigli per tigri, aquile per galline, o li manca proprio e spreca il colpo su una mucca che pascola pacifica in un campo lontano. Se dietro gli spari casuali della stampa l'autore sentisse che c'è un altro tipo di critica, l'opinione di persone che leggono per amore di leggere, con calma e non

per professione, e giudicano con grande simpatia, ma anche con grande severità, non potrebbe questo migliorare la qualità del suo lavoro? E se grazie a noi i libri diventassero più forti, più ricchi e più vari, allora sarebbe un fine che varrebbe la pena perseguire.

Ma chi legge per raggiungere un fine, ancorché auspicabile? Non ci sono ricerche che facciamo perché buone in sé, e piaceri che sono definitivi? E questo non è tra quelli? Ho sognato talvolta che all'alba del Giorno del Giudizio, quando i grandi conquistatori e uomini di legge e di Stato torneranno per ricevere la loro ricompensa – corone, allori, nomi indelebili scolpiti sul marmo imperituro –, l'Onnipotente si rivolgerà a Pietro e dirà, non senza una punta d'invidia, vedendoci arrivare con i nostri libri sottobraccio: «Vedi, questi non hanno bisogno di ricompense. Non abbiamo niente da dare loro. Amavano leggere».

[*ottobre 1926*]

*I LIBRI DEGLI ALTRI*

## *Impressioni su Sir Leslie Stephen*

La mia impressione, quand'ero bambina, è sempre stata che mio padre non fosse molto più vecchio di noi. Ci portava a far navigare le nostre barchette al Round Pond, nei giardini di Kensington, e anche lui ne preparava una con alberi e vele secondo lo stile della Cornovaglia. Sapevamo che questo interesse non era solo teatro da «grandi»: era genuino come il nostro, perciò ci sentivamo compagni di gioco sul medesimo piano. Ogni sera passavamo un'ora e mezza in salotto e, per quanto mi ricordi, era lui a escogitare qualcosa per divertirci. All'inizio faceva disegni di animali della misura che gli chiedevamo noi, oppure li ritagliava in forme di carta con le forbici. Poi, quando siamo cresciuti, passava il tempo a leggerci storie. I primi libri che ricordo sono *Gli anni di scuola di Tom Brown* e *L'isola del tesoro*, ma credo che cominciammo molto presto con la prima di una lunga serie di copertine rosse – i trentadue volumi dei «romanzi di Waverley» di Walter Scott – che ci hanno deliziato le serate per parecchi anni: appena terminava l'ultimo era pronto a ripartire dal primo. Alla fine di ogni romanzo papà ci chiedeva in maniera solenne la nostra opinione sul suo valore, e dovevamo anche dire quale dei personaggi ci era piaciuto di più e perché. Ricordo la sua indignazione quando uno di noi preferì l'eroe al ben più realistico cattivo. Papà amava leggere ad alta voce e tra tutti i libri, credo, in particolare gli piacevano quelli di Walter Scott. Negli ultimi anni di vita, quando era stanco di leggere altro, mandava uno di noi a prendere dallo scaffale il primo dei «romanzi di Waverley» che ci capitava sotto mano, poi lo apriva a caso e leggeva con tranquillo piacere fino all'ora di andare a letto. Il suo preferito era *Guy Mannering* per via di Dandie Dimmont, che adorava, e aveva una tale ammirazione per la parte iniziale di *The Heart of Midlothian* che non posso dimenticare il modo in cui la leggeva. Quando i miei fratelli andarono a scuola, continuò ancora a leggere per me e mia sorella, ma scelse libri più seri. Ci lesse *La rivoluzione francese* di Carlyle, e smise a metà de *La fiera delle vanità*, perché, disse, era «troppo orribile». Ci lesse tutta Jane Austen, Hawthorne, un po'di Shakespeare e molti altri classici. Prese anche a leggerci qualche poesia al posto della narrativa, le sere della domenica. Le poesie della domenica andarono avanti sino alla fine, anche dopo che le letture serali erano terminate.

Aveva una memoria fenomenale per la poesia: poteva assimilare una poesia che gli piaceva quasi inconsciamente dopo una sola lettura, e lo divertiva scoprire quali strani frammenti o magari strofe di second'ordine gli rimanevano «attaccati», come diceva lui, in questo modo. Da molto tempo aveva familiarità con tutte le poesie più famose di Wordsworth, Tennyson, Keats e di Matthew Arnold tra i moderni. Tra gli scrittori classici

era Milton quello che conosceva meglio, amava in maniera particolare l'*Ode alla Natività*, che ci recitava sempre la notte di Natale. E fu proprio questa l'ultima poesia che cercò di declamare la notte di Natale prima di morire. Ne ricordava le parole ma era ormai troppo debole per dirle. Gli piaceva anche, e la conosceva a memoria dalla prima volta che l'aveva letta, *Love in the Valley* di George Meredith, e ci sottolineava – una delle rare volte che lo faceva – la bellezza della metrica di Meredith e la maestria nel suo impiego. Di regola non amava esprimersi sulle qualità tecniche, anzi, non gli piaceva essere coinvolto in alcun tipo di discussione critica. Ci proponeva spesso, e con entusiasmo, anche alcuni dei *Verses Written in India* di Sir Alfred Lyall. Aveva un gusto poetico molto cattolico, e se gli piaceva una cosa non importava chi l'aveva scritta o se l'autore era sconosciuto: gli rimaneva «attaccata» ed entrava a far parte del suo ampio repertorio. Sapeva a memoria parecchie ballate di Rudyard Kipling e urlava *Admirals All* di Henry Newbolt con tutto il fiato che aveva mentre girava per casa o camminava per i giardini di Kensington, con gran sorpresa delle infermiere e dei custodi del parco. I poeti per cui metteva la massima cura nel declamarne i versi erano, credo, Wordsworth, Tennyson e Matthew Arnold, la cui *Scholar Gipsy* era una delle sue preferite. Non amava per niente leggere le poesie dai libri e, se non riusciva a dirle a memoria, di solito si rifiutava proprio di declamarle. La sua recitazione, o come la volete chiamare, guadagnò immensamente da questo atteggiamento, perché, mentre si sedeva in poltrona e pronunciava a occhi chiusi quelle belle parole, sentivamo che non stava semplicemente riportando le parole di Tennyson o Wordsworth, ma quanto lui stesso sentiva e sapeva. È così buona parte delle maggiori poesie inglesi ora mi sembrano inseparabili da mio padre: sento in queste non solo la sua voce, ma in un certo senso il suo insegnamento e le sue convinzioni.

Dopo la morte della mamma, papà si preoccupò molto di prendere il suo posto e di insegnarci come lei ci insegnava prima. Così per qualche anno sacrificò due delle sue preziose ore mattutine all'incombenza della scuola. In seguito lessi con lui un po' di testi in greco e in tedesco. Il suo metodo per insegnare le lingue era sempre lo stesso. Metteva tutta la grammatica da una parte, e poi, prendendo qualche classico, andava dritto al senso. Una volta disse che serbava rancore per Eton, perché non aveva fatto di lui uno studioso. Gli ultimi anni non lesse, credo, nessuno dei classici greci e latini da solo, tranne un piccolo Platone che, data la dimensione comoda per le sue tasche, viaggiava con lui: arrivò fino in America e ritorno. Leggeva in tedesco, ma raramente per piacere, tranne Heine e Goethe. Durante l'ultima malattia, lesse tantissimi libri francesi.

[novembre 1906]

## Charlotte Brontë

Il centesimo anniversario della nascita di Charlotte Brontë crediamo rimarrà eccezionalmente impresso nella sensibilità di moltissime persone. Di quei cent'anni lei non ne ha vissuti che trentanove, ed è strano riflettere quanto sarebbe diversa l'immagine che ne abbiamo se la sua fosse stata una vita lunga. Sarebbe magari diventata, come altri scrittori a lei contemporanei, una figura familiare che si poteva incrociare a Londra o da qualche altra parte, la protagonista d'innomerevoli aneddoti e ritratti, lontana da noi ma ben radicata nei ricordi delle persone di mezza età, in tutto lo splendore della sua fama consolidata. Ma così non è. Quando la pensiamo, dobbiamo immaginarci qualcuno che non ha avuto fortuna nel mondo moderno. Dobbiamo ritornare agli anni Cinquanta dell'Ottocento, fino a una remota canonica tra le brughiere dello Yorkshire. Pochissimi oggi l'hanno vista e le hanno parlato, la sua reputazione postuma non è stata tramandata da circoli di amici, che così spesso, con il ricordo, mantengono in vita i tratti più vividi e più deteriorabili di chi è scomparso a beneficio delle generazioni future.

Quando però sentiamo pronunciare il nome, ci compare davanti agli occhi un ritratto di Charlotte Brontë nitido come quello di una persona viva, e ci domandiamo se, mettendo qualcosa di diverso dal suo nome in cima a una pagina, nascerebbe un interesse altrettanto spontaneo. Cosa si può dire di nuovo, ci chiediamo, di una creatura così strana e famosa? Come possiamo aggiungere qualcosa sulla vita o sull'opera che non sia già noto a un uomo o una donna istruiti di oggi? Abbiamo visto Haworth, dal vivo e in fotografia. Elizabeth Gaskell ce ne ha già da tempo impresso nella memoria un ritratto indelebile. E la devozione degli studiosi venuti dopo ha racimolato ogni minuzia per rievocare gli echi di una vita tanto breve e circoscritta.

Tuttavia c'è una particolarità che accomuna tutte le opere d'arte. A ogni nuova lettura notiamo un cambiamento, come se quei fogli fossero attraversati da una linfa vitale, e con i cieli e le piante condividessero il potere di mutare forma e colore con la stagione. Annotare le proprie impressioni sull'*Amleto*, mentre lo riprendiamo in mano anno dopo anno, sarebbe in pratica come registrare la propria autobiografia, perché mentre aumentiamo la nostra conoscenza della vita Shakespeare commenta i nostri progressi. A loro modo, i romanzi di Charlotte Brontë si collocano nella stessa categoria di creazioni viventi e mutanti le quali, per quanto ne possiamo immaginare, forniranno alle generazioni a venire la scala su cui misurare la loro statura mano a mano che crescono. A loro volta, queste ci diranno quanto lei è cambiata rispetto a loro, e che cosa gli ha donato. Se oggi raccogliamo qualcuna delle nostre impressioni su di lei, non è nella



speranza di darle la sua sistemazione definitiva o di rifarle un ritratto partendo da zero. Offriamo soltanto il nostro gruzzolo di osservazioni, che altri lettori possono per un attimo accostare alle proprie.

Tanti romanzi un tempo ritenuti grandi sono passati di moda o vengono giudicati illeggibili, al punto che potremmo giustamente provare un po'di ansia al momento di riesaminare *Jane Eyre* e il resto. Abbiamo detto che un libro, per continuare a vivere, deve avere il potere di cambiare mentre noi cambiamo, e dobbiamo chiederci se Charlotte Brontë è riuscita a tenere il nostro passo. Se torniamo al suo mondo ottocentesco, troveremo un posto che può essere visitato solo da persone istruite, conservato esclusivamente per i curiosi? Un narratore, riflettiamo, è costretto a costruire quasi tutta la sua struttura con materiali assai deperibili, che all'inizio donano realismo e alla fine appesantiscono la forma. Il mondo vittoriano, poi, è l'ultimo che noi oggi desidereremmo vedere resuscitato. [...]

Ci sono due ragioni per quest'incredibile vicinanza e per la forza della sua personalità: perché lei stessa è l'eroina dei suoi romanzi, e perché è una (se dividiamo le persone tra quelle che pensano e quelle che sentono) che registra in primo luogo sentimenti e non pensieri. I personaggi sono legati l'un altro dalle loro passioni quasi fossero un treno carico di esplosivo. Quando una di queste piccole, pallide, vulcaniche donne entra in scena, sia essa Jane Eyre o Lucy Snowe, ovunque guardi si accendono attorno a lei figure di grandissima personalità e intensità, immortalate per sempre dai tratti che lei v'identifica. Ci sono romanzieri, come Tolstoj e Jane Austen, che ci persuadono della vita e della complessità dei loro personaggi attraverso gli effetti che hanno sugli altri, rispecchiandoli a tutto tondo. Si muovono dove vogliono, che il loro creatore li veda oppure no. Ma non possiamo immaginarci Rochester quand'è lontano da Jane Eyre, oppure possiamo vederlo in situazioni diverse solo nel modo in cui lei l'avrebbe visto. Essere sempre innamorate e sempre governanti equivale a vivere costantemente con i paraocchi.

Forse sono dei limiti seri, e dev'essere vero che danno alle sue opere un aspetto crudo e violento se lo confrontiamo con quello di artisti più impersonali ed esperti. Ma, allo stesso tempo, è grazie a questo meraviglioso dono della visione che lei si merita un posto accanto ai nostri più grandi romanzieri. Nessun narratore, cioè, le è superiore nell'abilità di rendere ciò che rappresenta immediatamente visibile. Sembra che si sieda a scrivere perché costretta. Le scene nella sua testa sono dipinte in maniera tanto netta e a tinte talmente forti che la mano (così ce la immaginiamo) si muove rapidamente sul foglio e trema per l'intensità dei pensieri. Non sorprende venire a sapere che non aveva provato

piacere a comporre i suoi libri, e che tuttavia la scrittura sia stata l'unica occupazione che le potesse dare sollievo quando il fardello di dolore e vergogna che la vita le aveva rovesciato addosso la scaraventava a terra. Ogni sua storia sembra un superbo gesto di sfida, impartisce ai suoi tormenti l'ordine di andarsene per lasciarla unica regina della splendida isola dell'immaginazione. Come un capitano in difficoltà, chiamava a raccolta le sue forze e annichiliva orgogliosamente il nemico.

Anche se molto è stato detto sulla sua abitudine di descrivere persone reali d'inserire episodi che le erano davvero capitati, la vividezza del risultato non è così semplice da analizzare. Possedeva una sensibilità anomala, che permetteva a ogni figura e avvenimento d'imprimerle un segno nella mente, una tenacia straordinaria e una solida determinazione, che la portavano a verificare e a indagare queste impressioni fino all'ultimo granello. «Non potrei mai» annota «restare in comunicazione con spiriti raffinati, discreti e forti, uomini o donne, finché io non abbia passato le difese esterne del riserbo convenzionale, attraversato la soglia della confidenza e conquistato un posto vicino al focolare stesso del loro cuore». Ed è «vicino al focolare stesso del loro cuore» che comincia la scrittura di Charlotte Brontë, con la luce che risplende sulle pagine. Anzi, la sua produzione, con tutti i difetti, sembra sempre scaturire da un luogo profondo dove il fuoco è eterno. Le virtù peculiari dello stile, il carattere, la velocità, il colore e la forza, sembrano tutti forgiati solo e soltanto da lei e non dover niente all'istruzione letteraria o a molti libri. La scioltezza dello scrittore di professione, l'abilità d'infarcire e far ondeggiare il linguaggio come le piace, lei non l'ha mai imparata. È rimasta sempre semplice, ma con un potere che scaturisce dalla pura forza che ha il significato di creare la parola che le serve e di volare verso la meta con un ritmo inimitabile.

[13 aprile 1916]

## George Byron

Mercoledì 7 agosto 1918

In ogni caso sono stata molto contenta di riprendere il mio Byron. Lui almeno ha le virtù maschili. In effetti mi diverte vedere come riesco facilmente a immaginare l'effetto che aveva sulle donne – specialmente sulle donne stupide e poco colte, incapaci di stargli alla pari. E quante, poi, avrebbero voluto redimerlo! Già nella mia infanzia (come direbbe Gertler, come se questo facesse di lui una persona particolarmente notevole) avevo l'abitudine di lasciarmi prendere dalle biografie, e volevo costruire la mia immagine fantastica del personaggio con l'aiuto di ogni minima notizia trovata su di lui. Durante questo innamoramento, il nome di Cowper o di Byron o di chiunque fosse sembrava saltar fuori dalle pagine più inverosimili. E poi, improvvisamente, la figura diventava distante e semplicemente è uno qualsiasi dei morti. Mi ha molto colpita la pessima qualità della poesia di B. – che Moore cita con estatica ammirazione. Come si è potuto pensare che questi versi da album fossero la più pura poesia? Non è molto meglio di L.E.L. o di Ella Wheeler Wilcox. E lo dissuadevano dallo scrivere quel che gli riusciva meglio, vale a dire la satira. Era ritornato dall'Oriente portando in valigia le satire (parodie di Orazio) e *Il pellegrinaggio del giovane Aroldo*. Lo convinsero che era il miglior poema mai scritto. Ma quand'era giovane non credeva nella propria poesia; la dimostrazione, in una persona così dogmatica e sicura di sé, che non aveva quel dono. I Wordsworth e i Keats credono nella loro poesia più che in qualsiasi altra cosa. Per certi tratti di carattere mi ricorda un poco Rupert Brooke, sebbene il confronto sia a svantaggio di Brooke. In ogni caso Byron aveva un vigore straordinario; le sue lettere lo dimostrano. Aveva anche, per molti versi, un bellissimo temperamento; ma siccome nessuno lo correggeva o rideva del suo stile affettato, cominciò ad assomigliare a Horace Cole più di quanto non fosse desiderabile. Soltanto una donna avrebbe potuto ridere di lui, e invece lo adoravano. Non sono ancora arrivata a Lady Byron, ma suppongo che invece di ridere si limitasse a disapprovarlo. E così lui è diventato byroniano.

Venerdì 8 agosto 1918

In assenza dell'interesse umano, che ci rende beati e contenti, tanto vale continuare con Byron. Dopo aver detto che sono pronta, dopo un secolo, a innamorarmi di lui, suppongo che il mio giudizio sul Don Juan sia parziale. È il poema di quella lunghezza più leggibile che sia mai stato scritto, suppongo; una qualità che deve in parte alla natura agile, casuale, avventurosa e rapida del suo metodo. Questo metodo è di per sé

una scoperta. È ciò che si è cercato invano – una forma duttile in cui immettere qualsiasi cosa, a piacere. Così egli poté scrivere abbandonandosi al proprio umore e dicendo tutto quel che gli passava per la testa. Non era costretto a essere poetico; e così sfuggì al cattivo genio del falso romanticismo e della falsa immaginazione. Quando è serio è sincero, e può misurarsi con qualsiasi argomento, a suo piacere. Scrive 16 canti senza mostrare una sola volta il minimo sforzo. Aveva evidentemente l'intelligenza vigorosa e sferzante che mio padre Sir Leslie avrebbe chiamato un temperamento del tutto mascolino. Sostengo che i libri illeciti di questo tipo sono assai più interessanti dei libri convenzionali che rispettano sempre e devotamente le illusioni. Eppure non sembra un facile esempio da seguire; e in realtà soltanto quelli che possiedono una grande abilità e maturità riescono a scrivere in uno stile così naturale e spontaneo. Ma Byron era pieno di idee – il che dà vigore ai suoi versi e mi induce a fare piccole escursioni nel paesaggio adiacente o intorno alla stanza nel bel mezzo della lettura. E stanotte avrò il piacere di finirlo – ma perché dovrebbe essere un piacere, visto che ho goduto quasi ogni strofa, non saprei. Ma è sempre così, che il libro sia bello o brutto. Maynard Keynes, per esempio, ammette di tenere sempre separate con una mano le pagine di pubblicità alla fine del libro mentre legge, per sapere esattamente quanto gli manca.

Questa pagina è stata interrotta dall'arrivo di Mr Eliot. Il nome gli si addice – è un giovane americano levigato, colto, elaborato, che parla lentamente, tanto che sembra dedicare a ogni parola una cura particolare. Oltre la facciata, è alquanto evidente che si tratta di una persona molto intellettuale, intollerante, con opinioni molto personali, e un credo poetico. Mi dispiace dire che, secondo questo credo, Ezra Pound e Wyndham Lewis sono grandi poeti o, per usare la frase corrente, scrittori «molto interessanti». Ha un'immensa ammirazione per Mr Joyce. Ci ha fatto vedere 3 o 4 poesie – il frutto di due anni, perché lavora tutto il giorno in banca e nel suo modo ragionevole pensa che un lavoro regolare sia necessario alle persone di costituzione nervosa. Mi sono vagamente resa conto delle linee di un sistema poetico molto complesso e organizzato; ma data la prudenza e la cura eccessiva nell'uso delle parole, non abbiamo scoperto granché. Mi sembra che creda alle frasi «vive» e al fatto che differiscono dalle frasi morte; a una scrittura molto accurata, a un rispetto assoluto della sintassi e della grammatica; e pensa di poter in questo modo far fiorire la nuova poesia sul ramo della vecchia.

Come illustrazione delle opinioni di Eliot potrei aggiungere quel che mi ha appena detto (giovedì 21 novembre) Desmond; D. gli aveva chiesto come mai avesse aggiunto quella osservazione alla fine della poesia su sua zia e sul «Boston Evening Transcript», quella frase a proposito di una strada infinitamente lunga, e aveva detto «Mi piace La

Rochefoucauld che dice addio» (o qualcosa di simile). Eliot ha risposto che si trattava di una reminiscenza del Purgatorio di Dante!

*Domenica 16 febbraio 1930*

[...] Sto leggendo Byron: Maurois: il che mi rimanda al *Pellegrinaggio del giovane Aroldo*, mi dà da riflettere. Che strano miscuglio: la più debole e sentimentale Mrs Hemans insieme a un vigore incisivo e spoglio. Come hanno fatto a combinarsi? E talvolta le descrizioni sono «bellissime»; da grande poeta.

Ci sono i tre elementi in Byron:

1) La romantica dama bruna che canta melodie da salotto accompagnandosi alla chitarra.

Tambourgi! Tambourgi! il tuo lontano allarme

Dà speranza all'ardito, e promesse di guerra;

...

Oh chi è più ardito di un bruno Suliota,

In candida camicia e ruvido mantello.

– un che di artificioso: una posa; una stupidaggine.

2) Poi c'è il Byron vigorosamente retorico, come la sua prosa, e ottimo come prosa.

Schiavi ereditari! Non sapete che chi

Vuol esser libero deve lui stesso colpire?

Con il suo braccio destro forgiare la vittoria?

Vi riscatteranno forse i galli o i moscoviti? No!...

3) Poi quel che per me è più autentico ed è quasi poesia.

Cara natura, la più tenera delle madri!

Seppur sempre mutevole, soave nell'aspetto;

Al nudo petto suo lasciate che mi sazi,

Io figlio mai svezzato, ma non il favorito.

\* \* \*

A me giorno e notte, sempre ha sorriso,

Benché l'abbia osservata come mai nessun altro

E sempre più cercata, e preferita nell'ira.

4) E poi c'è naturalmente il Byron puramente satirico, come nella descrizione di una domenica londinese; e finalmente (ma qui sono già più di tre) l'inevitabile nota tragica per metà finta e per metà genuina che ritorna come un refrain, sulla morte e sulla perdita degli amici.

Tutto quel che potevi prendermi, severa Morte, hai preso;  
Il genitore, l'Amico, e ora il più che Amico:  
Mai per altri volarono più veloci le tue frecce,  
E il dolore continuo mescolato a nuovo dolore  
Mi ha rapito la poca gioia che ancora la vita mi riservava.

Ecco quel che riassume Byron; e mostra bene quel che ha di inautentico, di insulso eppure assai mutevole, e anche quel che ha di ricco, una gamma più vasta degli altri poeti; se solo fosse riuscito a dar ordine al tutto. Avrebbe potuto essere un romanziere. È curioso però leggere nelle sue lettere, nella sua prosa un sentimento che pare genuino riguardo ad Atene; e confrontarlo con la convenzionalità dei suoi versi (c'è perfino qualche sarcasmo sulla Acropoli). Ma anche il suo sarcasmo potrebbe esser stato una posa. La verità potrebbe essere che se uno è caricato a un voltaggio così alto non riesce ad adattarsi ai sentimenti umani comuni; deve posare; fare il rapsodo; non si adatta a niente. Nel registro della Locanda scrisse di avere 100 anni. Ed è vero, se si misura la vita in base ai sentimenti.

## *I Cosacchi di Tolstoj*

È bello dare il benvenuto a *I cosacchi e altre storie del Caucaso* di Tolstoj nella collana dei World Classics. «Il più grande scrittore russo», come dicono i curatori nella loro introduzione. E quando leggiamo, o rileggiamo, queste storie, come possiamo negare a Tolstoj il diritto a questo titolo? Ultimamente sia Dostoevskij che Cechov sono diventati famosi in Inghilterra, tanto che proprio attorno a Tolstoj c'è stato certamente meno dibattito e forse ancora meno lettura. Ritornandoci dopo un po' di tempo, l'impatto del suo genio ci sembra alquanto sorprendente. Nel suo stile è difficile immaginare che possa essere mai superato. Per un lettore inglese orgoglioso della narrativa del suo Paese è quasi umiliante il confronto tra una storia come *I cosacchi*, pubblicata nel 1863, e i romanzi scritti più o meno nello stesso periodo in Inghilterra. Ci sembrano come deliziose ma immature opere infantili accostate a quelle di uomini maturi. Ed è ancora più strano considerare che, mentre parecchie cose di Thackeray e Dickens ci sembrano lontane e obsolete, questi racconti di Tolstoj si leggono come se fossero stati scritti l'altro ieri. [...]

Nonostante la sua brevità, forse è la ricchezza del genio di Tolstoj che ci colpisce di più qui. Niente sembra sfuggirgli. Il meraviglioso occhio osserva tutto. Il blu o il rosso del vestitino di una bambina. Il modo in cui un cavallo agita la coda. I movimenti di un uomo che cerca di mettersi le mani nelle tasche cucite. Sembra che lui riesca a captare automaticamente ogni gesto e che subito il suo cervello riesca a farlo risalire a una causa rivelatrice dei segreti più nascosti della natura umana. Sentiamo di conoscere i suoi personaggi sia dal modo in cui soffocano o starnutiscono sia da come affrontano l'amore e l'immortalità e le più raffinate questioni etiche. In questa raccolta di racconti, tutte opere giovanili concepite in una terra selvaggia e lontana dalla civiltà cittadina, riesce a trovare più libertà che nei romanzi, per la straordinaria intensità delle sensazioni fisiche. [...]

E finiamo così per pensare di nuovo alla differenza tra noi e i russi. E per invidiare loro quella straordinaria unione di estrema semplicità ed estrema sottigliezza che sembra contraddistinguere allo stesso modo sia i cittadini istruiti sia i contadini. Non riescono a rivaleggiare con noi nella commedia ma, dopo avere letto Tolstoj, sentiamo sempre che potremmo sacrificare la nostra abilità in quell'ambito in cambio di qualcosa della profonda psicologia e della superba sincerità degli scrittori russi.

[1 febbraio 1917]

## *Uomini e donne*

Prima del diciannovesimo secolo, la letteratura si presentava quasi esclusivamente in forma di soliloquio, non di dialogo. E, al contrario di quanto comunemente si ritiene, sono gli uomini e non le donne il genere più ciarliero. In tutte le biblioteche del mondo si sentono maschi che parlano a se stessi e perlopiù di se stessi. È vero che le donne offrono molti spunti di riflessione e compaiono spesso. Ma ora ci stiamo accorgendo sempre più che Lady Macbeth, Cordelia, Ofelia, Clarissa, Dora, Diana, Helen e le altre non sono affatto quelle che fingono di essere. Alcune sono semplicemente degli uomini travestiti. Altre rappresentano quello che agli uomini piacerebbe essere, o che sono consci di non essere. Oppure incarnano l'insoddisfazione e la disperazione che affliggono la maggior parte delle persone quando si mettono a riflettere sulla triste condizione del genere umano. Scacciare e infondere in una persona del sesso opposto tutto quanto manca a noi stessi e desideriamo nell'universo e detestiamo nell'umanità è un istinto profondo e universale che si può trovare negli uomini e nelle donne. Ma, anche se è consolante, non ci permette di arrivare alla comprensione. Rochester è un grande travestimento della verità sugli uomini così come Cordelia lo è della verità sulle donne.

[18 marzo 1918]



## John Milton

Martedì 10 settembre 1918

Sebbene io non sia la sola a leggere Milton nel Sussex, già che ci sono intendo scrivere le mie impressioni su *Paradiso perduto*. «Impressioni» descrive molto bene quel che mi resta in mente. Ho lasciato molti indovinelli insoluti. Ho letto procedendo con troppa facilità per poterne gustare tutto il sapore. Vedo, tuttavia, e acconsento fino a un certo punto a credere che questo pieno sapore è il compenso di una più vasta erudizione. Mi colpisce l'enorme diversità tra questo e qualsiasi altro poema. Che consiste, io credo, nel sublime distacco e nella impersonalità delle emozioni. Non ho mai letto *The Sofa* di Cowper, ma posso immaginare che quel sofà non sia che un surrogato di *Paradiso perduto*. La sostanza in Milton è tutta nelle meravigliose, bellissime e magistrali descrizioni di corpi angelici, battaglie, lotte e luoghi. Egli ha a che fare con l'orrore e l'immensità, lo squallore e il sublime, mai con le passioni del cuore umano. Quale poema ha illuminato così poco le gioie e i dolori di tutti? Non ne ricavo alcun aiuto per giudicare la vita; non ho quasi l'impressione che Milton sia vissuto o abbia conosciuto uomini e donne; eccetto che per i risentimenti e le lamentele personali sul matrimonio e sui doveri della donna. Era il primo dei maschilisti; ma il suo disprezzo nasce dalla sua sfortuna, e sembra quasi l'ultima parola di un battibecco domestico. Ma che armonia, che forza, che eleganza! Che poesia! Posso capire che perfino Shakespeare rispetto a lui sembri un poco agitato, personale, veemente e imperfetto; capisco che si possa vedere in Milton l'essenza e in qualsiasi altro testo un diluirsi della poesia. L'inesprimibile finezza dello stile, nel quale è percettibile ogni sfumatura, sarebbe di per sé sufficiente a mantenerci in contemplazione, molto tempo dopo la fine di una prima superficiale lettura. In profondità si scoprono sempre nuove combinazioni, capovolgimenti, meraviglie e magistrali prodezze. Inoltre, sebbene non ci sia nulla di simile al terrore di Lady Macbeth o al grido di Amleto, nessuna pietà né simpatia né intuizione: le figure sono maestose; in esse si compendia molto di ciò che gli uomini hanno pensato del nostro ruolo nell'universo, del nostro dovere verso Dio, della nostra religione.

## *Dickens visto da un discepolo*

Forse nessuno più di Dickens ha sofferto dell'entusiasmo dei suoi ammiratori, che ha finito per farlo sembrare più un'intollerabile istituzione che un grande scrittore. Gente che lo legge e si vanta, a ragione, di non aver letto nient'altro. O che ne parla con quel tono di proprietà che usano gli abitanti dello Yorkshire quando si riferiscono alla loro contea. Per queste ragioni, è abbastanza facile credere di aver letto Dickens senza averne riaperto un libro dopo l'infanzia: non solo lo avete letto, ma vi siete decisi a non volerlo rileggere più. Così è come credere di vedere tutto quello che c'è da vedere del Taj Mahal o del golfo di Napoli da fotografie e cartoline a colori. Ma, fortunatamente per la nostra sanità mentale, esistono le locande di campagna e le domeniche piovose. Sull'unico scaffale dell'unica stanza di lettura trovate soltanto Edna Lyall e Charles Dickens. Posti di fronte all'alternativa di contare le gocce di pioggia, ci giunge voce che alcuni hanno annunciato che preferivano distruggere Dickens. E, procedendo inflessibili nel loro compito, sono riemersi dopo quattro o cinque ore, stabilendo che prima di loro nessuno l'aveva mai letto veramente. È solo questione di decidere se altri romanzieri inglesi, a parte Scott, abbiano il diritto di essere definiti shakespeariani. Come Shakespeare e come Scott, i suoi difetti sono talmente colossali che, fosse stato colpevole solo di quelli, la natura prodigiosa dei suoi pregi si sarebbe potuta intuire. L'esagerazione della conoscenza iniziale si affievolisce. Nascono dubbi e difficoltà. Il segnalibro rimane incastrato ogni volta nella massa di *Nicholas Nickleby* per mesi. I fratelli Cheeryble si dimostrano insormontabili, eppure non è meno certo che in un modo o nell'altro Dickens sia stato un grandissimo uomo.

[27 marzo 1919]

## Joseph Conrad

23 giugno 1920

Stavo lottando per riuscire a dire onestamente che l'ultimo libro di Conrad non mi sembra riuscito. Ora l'ho detto. È penoso (un poco) trovare dei difetti in chi si rispetta in modo quasi esclusivo. Non posso fare a meno di sospettare che Conrad non frequenti nessuno in grado di distinguere ciò che è mal scritto da ciò che è ben scritto, e poi essendo uno straniero, che parla un inglese stentato, con una moglie ottusa, si ritira sempre di più nel genere di cose che un tempo sapeva far bene, ammuccchiandole in pile sempre più alte, ma le appesantisce al punto che ormai non si può più evitare di vedere che si tratta di pesanti melodrammi. Non mi piacerebbe che *Il salvataggio* fosse firmato Virginia Woolf. Ma ci sarà qualcuno del mio stesso parere? – in ogni caso, niente può farmi cambiare idea su un libro – niente – niente. Solo forse se è un libro di un giovane – o di un amico – no, anche così mi considero infallibile. Non ho forse rifiutato la commedia di Murry poco tempo fa, e apprezzato nel suo giusto valore il racconto di K., e tirato le somme su Aldous Huxley, e non ferisce in qualche modo il mio senso delle convenienze sentire che Roger fa a pezzi questi precisi valori? Il povero Roger ha venduto soltanto 3 o 4 disegni. Gli innumerevoli quadri sono là appesi, come le ragazze brutte al ballo, e nessuno li vuole. Secondo Nessa, lui non riesce a parlar d'altro, e loro non sanno assolutamente più cosa dire, perché cosa si può dire, eccetto che i brutti quadri non si vendono?

## *Don Chisciotte*

5 agosto 1920

Vediamo se riesco a dire cosa penso quando leggo il *Don Chisciotte* dopo cena – Soprattutto penso che a quei tempi scrivere equivaleva a raccontare delle storie a chi sedeva intorno al fuoco senza niente che potesse servir da svago. Eccoli lì seduti, le donne con la rocca, gli uomini contemplativi, e l'allegra, fantasiosa, incantevole storia viene raccontata, come a dei bambini cresciuti – Questo mi pare essere lo scopo del *D.C.*, di farci a tutti i costi divertire. Per quel che posso giudicare, la bellezza e il pensiero vi entrano inavvertitamente; Cervantes era ben poco consapevole di un significato serio e non vedeva certamente *D.C.* come lo vediamo noi. In effetti, è quella la mia difficoltà – la tristezza, la satira fino a che punto siamo noi a leggerle e fino a che punto sono volute? O forse questi grandi personaggi cambiano a seconda della generazione che li contempla? Il racconto è in gran parte noioso – non molto, soltanto un poco alla fine del primo volume, che è narrato come storia che deve tenerci allegri. Ben poco vi è dichiarato, molto è taciuto, come se Cervantes non avesse desiderato sviluppare quel lato della questione: la scena dei galeotti in marcia è un esempio di quel che intendo – Sentiva C., come la sento io, tutta la bellezza e la tristezza della scena? Per due volte ho parlato di «tristezza». È essenziale questo alla visione moderna? Eppure com'è splendido spiegare le vele e andare col vento in poppa dove porta la grande narrazione, come succede in tutta la prima parte. Sospetto che la storia di Fernando-Cardenio-Lucinda fosse un episodio cortese secondo la moda del tempo, in ogni caso io la trovo noiosa. Sto anche leggendo *Il libro di Ghoa il semplice* – intelligente, riuscito, interessante, eppure così arido e tirato a lucido. In Cervantes c'è tutto; in soluzione, se volete, ma profondo, atmosferico; delle creature vive, solide, che proiettano vere ombre, colorate. Questi egiziani, come la maggior parte degli scrittori francesi, ti offrono invece un pizzico di polvere essenziale, molto più pungente ed efficace, ma certamente non altrettanto avvolgente e spaziosa. Santo cielo! – che roba scrivo! Sempre queste immagini.

## *Jane Austen e le oche*

Pensavamo che Jane Austen, fra tutti gli scrittori, fosse quella che avesse meno ragioni per lamentarsi dei suoi critici. I suoi più grandi ammiratori sono stati sempre in primis gli stessi che i romanzi li scrivono, e dai tempi di Sir Walter Scott a George Moore è stata elogiata con un'insolita parzialità.

Così pensavamo. Ma il libro di Mary Augusta Austen-Leigh dimostra che eravamo fin troppo ottimiste. Mai abbiamo avuto davanti ai nostri occhi tante prove certe dell'incorreggibile stupidità dei recensori. Sin da quando Jane Austen è diventata famosa hanno cantato in coro le loro insensatezze. Non le piacevano i cani. Non stravedeva per i bambini. Non le importava dell'Inghilterra. Era indifferente agli affari pubblici. Non aveva una solida educazione letteraria. Era antireligiosa. A seconda del momento, era fredda e volgare. Non conosceva nessuno al di fuori della sua cerchia familiare. La sua visione pessimistica della vita in famiglia derivava dalla consapevolezza delle differenze tra suo padre e sua madre. La riverenza di Austen-Leigh è naturale ma non possiamo fare a meno di pensare che le sue premure siano eccessive, vedendola persuasa che ci siano parecchi «malintesi» su Jane Austen e determinata a correggerli prendendo uno per uno questi stupidi oconi e tirando loro il collo. Qualcuno, dietro un conveniente anonimato che è quasi impossibile non credere finto, ha fatto sapere che a suo parere Jane Austen non era qualificata per scrivere della piccola borghesia inglese. Il punto è, dice Austen-Leigh, che lei proveniva per parte di padre dagli Austen, che discendevano, «come le altre famiglie della contea, dal potente clan dei Commercianti di stoffe». E, per parte di madre, dai Leigh di Addlestrop, che avevano ospitato re Carlo. Inoltre, andava a ballare. Sapeva muoversi nella buona società. «Jane Austen era adattissima sotto ogni aspetto a scrivere delle vite e dei sentimenti dei gentiluomini e delle gentildonne inglesi». Su questo concordiamo pienamente. Però, il fatto che uno sia adattissimo a scrivere di un certo tipo di persone può essere la prova che non lo sia a scrivere di un altro. Di questa profonda osservazione va dato credito a un altro uccellino anonimo. E a essere sinceri, Austen-Leigh non è che riesca a farlo tacere del tutto. La sua prozia aveva avuto, ci assicura, molte più opportunità di conoscere bene la vita di quante ne potevano capitare alle figlie degli ecclesiastici. Uno zio acquisito viveva in India ed era amico di Warren Hastings. Qualcosa avrà pur scritto a casa sul famoso processo e sul clima. Una cugina aveva sposato un nobile francese che era stato decapitato durante la Rivoluzione. Qualcosa avrà avuto da raccontare su Parigi e la ghigliottina. Uno dei suoi fratelli aveva fatto il Grand Tour, e due erano in marina. È quindi innegabile che Jane Austen potrà anche

essersi «concessa dei romantici voli di fantasia ambientati in India o in Francia», ma è ugualmente innegabile che non li abbia mai fatti. Ma è difficile negare che se non fosse stata solo Jane Austen ma Lord Byron o perfino il capitano Marryat, le sue opere avrebbero potuto acquisire dei meriti che, così come sono, non possiamo dire sinceramente di vedere.

Lasciandosi alle spalle queste altolocate sfere della critica letteraria, i recensori ora ne attaccano il carattere. Era fredda, dicono, e «evitava tutto ciò che c'era di triste, spiacevole o doloroso». Di questo ci sbarazziamo facilmente. Gli archivi di famiglia contengono le prove che ha accudito una cugina col morbillo, e si è «presa cura di suo fratello Henry, a Londra, durante una malattia per cui era quasi morto». È altrettanto facile, grazie alle stesse fonti, disfarsi della malevola voce che fosse la figlia illetterata di un padre ignorante. Al momento di lasciare Steventon, il reverendo George Austen vendette cinquecento libri. Il numero di quelli che doveva avere conservato è prova sufficiente che Jane Austen fosse una donna dalle vaste letture. E per quanto riguarda la calunnia che vuole la sua una famiglia infelice, basta citare le parole di una cugina che aveva l'abitudine di far visita agli Austen: «Quando mi trovo in questa generosa compagnia, mi tornano sempre alla memoria la semplicità, l'ospitalità e il gusto che comunemente si trovano in tante famiglie tra le deliziose vallate della Svizzera». Rimane sempre però il critico malvagio e insistente che dice che Jane Austen non aveva una morale. È proprio un'accusa difficile da affrontare. Non basta citare la sua stessa affermazione: «I sermoni di Sherlock mi appassionano molto». La testimonianza dell'arcivescovo Whately non ci convince. Né possiamo personalmente sottoscrivere l'opinione di Austen-Leigh che nelle sue opere «una linea di pensiero, una grazia, una qualità o una necessità [...] è evidente. Il suo nome è Pentimento». Ci sembra che la realtà sia molto più complessa.

Se Austen-Leigh non getta molta luce su questo problema, perlomeno fa una cosa per cui dobbiamo esserle molto grati. Dà alle stampe alcune note scritte da Jane all'età di dodici o tredici anni a margine della *Storia d'Inghilterra* di Goldsmith. Sono scarse e infantili, pensavamo inutili a confutare i critici che sostengono che fosse impassibile, senza sentimenti e senza passioni. «Mio caro G., ho vissuto abbastanza in questo mondo per sapere che è sempre così» corregge divertita il suo autore. «Oh, oh! Che miserabili!» esclama riferendosi ai puritani. Si commuove quando il barone di Balmerino viene giustiziato: «Caro Balmerino, non riesco a esprimere quello che sento per voi!». Non c'è nient'altro che questo. Il solo ascoltare Jane Austen che con la sua vera voce non dice niente mentre i suoi critici dibattono se fosse una donna, se dicesse la verità, se sapesse

leggere e se avesse avuto esperienza diretta della caccia alla volpe, è positivamente sconvolgente. Noi ci ricordiamo che Jane Austen ha scritto romanzi. Sarebbe bene che i suoi critici li leggessero.

[28 ottobre 1920]

Forse i verdetti dei critici suonerebbero meno insensati e le loro opinioni avrebbero un peso maggiore se prima di tutto si sforzassero di chiarire lo standard che hanno in mente e, in secondo luogo, confessassero il percorso, per forza di cose discontinuo nel caso di un libro letto per la prima volta, attraverso il quale sono giunti alla loro sentenza. Perciò, il nostro standard nel caso di Lawrence è molto alto. Tenendo conto del fatto che spesso e volentieri ci si dimentica che mai e poi mai ci sarà un altro Meredith o un altro Hardy, per la semplice ragione che un Meredith e un Hardy li abbiamo già avuti, qualche volta ci siamo chiesti perché non ci dovrebbe essere un D.H. Lawrence? Con questo vogliamo dire che dovremmo concedergli l'onore, il più alto che esista, di essere lui stesso un originale. Perché le opere che abbiamo visto finora sono inquietanti, come lo sono sempre le opere originali di uno scrittore contemporaneo.

Questo era lo standard che avevamo in mente quando abbiamo aperto *La ragazza perduta*. Ora andremo a ripercorrere i vagabondaggi e le esitazioni di una mente giunta alla conclusione che *La ragazza perduta* non è un originale, o un libro che raggiunga l'alto livello di cui abbiamo parlato. Accanto alla nostra fiducia nell'originalità di Lawrence c'era ovviamente una qualche previsione della possibile strada che quell'originalità poteva prendere. Pensavamo fosse uno scrittore con uno straordinario senso del mondo fisico, del colore, della trama, della forma delle cose, per il quale il corpo era vivo e il problema del corpo insistente e importante. Era chiaro che il sesso aveva per lui un significato che per noi era allarmante solo pensare di dover esplorare. Ma il sesso è stato il primo depistaggio che abbiamo incrociato nel nostro cammino in questo nuovo romanzo. La storia è quella di Alvina Houghton, figlia di un negoziante di stoffe di Woodhouse, città mineraria delle Midlands. Tutta la costruzione ha una struttura forte. Se volete una descrizione realistica del negozio del merciaio, una solida conoscenza della merce e una descrizione fedele e appassionata, ma non satirica né sentimentale, di James Houghton, di Mrs Houghton, di Miss Frost e Miss Pinnegar, qui le potete trovare. E questo riassunto non rende nessuna giustizia alla varietà dei personaggi né al numero di eventi in cui giocano un ruolo. Tuttavia, distratti dal nostro pregiudizio su che cosa Lawrence ci doveva dare, abbiamo sfogliato molte pagine di scrittura abilissima cercando qualcosa che doveva trovarsi lì da qualche parte. Alvina sembrava lo strumento più probabile per trasmettere l'elettroshock di Lawrence alle cotonine, ai tessuti stampati e alle camicie dei minatori che le stavano intorno. Abbiamo cercato nervosamente i segnali di uno sviluppo, perché temiamo sempre l'originalità, ma con la sensazione che dopo aver



subito lo shock ci saremmo rialzati più forti e puri. I segni che cercavamo non mancavano. Ad esempio: «Sposata o non sposata, era lo stesso – la stessa angoscia, provata in tutto il suo dolore dopo i cinquant’anni – lo spreco per non essere mai riuscita a riposarsi, a piegarsi». E poi: «Ritornava a Woodhouse vergine com’era partita. In un certo senso si sentiva sconfitta. Perché? Chi lo sa... il destino era stato troppo forte per lei e i suoi desideri. Il destino che non era un’associazione esterna di forze, ma che era parte integrante della sua natura». Frasi come queste, accostate al fatto che Alvina appassisce e si strugge dopo aver rifiutato il suo primo pretendente e diventa una levatrice misteriosamente rinata nell’atmosfera di Islington Road, confermavano la nostra convinzione che il sesso fosse il magnete cui la miriade di dettagli sparsi si sarebbe attaccata. Ci sbagliavamo. I dettagli si accumulavano. Il ritratto della vita a Woodhouse si completava. E il sesso è scomparso. Tanti dettagli, tanto realismo, dovevano avere un significato diverso da quello che gli avevamo assegnato. Sollevati, ma un pochino delusi, poiché vogliamo l’originalità tanto quanto la temiamo, abbiamo adottato un atteggiamento nuovo e abbiamo letto Lawrence come si può leggere Bennett – per gli avvenimenti e per la storia. Lawrence, in effetti, dimostra di avere un po’ del dono di Bennett di saper mostrare la sezione dell’alveare sotto vetro, utilizzando un’immensa laboriosità e una grande abilità. Come tutti gli insetti, Alvina entra ed esce dalle vite degli altri, ed è il disegno generale che c’interessa piuttosto che il destino di un individuo. E in quel momento, come da molto non troviamo più leggendo Bennett, all’improvviso il metodo sembra avere giustificazione da una sola frase che potremmo paragonare a un bagliore o a una trasparenza, poiché citarla al di fuori del suo contesto non renderebbe l’idea di quello che intendiamo. In altre parole, Lawrence di tanto in tanto e per qualche momento raggiunge quella concentrazione che Tolstoj conserva a volte per più di un capitolo. E a quel punto di nuovo continua il laborioso processo di costruzione di un modello di vita fatto di come va, di tagliare la pagnotta, spegnere la sigaretta e portacenere e appoggiare la bicicletta gialla contro il muro. Poco a poco, Alvina scompare sotto il mucchio di eventi che la riguardano, e l’unico senso in cui la sentiamo persa è che non possiamo più credere alla sua esistenza.

Così, anche se il romanzo è probabilmente migliore di qualsiasi cosa uscirà nei prossimi sei mesi, siamo delusi e vorremmo liquidare Lawrence come uno di quelli che si sono risolti a scrivere libri passabili, se non fosse per quelle frasi momentanee e per il forte sospetto che sia meglio vedere *La ragazza perduta* come una tappa nella carriera di uno scrittore. O è un post scriptum o un preludio.

[2 dicembre 1920]

## *Dostoevskij, mio padre*

Il padre di Dostoevskij era un medico, costretto a lasciare il lavoro perché sempre ubriaco. Ed è stato a causa di quest'ubriachezza incontrollabile che i suoi servi un giorno l'hanno soffocato con i cuscini del carro che stava guidando nella tenuta di famiglia. Due dei fratelli di Dostoevskij erano degli ubriacconi. La sorella era avara al limite del patologico e per il suo denaro è stata uccisa. Il figlio di lei era «così stupido che la sua condotta stravagante confinava con l'idiozia. Il figlio di mio zio Andrej, un giovane saggio e brillante, è morto di paralisi progressiva. Tutta la famiglia Dostoevskij soffriva di nevrosi». All'eccentricità della famiglia bisogna aggiungere ciò che al lettore inglese può apparire come la particolarità nazionale – cioè se sia possibile che, sfuggito alla forca e sopravvissuto alla prigionia in Siberia, Dostoevskij sposi in seguito una donna che si prenderà un giovane e bel precettore per amante, mentre lui si sceglie una ragazza che finirà per presentarsi in camera sua alle sette del mattino brandendo un coltellaccio e dicendo di voler uccidere un francese. Dopo averla convinta a non compiere il suo gesto, insieme se ne andranno a Wiesbaden, dove «papà era totalmente preso dal gioco alla roulette, contentissimo quando vinceva e in preda a una disperazione quasi altrettanto dolce quando perdeva». Tutto è violento ed estremo. Più tardi, con Dostoevskij felicemente sposato, c'è ancora un figliastro che si aspetta di essere mantenuto da lui. Ancora i debiti dei fratelli da pagare. Ancora le sorelle che cercano di seminare zizzania tra lui e la moglie. E poi la ricca zia Kumanin che muore e i cui beni accendono le ultime fiamme d'odio tra questi parenti serpenti. «A quel punto perse la pazienza e, rifiutandosi di continuare la dolorosa discussione, lasciò la tavola prima di aver finito di mangiare». Tre giorni dopo morì. Torna alla mente la rigogliosa Farringford, non poi così lontana. Ci domandiamo che cosa ne avrebbe detto Matthew Arnold, che già deplorava gli eccessi degli Shelley.

Ma tutto questo ha qualcosa a che vedere con Dostoevskij? Ci sentiamo piuttosto come se ci avessero fatti entrare nella cucina dove il cuoco sta prendendo a martellate le porcellane, o nel salotto dove i parenti stanno parlando in un angolo, mentre lui è seduto da solo nel suo studio al piano di sopra. Aveva, è evidente, lo straordinario potere di assentarsi dalla materialità. Si potrebbe pensare che soltanto i problemi di denaro potevano bastare a distrarlo. Invece era sua moglie che se ne preoccupava, ed era lui, ci dice sua figlia, a rimanere sereno, affermando «in tono convinto: "Non resteremo mai senza soldi"». Riusciamo a vederne la figura abbastanza chiaramente, ma è come se gli passassimo accanto durante la passeggiata pomeridiana, sempre alle quattro in punto,

sempre lungo la stessa strada, a tal punto assorto nei suoi pensieri da «non riconoscere mai le persone che incontrava per strada». Viaggiarono in Italia, visitando i musei, passeggiarono nei giardini di Boboli, dove «le rose che vi fiorivano colpirono la loro immaginazione nordica». Ma dopo aver lavorato a *L'idiota* tutta la mattina, quanto riusciva a vedere delle rose nel pomeriggio? È lo sperpero delle sue giornate che vediamo raccolto e mostrato al posto della sua vita. Di tanto in tanto, tuttavia, quando signorina Dostoevskij si dimentica dei rancori politici del momento e dei complessi effetti della vena normanna sul temperamento lituano, ci apre la porta dello studio e permette di vedere suo padre così come lo vedeva lei. Non riusciva a scrivere se aveva una macchia di cera delle candele sull'abito. Gli piacevano i fichi secchi e ne teneva una scatola in un armadietto, da cui ne prendeva per darli ai figli. Gli piaceva lavarsi con acqua di Colonia. Gli piaceva che le bambine vestissero di verde chiaro. Ballava assieme a loro e per loro leggeva ad alta voce Dickens e Scott. Ma con loro non parlò mai della sua infanzia. Lei pensa che avesse il terrore di scoprire in sé i segni dei vizi di suo padre. E crede che «desiderasse intensamente di essere come gli altri». A ogni modo, il più grande piacere della sua giornata era poter fare colazione e poter parlare di libri con lui. Poi, tutto finisce. C'è il padre disteso dentro la bara in frac. Un pittore lo sta ritraendo. Granduchi e contadini affollano le scale. Mentre lei e suo fratello distribuiscono fiori a sconosciuti e si godono il viaggio fino al cimitero.

[12 gennaio 1922]

## James Joyce

*Mercoledì 16 agosto 1922*

Dovrei star leggendo l'*Ulisse* e decidere se sono pro o contro. Finora ho letto 200 pagine – neppure un terzo; sono stata divertita, stimolata, affascinata interessata dai primi 2 o 3 capitoli – fino alla fine della scena del cimitero; e poi sono rimasta perplessa, annoiata, irritata e delusa come se mi trovassi davanti a uno studentino stomachevole che si schiaccia i brufoli. E Tom, il grande Tom, pensa che questo sia da paragonare a *Guerra e pace*! A me sembra un libro incolto, maleducato: il libro di un operaio autodidatta, e noi tutti sappiamo quanto siano disperanti, egocentrici, insistenti, rozzi e in ultima analisi nauseanti. Quando si può avere la carne cotta, perché mangiare quella cruda? Ma se si è anemici, come lo è Tom, si trova che il sangue ha il suo fascino. Essendo io abbastanza normale, mi sento ben presto desiderosa di passare ai classici. Può darsi che più avanti riveda il mio giudizio. Non voglio compromettere il mio acume critico, ma pianto uno stecco in terra per segnare la pagina 200.

*Mercoledì 6 settembre 1922*

Ho finito l'*Ulisse*, e penso faccia cilecca. È geniale mi sembra; ma di un'acqui inferiore. Il libro è prolisso. È torbido. È pretenzioso. È volgare, non solo nel senso ovvio della parola, ma anche letterariamente. Uno scrittore di prima categoria, voglio dire, rispetta troppo la scrittura per ricorrere ai trucchi; per essere sensazionale; per fare acrobazie. Mi ricorda sempre un inesperto studentello, diciamo del tipo di Henry Lamb, pieno di spirito e di capacità, ma così conscio di sé ed egocentrico che perde la testa, diventa stravagante, manierato, chiassoso, a disagio, tanto che le persone gentili lo compatiscono e quelle severe ne sono semplicemente annoiate; e si spera che crescendo migliorerà; ma siccome Joyce ha 40 anni questo sembra improbabile. L'ho letto senza molta attenzione e soltanto una volta; ed è molto oscuro; e quindi senza dubbio sono stata più superficiale del giusto nel giudicare le sue virtù. Sento che miriadi di minuscole pallottole bersagliano e inzaccherano il lettore; ma non si riceve una ferita mortale proprio in faccia – come succede con Tolstoj, per esempio; ma è assolutamente assurdo paragonarlo a Tolstoj.

*Giovedì 7 settembre 1922*

Dopo che avevo scritto questo, L. mi ha messo tra le mani una recensione intelligentissima dell'*Ulisse*, sulla «Nation», una rivista americana; che, per la prima volta,

analizza il suo significato; e certo rende il libro molto più importante di quanto io non l'avessi giudicato. Eppure penso che ci sia della virtù e una qualche durevole verità nelle prime impressioni; e dunque non rinnego le mie. Devo rileggere alcuni capitoli. Probabilmente la bellezza definitiva di uno scritto non è mai percepita dai contemporanei; ma essi dovrebbero, credo, esserne travolti e a me non è accaduto.

*26 settembre 1922*

Si è parlato molto dell'*Ulisse*. Tom ha detto: «È uno scrittore puramente letterario. Proviene da Walter Pater con un pizzico di Newman». Io ho detto che era virile – un caprone; ma non mi aspettavo che Tom fosse d'accordo. Invece era d'accordo con me; ha detto che Joyce lasciava fuori molte cose importanti. Il libro sarebbe stato una pietra miliare, perché aveva distrutto tutto il diciannovesimo secolo. Aveva lasciato lo stesso Joyce senza più nulla da scrivere. Mostrava la futilità di tutti gli stili inglesi. Tom trova bellissima la scrittura in certe parti. Ma non c'è una «grande concezione»: non era quello lo scopo di Joyce. Pensa che Joyce abbia fatto in tutto quel che intendeva fare. Ma non crede che ci abbia regalato qualche nuova intuizione sulla natura umana – detto qualcosa di nuovo come Tolstoj. Bloom non ci dice niente. In effetti questo nuovo metodo di trattare la psicologia a mio parere non funziona. Non rivela quel che può spesso rivelare un'occhiata casuale dall'esterno.

## *Katherine Mansfield*

*Martedì 16 gennaio 1923*

Katherine è morta da una settimana e fino a che punto sto obbedendo al suo «non dimenticare del tutto Katherine» che ho letto in una delle sue vecchie lettere? La sto già dimenticando? È strano rintracciare il cammino dei propri sentimenti. Venerdì a colazione Nelly, servendo in tavola, ha detto nel suo modo sensazionalistico: «Mrs Murry è morta! C'è scritto sul giornale!». Al che ci si sente – come? sollevati? – una rivale di meno? Poi confusi nel constatare che l'emozione è così minima – poi, gradualmente, il vuoto, la delusione; e infine una depressione dalla quale non sono stata capace di sollevarmi per tutto il giorno. Quando ho cominciato a scrivere, mi è sembrato che la cosa non avesse senso. Katherine non l'avrebbe letta. Katherine non è più la mia rivale. Più generosamente ho pensato: «Ma anche se sono più brava di lei in questo, dov'è lei, che sapeva fare quel che io non so fare». Poi, come mi succede di solito, delle immagini, sempre le stesse, mi sono sfilate davanti agli occhi – Katherine nell'atto di adornarsi con una ghirlanda bianca e mentre ci lasciava, richiamata altrove; nobilitata, eletta. E allora si era presi dalla compassione. E si sentiva che a malincuore si adornava di quella ghirlanda fredda come il ghiaccio. E aveva soltanto 33 anni. E la vedevo davanti a me con tanta precisione, lei e la stanza di Portland Villas. Salgo fin là. Lei si alza, molto lentamente, dallo scrittoio. Vi erano posati un bicchiere di latte e una bottiglia medicinali. C'erano anche pile di romanzi. Tutto era molto ordinato, luminoso e simile a una casa di bambola. Subito, o quasi subito, lasciavamo ogni timidezza. Lei (si era d'estate) era semidistesa sul divano vicino alla finestra. Aveva la sua aria da bambola giapponese, e la frangia dritta, pettinata, le attraversava la fronte. Di tanto in tanto ci fissavamo con molta insistenza, come a indicare che eravamo arrivate a stabilire tra noi una relazione durevole, indipendente dai mutamenti del corpo, soltanto con lo sguardo. I suoi occhi erano bellissimi – un poco come quelli di un cane, scuri, lontani l'uno dall'altro, con una espressione ferma, lenta, piuttosto fedele e triste. Il naso era a punta e un poco volgare. Le sue labbra sottili e dure. Indossava delle gonne corte e le piaceva sentirsi libera nei vestiti. Aveva un'aria molto malata – molto tesa e si muoveva languidamente, trascinandosi per la stanza, come un animale sofferente. Credo di aver trascritto alcune delle cose che ci siamo dette. Il più delle volte raggiungevamo, io credo, quel tipo di certezza, parlando di libri, o piuttosto, dei nostri scritti, che mi sembrava aver qualcosa di durevole. Ma era imperscrutabile. Le importava qualcosa di me? A volte me lo diceva – mi abbracciava – mi guardava come se (è un sentimento questo?) i suoi occhi

volessero essermi sempre fedeli. Prometteva che non avrebbe mai, mai dimenticato. È quel che ci dicemmo alla fine del nostro ultimo incontro. Disse che mi avrebbe mandato il suo diario perché lo leggessi, e che avrebbe scritto sempre. Perché la nostra amicizia era una cosa vera, dicemmo guardandoci fissamente. Sarebbe sempre continuata, qualunque cosa fosse accaduta. Quel che è accaduto sono poi state le critiche e forse i pettegolezzi. Non ha mai risposto alla mia lettera. Eppure sento che in qualche modo la nostra amicizia continua. Vorrei parlarle ancora di quel che penso, di quel che voglio scrivere. Se fossi andata a trovarla a Parigi, si sarebbe alzata dal letto e dopo tre minuti avremmo ripreso i nostri discorsi. Ma non sono riuscita a prendere questa decisione. Le persone che aveva intorno – Murry e così via – le piccole bugie, i piccoli tradimenti, quel continuo giocare e punzecchiare, o quel che era, ha tolto molta sostanza alla nostra amicizia. Ero troppo incerta. E dunque ho lasciato perdere. Eppure certamente mi aspettavo che ci saremmo riviste l'estate successiva, per ricominciare di nuovo. E io ero gelosa di quel che scriveva – l'unica persona di cui sia stata gelosa per questo motivo. Ciò mi ha reso più difficile scriverle; e vedevo in quel che scriveva, forse per la mia gelosia, tutte le qualità che mi dispiacevano nella sua persona.

Per due giorni mi sono sentita invecchiata e ho avuto la sensazione di aver perso un poco la voglia di scrivere. Questa sensazione sta scomparendo. Non la vedo più con la sua ghirlanda. Non la commiserò più tanto. Eppure credo che penserò a lei, ogni tanto, per tutta la vita. Probabilmente avevamo qualcosa in comune che non troverò mai in nessun altro (questo lo dico più volte già nel 1919.) Inoltre mi piace interrogarmi sulla sua personalità. Forse non ho mai tenuto nella giusta considerazione le sue sofferenze fisiche e come devono aver inciso su di lei, amareggiandola.

## Stendhal

È probabile che la fama di Stendhal in Inghilterra, alimentata da un piccolo ma agguerrito gruppo il cui affetto non è solo letterario ma personale, cresca piuttosto che diminuire, e non dubitiamo che la nuova pregiata edizione delle sue opere troverà spazio in molti scaffali inglesi. In particolare, salutiamo il primo volume di quella che i curatori sperano sia l'edizione definitiva del *Diario*. È vero che il primo tomo non è un indice affidabile del resto. È pieno di una miriade di nudi fatti, annotazioni ed elenchi. Vi registra lo stato di salute e quello del portafoglio. Va sempre a teatro a vedere tal dei tali che recita. Però la sua penna è legata, congestionata e inesperta. Se non fosse Stendhal, potremmo evitarci la fatica di sommare così tanti fatterelli in un computo totale. Ma è Stendhal. È lui quell'uomo asciutto, scientifico, affettuoso, complesso e stranamente affascinante che perfino nei frammenti ha un gusto diverso dagli altri, che già dall'inizio ci spinge a tentare di mettere a posto i pezzi del suo puzzle.

Il primo volume dei diari è tenuto da un'anima umana composita che non è né ragazzo né uomo, ma un misto di allievo e maestro. L'allievo scrive quello che fa giorno per giorno. Il maestro lo osserva da dietro e annota i commenti a margine. In altre parole, Stendhal si era proposto sin dall'inizio di padroneggiare l'arte della vita. Con quest'obiettivo in mente, prende nota e osserva senza sosta ciò che fanno gli altri e ciò che fa lui. Ad esempio, vuole togliersi l'abitudine di farsi uscire di bocca la sua opinione proprio mentre le persone più vivaci vogliono cambiare argomento. Osserva che la semplicità è sempre apprezzata. Dunque, meglio cercare di essere semplici. In queste pagine giovanili ci sembra di vederlo lavorare duramente nelle ore buie prima che sorga il sole, a consolidare i fondamenti su cui poggerà la sua vita. Esamina ripetutamente i problemi della letteratura. Quali sono le qualità che rendono grande una commedia? Qual è la differenza tra commedia e tragedia? Quali sono gli elementi della grandezza di Shakespeare? Allora prende la vitalità e la fa volteggiare tra le sue dita. Con quali mezzi ci si può assicurare la più grande felicità possibile? Cos'è più potente – l'amore per la gloria o quello per le donne? Gradualmente cominciano a emergere i tratti familiari del suo carattere. Ambizione. Fastidio – «Potrei fare un'opera che piaccia solo a me e che sarà considerata bella nel 2000». Appassionata, ma scientifica, ricerca sulla natura dell'amore. Infaticabile curiosità per quanto entra a far parte dell'animo umano. «È la conoscenza di quanto vi è di più nascosto nel fondo del cuore e della testa, ciò che voglio acquisire.» Intanto, compare l'avanguardia della lunga processione di donne che avrebbe marciato per tutta la sua vita – Adèle, Victorine, Mélanie. La penna raccoglie forza e precisione



mano a mano che s'incarna in queste deliziose creature, allo stesso tempo oggetto di amore appassionato e di curiosità scientifica. Ci si scaglia sopra, le disseziona, le fa a pezzi. Il procedimento è a volte così schietto che gli editori ne avevano pubblicato alcuni passaggi su fogli sciolti, da potere essere bruciati o rilegati secondo il desiderio del lettore. Per noi Stendhal è Stendhal. E disinfetta ogni pagina con il suo caustico fascino personale.

[5 luglio 1924]

## *David Copperfield*

Come le fragole che maturano, le mele che crescono e ogni altro processo di natura, quando le nuove edizioni di Dickens vengono al mondo – economiche, belle, curate – non chiedono più attenzione di quanta ne vogliono susine e fragole di stagione. Tranne i casi in cui l'apparizione di uno di questi capolavori nella sua acerba e fresca rilegatura non implichi per qualche ragione un'impresa stravagante e faticosa – leggersi *David Copperfield* per la seconda volta. Non c'è forse persona al mondo che ricordi di averlo letto una prima volta. Come *Robinson Crusoe* e le *Favole* dei fratelli Grimm e i «romanzi di *Waverley*», *Il circolo Pickwick* e *David Copperfield* non sono libri ma storie tramandate oralmente nel corso dei teneri anni in cui realtà e finzione si mescolano, e quindi appartengono ai ricordi e ai miti di una vita, non a un'esperienza estetica. Quando c'innalziamo da quest'atmosfera sfocata, nel momento in cui lo consideriamo come un libro, stampato e rilegato e ordinato a regola d'arte, qual è l'impressione che ci fa? Quando Peggotty e Barkis, i corvi e il cestino da lavoro con l'immagine della cattedrale di St Paul, Traddles che disegna scheletri, gli asini che attraversano il prato, Mr Dick e il suo discorso sulle Memorie, Betsey Trotwood e Jip e Dora e Agnes e gli Heep e i Micawber ritornano in vita con i loro bizzarri annessi e connessi, possiedono ancora il vecchio fascino o nel frattempo sono stati sferzati dal vento arido che infuria sui libri che non leggiamo più, e ne muta e rimodella i tratti mentre noi dormiamo? Le dicerie su Dickens hanno l'effetto di rendere il suo modo di sentire disgustoso e il suo stile banale. Di farcelo leggere mettendo da parte ogni raffinatezza e qualsiasi sensibilità. Ma anche di farlo, con queste cautele ed eccezioni, disinvolto come Shakespeare. Un creatore nato come Scott. Prodigioso nella sua prolificità come Balzac. Ma, aggiungono le voci, è strano che mentre si trova il tempo di leggere Shakespeare e Scott, il momento giusto per leggere Dickens raramente si presenta.

Quest'ultima accusa si può formulare così: gli manca fascino e idiosincrasia, è lo scrittore di tutti ma di nessuno in particolare, è un'istituzione, un monumento, una grande strada pubblica impolverata e calpestata da milioni di piedi. E si basa in gran parte sul fatto che, tra tutti i grandi scrittori, Dickens è la persona meno affascinante e meno presente nei suoi libri. Nessuno ha mai amato Dickens quanto ha amato Shakespeare o Scott. L'impressione che fa è la stessa, sia nella vita sia nelle opere. Possiede le perfette virtù che le convenzioni assegnano all'uomo. È autoritario, ha fiducia in sé, è sicuro di sé. Energico fino all'estremo. Il suo messaggio, quando discosta il velo della storia e vi entra in prima persona, è lineare e vigoroso. Predica il valore delle

«semplici qualità del duro lavoro», della puntualità, dell'ordine, della diligenza, del fare ciò che si deve con tutte le proprie forze. Sconvolto com'era dalle passioni più violente, infiammato d'indignazione, zeppo di strani personaggi, incapace di tenere i sogni lontani dalla sua testa la notte, a leggerlo nessuno sembra più distante di lui dalle manie e dalle eccentricità e dal fascino del genio. Ce lo troviamo davanti, come l'ha descritto uno dei suoi biografi, «come un prospero capitano di lungo corso», robusto, segnato dal tempo, fiducioso, che disprezza sommamente la pignoleria, l'inefficienza o l'effeminatezza. Le sue simpatie in effetti hanno forti limiti. Suppergiù, svaniscono di fronte a un uomo o una donna che abbiano più di duemila anni, un'istruzione universitaria, o riescano a risalire ai loro avi fino alla terza generazione. Vengono meno quando ha a che fare con emozioni mature – la seduzione di Emily, per esempio, o la morte di Dora, quando non è più possibile continuare a muoversi o a creare ma è necessario rimanere fermi e cercare dentro le cose e penetrare nelle profondità di quanto è già presente. In quei momenti, infatti, inciampa in modo grottesco, e le pagine in cui descrive ciò che, per nostra convenzione, sono i picchi e i culmini della vita umana, come la spiegazione di Mrs Strong, la disperazione di Mrs Steerforth o le angosce di Ham, sono di un'irrealità indescrivibile – hanno una formulazione così sgradevole che, se sentissimo Dickens parlare in quel modo nella vita reale, ci farebbero arrossire fino alla punta dei capelli o scappare via dalla stanza per non ridergli in faccia. «... Ditegli allora (ma soltanto allora)» dice Emily «che quando odo il vento soffiare la notte, mi pare che giunga sdegnato dalla presenza sua e dello zio, e salga davanti al Signore a testimoniare contro di me.» Miss Dartles vaneggia – a proposito della carogna e della contaminazione e dei vermi, e di lustrini senza valore e di giocattoli rotti, e di come la storia di Emily sarà «divulgata in tutta la casa». Questo cedimento è affine all'altra mancanza che riguarda i ragionamenti profondi, le belle descrizioni. Dei molti uomini che vanno a formare il perfetto romanziere e dovrebbero vivere amichevolmente sotto il suo cappello, due – il poeta e il filosofo – non si sono presentati quando Dickens li ha chiamati.

Ma più grande è il creatore e più grandi sono le regioni che il suo potere non riesce a controllare. Tutto intorno alle loro terre fertili ci sono deserti dove non cresce un filo d'erba e paludi dove il piede affonda nel fango profondo. Nondimeno, quando ci troviamo sotto il loro incantesimo, questi grandi geni ci fanno vedere il mondo in qualsiasi forma vogliano. Mentre leggiamo Dickens, rimodelliamo la nostra geografia psicologica. Dimentichiamo di aver mai provato le delizie della solitudine o osservato meravigliati le complesse emozioni dei nostri amici o esserci abbandonati alla bellezza della Natura. Ciò che ricordiamo è l'ardore, l'eccitazione, lo humour, le persone dal carattere particolare.

L'odore e il sapore e la fuliggine di Londra. Le incredibili coincidenze che agganciano assieme le vite più distanti. La città, le Corti di giustizia. Il naso di questo, il passo zoppo di quello. Alcune scene sotto un passaggio ad arco o lungo la strada principale. E, soprattutto, una figura smisurata e imponente, così piena e traboccante di vita che non esiste in quanto individuo, ma che sembra aver bisogno di tante altre persone per essere compiuta, per riportare in vita le parti recise che la completano, cosicché, ovunque vada, si ritrovi al centro della convivialità e della gioia e dell'arguzia. La stanza è piena, le luci brillano. Ci sono Mrs Micawber, i gemelli, Traddles, Betsey Trotwood – tutti in piena attività.

Questo è il potere che non può scemare o fallire il suo effetto – non il potere di analizzare o interpretare, ma quello di produrre, apparentemente senza pensarci o sforzarsi o calcolarne l'effetto sulla storia, personaggi che esistono senza dettagli, senza accuratezza né esattezza, ma grazie all'abbondanza di un mucchio di osservazioni disordinate e straordinariamente rivelatrici, bolle che si aggiungono ad altre bolle gonfiate dal soffio del creatore. E la prolificità e l'apparente irreflessività hanno anche uno strano effetto. Ci trasformano in creatori e non semplicemente in lettori o spettatori. Quando ascoltiamo Micawber che di continuo si fa avanti e azzarda un nuovo volo della sua stupefacente fantasia, senza che lui lo sappia vediamo le profondità della sua anima. Esclamiamo, come Dickens stesso dice mentre Micawber pontifica: «È meraviglioso quanto sembri Mr Micawber!». Perché darsi pena dunque, se le scene dove ci aspettiamo emozione e psicologia ci sfuggono completamente? Sottigliezza e complessità ci sono se sappiamo cercarle, se riusciamo a superare la sorpresa di averle trovate nei posti sbagliati – come sembra a noi, che abbiamo altre convinzioni in proposito. In quanto creatore di personaggi, la sua peculiarità è di creare ovunque posi gli occhi – ha una grandissima potenza visiva. Le sue persone ci rimangono impresse negli occhi, prima ancora di sentirle parlare, per ciò che lui le vede fare, ed è come se il solo vederle ne metta in moto il pensiero. Vede Uriah Heep «soffiare dentro le narici del pony immediatamente coprirle con la mano». Vede David Copperfield guardarsi allo specchio per esaminarsi gli occhi rossi dopo la morte di sua madre. Vede in un secondo stranezze e magagne, gesti e avvenimenti, ferite, sopracciglia, tutto quanto c'è nella stanza. L'occhio genera un raccolto perfino troppo ricco per lui, e gli dona un distacco e una durezza che ne congelano il sentimentalismo e li fanno sembrare una concessione al pubblico, un velo gettato sopra allo sguardo penetrante che, lasciato a se stesso, avrebbe trafitto fino all'osso. Con un potere simile a sua disposizione, Dickens ha ravvivato i suoi libri non serrando la trama o affilando l'arguzia, ma buttando manciate di persone dentro il fuoco.

L'interesse si affievolisce, e lui crea Miss Mowcher, viva e vibrante, fornita di ogni particolare come se dovesse giocare un ruolo importantissimo nella storia e, quando il tratto noioso di strada è superato grazie al suo aiuto, sparisce. Non serve più. Pertanto ogni suo romanzo tende a diventare un ammasso di personaggi a sé stanti legati assieme in modo lasco, spesso attraverso le convenzioni più arbitrarie, tendenti a disperdersi e a frammentare la nostra attenzione in talmente tanti rivoli da farci abbandonare il libro per disperazione. *David Copperfield* non corre tuttavia questo pericolo. Qui, anche se i personaggi sciamano a frotte e la vita scorre in ogni crepa e fessura, sentimenti comuni – gioventù, allegria, speranza – avvolgono il tumulto, rimettono assieme le parti sparse e investono il più perfetto di tutti i romanzi di Dickens di un'atmosfera di bellezza.

[22 agosto 1925]

## *Herbert George Wells*

*Domenica 4 luglio 1926*

Poi è ritornato Wells; ed è rimasto fino alle 4, quando doveva incontrare un americano. Sta raggiungendo l'età della sonnolenza: i 60 anni. Sembra pieno di buone intenzioni ma non vivace come un tempo. Ha parlato del suo nuovo libro, di quel che si pensa a 60 anni. Parla di tutto – di un uomo che si chiama Lubin, per esempio, che ha inventato l'agricoltura int[ernazionale] (se ho capito bene), un uomo che è morto in povertà e di cui hanno spostato i funerali a Roma nel giorno in cui Wilson ha fatto il suo ingresso – «quel professore squallido, pretenzioso, dalla testa vuota» – Lubin è stato il vero ideatore della pace. Quali altre idee aveva? Per esempio, di fare a meno della domenica. Ci dovrebbe essere una festa ogni 10 giorni. Era il suo ritmo. 10 giorni di lavoro, poi 4 o 5 giorni di ferie. Il sistema attuale è uno spreco. Già di venerdì si profila il fine settimana, e la sua ombra non si dilegua fino al lunedì pomeriggio. Ha detto che a volte scriveva tutto il giorno per giorni; a volte non scriveva affatto. Mi ha colpito con la sua strana mescolanza di aria fritta e solidità – ogni tanto gli piace sparare una frase. Lo abbiamo fatto parlare di Hardy – un uomo molto semplice, un vecchio astuto contadino, che ammira molto gli intellettuali che scrivono[;] umilissimo, felicissimo quando Wells è andato a trovarlo con Rebecca West; ha attraversato con loro quasi tutta Dorchester – Wells l'ha chiamata «una giovane sfrontata giornalista». Hardy ne aveva sentito parlare. È andato a passare una notte da Barrie per vedere una incursione aerea – ha scritto i suoi primi libri dividendoli in capitoli come volevano gli editori. Poi si è alzato per andare; gli abbiamo chiesto di restare e di parlarci di Henry James. Così si è seduto. Oh, mi piacerebbe restare e parlare tutto il pomeriggio, ha detto. Henry James era un formalista, pensava sempre ai vestiti. Non era amico intimo di nessuno – nemmeno di suo fratello; non si era mai innamorato. Una volta suo fratello voleva vedere Chesterton e si arrampicò su una scala a pioli e guardò di là del muro. Questo fece infuriare Henry; che chiamò Wells per avere la sua opinione – come se io ne avessi avuta una! Wells non ha imparato niente da Proust – il suo libro è come il British Museum. Si sa che contiene delle cose magnifiche, ma nessuno ci va. Magari in un giorno di pioggia – mi dico: Dio, cosa potrei fare questo pomeriggio? Potrei leggere Proust come si potrebbe andare al British Museum. Non vuole leggere Richardson – un uomo che sa tutto della psicologia femminile (detto con disprezzo). Nessuno dovrebbe saperne niente. Ho detto che al contrario ne sapeva molto poco, era convenzionale: onore, castità e così via. Wells ha detto che le nostre idee sono completamente cambiate. Che l'idea della castità si è persa. Che le

donne sono perfino più suggestionabili degli uomini. Ora non ci pensano più – una Coppietta casta (parla di Coppiette) può benissimo frequentare una Coppietta immorale. Dice che forse siamo più felici – i figli sono certamente più a loro agio con i propri genitori. Ma pensa che comincino a sentire la mancanza di costrizioni. Si chiedono il perché delle cose. Sono molto irrequieti; discutono di Henry James e di Eliot, e vedono che sono troppo formali e che il loro formalismo è esagerato – (ha descritto H.J. che nasconde precipitosamente la lettera che stava scrivendo per conversare con lui, Wells, al Reform Club). Ho detto che James era americano e che costoro sono estranei alla nostra civiltà. Ha detto che lo stesso accadeva a lui. Suo padre faceva il giardiniere, sua madre era cameriera di una signora. Trovava stranissimo incontrare della gente che andava ai ricevimenti e indossava vestiti da sera. Henry James non era capace di descrivere l'amore – qui ti voglio, ah – e mette le mani avanti. Questo lui, Wells, sapeva farlo. «Sono un giornalista. Sono orgoglioso di essere un giornalista» ha detto. Ebbene, la mia impressione è che tutto dovrebbe essere come il giornalismo – (avere uno scopo) – Non si sa niente di quel che vorranno i posteri – forse vorranno delle guide turistiche. Dico a Arnold [Bennett] che lo leggeranno per la sua topografia.

## Thomas Hardy

Domenica 25 luglio 1926

Dapprima ho pensato fosse Hardy, e invece era la cameriera, una ragazza sottile, piccola, con una linda cuffietta in testa. È entrata con il servizio d'argento per i dolci e così via. Mrs Hardy ci ha parlato del suo cane. Per quanto tempo possiamo restare? Mr Hardy cammina molto? ho chiesto per fare conversazione, come sapevo di dover fare. Lei ha i grandi occhi tristi e opachi delle donne senza figli; grande docilità e prontezza, come se avesse imparato la sua parte; non grandi premure, ma rassegnazione nell'accogliere sempre nuovi visitatori; porta un vestito di *voile* a fiori, scarpe nere e una collana. Ora non possiamo fare passeggiate lunghe, ha detto, anche se usciamo ogni giorno, perché il nostro cane non può camminare a lungo. Morde, ci ha detto. Si è fatta più naturale e animata parlando del cane, che evidentemente è al centro dei suoi pensieri – poi è entrata la cameriera. Poi la porta si è aperta di nuovo, più elegantemente, ed è entrato trotando un allegro vecchietto dalle guance paffute, che si è rivolto a noi con fare allegro e l'aria professionale di un vecchio dottore o avvocato, e ha detto «E allora» o qualcosa di simile mentre ci dava la mano. Era vestito di un grigio ruvido e aveva una cravatta a righe. Il naso aveva una gobba ed era ricurvo verso la fine. Un viso rotondo, biancastro, gli occhi ora sbiaditi e piuttosto acquosi, ma nell'insieme un aspetto allegro e vigoroso. Si è seduto su una sedia triangolare (sono troppo sfinita per raccogliere qualcosa di più dei semplici fatti) davanti a una tavola rotonda dove c'erano i piattini per il dolce e così via, una torta di cioccolata, quel che si dice un buon tè; ma lui ne ha bevuto soltanto una tazza, seduto sulla sua sedia triangolare. Era estremamente affabile e consapevole dei suoi doveri. Non ha mai permesso che la conversazione languisse, non l'ha mai disdegnata. Ha parlato di mio padre – ha detto di avermi visto, poteva trattarsi di mia sorella ma credeva che si trattasse di me, nella culla. Era stato a Hyde Park Place – oh, sì, Gate, non Place. Una strada tranquillissima. Per questo piaceva a mio padre. Strano pensare che per tutti questi anni non ci sia mai tornato. Ci andava spesso. «Vostro padre aveva accettato il mio romanzo – *Via dalla pazza folla*. Ci trovavamo fianco a fianco contro il pubblico inglese riguardo a certe questioni delle quali si parlava in quel romanzo – Ne avrà sentito parlare.» Poi ha detto che un altro romanzo gli era andato perso al momento di uscire – il pacco proveniente dalla Francia si era perso. «Una cosa improbabile, disse suo padre – un gran pacco di manoscritti; e lui mi chiese di mandargli quel romanzo. Credo che abbia violato tutte le leggi di *Cornhill* – non volle vedere il libro intero; glielo mandai capitolo per capitolo e non fui mai in ritardo. È meravigliosa la gioventù! Il libro ce l'avevo in testa,



senza dubbio, ma non ci pensai due volte – uscì tutti i mesi.» Erano nervosi per via di Miss Thackeray, penso. Lei diceva di sentirsi bloccata e di non riuscire a scrivere una parola a partire dal momento in cui il torchio cominciava a funzionare. Direi che non era un bene, per un romanzo, essere stampato in questo modo. Si finisce col pensare a cosa è bene per il giornale, non a cosa è bene per il romanzo.

«Si pensa a un finale a effetto» ha interloquuto Mrs Hardy giocosamente. Era appoggiata al tavolino del tè, non mangiava ma guardava fuori.

Poi abbiamo parlato di manoscritti. Mrs Smith aveva trovato il manoscritto di *Via dalla pazza folla* in un cassetto durante la guerra e lo vendette per conto della Croce rossa. Ora ha avuto indietro il suo manoscritto e il tipografo cancella tutti i timbri. Ma lui vorrebbe che li lasciasse stare, per dimostrare che è autentico.

Mette la testa in giù come un vecchio piccione pettoruto. Ha la testa molto allungata e occhi canzonatori, luminosi perché quando parla si illuminano. Ha detto che quando, sei anni fa, capitò sullo Strand non riusciva quasi a orientarsi, eppure un tempo conosceva intimamente la zona. Ci ha detto che comprava libri usati – niente di prezioso – in Wyck Street. Poi si è chiesto perché Great Russell Street è così stretta e Bedford Row così larga. Se l'era chiesto spesso. In ogni modo, Londra sarebbe ben presto diventata irriconoscibile. Ma io non ci tornerò più. Mrs Hardy ha cercato di persuaderlo che in macchina il tragitto è breve – soltanto 6 ore circa. Le ho chiesto se a lei piaceva e lei mi ha risposto che Granville Barker le aveva detto che i giorni passati in clinica sarebbero stati i più felici della sua vita. A Dorchester conosceva tutti ma pensava che a Londra ci fosse gente più interessante. Ero stata spesso a casa di Siegfried? Ho detto di no. Poi mi ha chiesto di lui e di Morgan e ha detto che era evasivo, come se desiderassero le sue visite. Ho detto che avevo sentito dire da Wells che Mr Hardy era stato a Londra per vedere un'incursione aerea. «Che razza di cose dicono!» ha detto. È stata mia moglie. Ci fu un'incursione una notte mentre eravamo da Barrie. Sentimmo un piccolo scoppio a distanza. I riflettori erano bellissimi. Pensai: se cadesse una bomba su questo appartamento, quanti scrittori sarebbero perduti? E ha sorriso nel suo modo bizzarro, schietto ma anche un poco sarcastico: in ogni caso astuto. Davvero non c'era traccia in lui del semplice contadino. Sembrava perfettamente consapevole di tutto, privo di dubbi o esitazioni; dopo aver deciso di liberarsi di tutto il suo lavoro, tanto da non avere alcun dubbio neppure su quello. Non sembrava interessarsi molto ai suoi romanzi o ai romanzi di chiunque altro; prendeva tutto con facilità e naturalezza. «Non ci ho mai messo molto a scriverli» ha detto. L'opera più lunga è stata i *Dinnasts* (pronunciato così). «Ma quelli in realtà erano 3 libri» ha detto Mrs Hardy. «Sì, e mi ci sono voluti sei anni; ma non ci

lavoravo sempre.» «Riesce a scrivere poesia regolarmente?» gli ho chiesto (assillata dal desiderio di sentirlo parlare dei suoi libri); ma rispuntava sempre il cane. Che mordeva; che è arrivato l'ispettore, che non potevano far niente per lui. «Le dispiacerebbe se lo lasciassi entrare?» ha chiesto Mrs Hardy, ed ecco entrare Wessex, un bastardo molto ruvido e arruffato, marrone e bianco. «Deve fare la guardia alla casa, così naturalmente morde le persone» ha detto Mrs Hardy. «Be', non so se sia vero» ha detto Hardy. «È perfettamente naturale e senza dar molto peso neppure alle sue poesie, mi è sembrato. Scriveva romanzi e poesie contemporaneamente?» ho chiesto. «No» ha detto. «Ho scritto moltissime poesie. Le mandavo in giro ma me le rimandavano sempre indietro» ha fatto una risatina. «E a quel tempo credevo agli editori. Molte andarono perdute – tutte le belle copie andarono perdute. Ma trovai gli appunti e le riscrissi. Continuavo sempre trovarne. Ne ho trovata una l'altro giorno ma non credo che ne troverò più.»

Siegfried ha affittato una casa qui vicino e ha detto che avrebbe lavorato molto, ma poi è partito subito.

«E.M. Forster ci mette molto a produrre qualcosa – 7 anni» ha ridacchiato. Tutto questo faceva intuire la grande facilità con cui invece lui faceva le cose. «Direi che *Via dalla pazza folla* sarebbe stato molto migliore se l'avessi scritto in un altro modo» ha detto. Ma come se non ci si potesse far niente, come se non fosse importante.

## *George Eliot*

George Eliot giace schiacciata dalla tomba che Cross ha costruito sopra di lei indubbiamente morta. Non ci sono scrittori con la medesima vitalità nelle loro pagine ai quali la stessa vitalità faccia così tanto difetto come esseri umani. Ma quando si viola la solennità della tomba, le sue lettere ridotte in frammenti e presentate in un libriccino di dimensioni modeste riflettono un carattere pieno di varietà e di conflitti – caratteristiche che mal si sposano con la calma compostezza della morte. Vero è che Mr Cross tanto ha sfrondato le lettere delle cose irrilevanti e, per quel che ne sappiamo, a tal punto corretto le indiscrezioni sulla vita, che la vera George Eliot è andata irrimediabilmente perduta. Però, grazie a Brimley Johnson, ci rimane abbastanza da mostrare, se riordinato e confrontato con accortezza, come fosse una donna in carne e ossa lontanissima dalla solenne pedante della leggenda, come riuscisse a sentire a pieno le diverse correnti della sua vita e del suo tempo. Nessuno le ha fatto cambiare pelle in maniera più radicale negli ultimi sessantuno anni. Passava da un arido evangelismo a un ampio agnosticismo, dal condannare la narrativa allo scriverla, dalle profondità della società agricola al cuore di Fleet Street, il mondo della stampa, dalle lamentele sul carattere terreno del matrimonio a una relazione aperta e irregolare con un uomo sposato.

Non sarebbe naturalmente giusto attribuire questi cambiamenti solo alla sua indole. Il destino l'aveva radicata in una terra e soltanto rompendo le sue radici sarebbe potuta fuggirne. Ci volle una violenza fuori dal comune per ribellarsi alla pastorale serenità di Griff, alle lettere di Hannah More e ai sermoni di Doddridge, e fare la gelatina e venire rimproverata per non essere andata a messa. Sognare di vedere «il frutto dell'albero del pane, la palma con cui ci si sventola e il papiro» e alla fine vederli davvero all'Alton Garden era un po' poco per soddisfare la sua sete di vita. C'era però in lei una vena d'impressionabilità che la metteva a disagio in ogni circostanza. Qualcosa di vivo ed emotivo che andava a sconvolgerne la solennità esteriore. La prima volta che vide la bellezza della Madonna Sistina dovette uscire dalla sala sopraffatta dalla soggezione. Un momento pensava che la vita fosse un bene discutibile e che fosse preferibile morire giovani. Il momento dopo voleva vivere più a lungo possibile e imparare quanto più poteva. A cinquantotto anni si divertiva a giocare a tennis sui prati e, due anni dopo il colpo apparentemente fatale della morte di Lewes, riuscì a riprendersi e a ricominciare una nuova vita con Cross.

Ma se questi tentennamenti emergono dalle tracce disperse che troviamo in questo libro, ci viene ricordato anche che con tutta la sua sensibilità lei era stranamente priva

del frizzante temperamento degli emotivi. Cadeva facilmente in depressione. Le critiche la facevano soffrire più di quanto le lodi la incoraggiassero. «Si faceva valere poco» ci dice Bray. Era lenta, scaltra e propensa a spingersi dal suo modesto destino verso «la vita e la storia del mondo». Aveva un temperamento che, anche se la intralciava per molti versi come autrice, la portava a esporsi verso la vita molto più di qualsiasi donna della sua epoca. «Scienza, storia, poesia – non so quale mi attiri di più» scriveva. Si gettava «su Sofocle al minimo pretesto», riempiva le bottiglie con le meraviglie zoologiche delle spiagge. Leggeva i filosofi con Lewes. Adorava l'opera. Cenava con Liszt. Parlava dell'istruzione superiore delle donne con Madame Bodichon. L'intero Ottocento sembra specchiarsi negli abissi di quella mente sensibile e profonda che giace sepolta, ma solo per quel che riguarda la vita corporea, sotto la tomba di Cross.

[30 ottobre 1926]

## Ernest Hemingway

Di Hemingway sappiamo che è americano e vive in Francia, uno scrittore «d'avanguardia», sospettiamo, associato a un sedicente movimento, anche se ammettiamo proprio di non sapere quale tra i tanti. Sarà bene dunque informarsi di più su questa questione leggendo innanzitutto il romanzo precedente, *Fiesta*, per rendersi subito conto che, se Hemingway è «d'avanguardia», non lo è certo nel senso che c'interessa di più. Chi critica è un modernista, e questa è una deformazione di cui il lettore farà bene a tenere conto. Sì, la precisazione è perché i moderni ci fanno accorgere di quanto sentiamo inconsciamente. Sono più fedeli a quanto ognuno di noi sente. Lo anticipano perfino, e questo ci dona un'emozione particolare. Ma sui personaggi di questo romanzo non ci viene rivelato niente di nuovo. Li incontriamo formati, proporzionati, soppesati precisamente come quelli di Maupassant. Sono visti dall'angolazione classica. Le antiche reticenze, le vecchie relazioni tra autore e personaggio sono rispettate.

Ma il critico ha il dono di riconoscere quando la richiesta di nuovi aspetti e prospettive è già stata soddisfatta. Potrebbe diventare stravagante. O insensata. Perché l'arte non può essere tradizionale e originale? Non stiamo dando forse troppa importanza a un'emozione che, seppur piacevole, potrebbe non avere nessun valore in sé e portarci a commettere l'errore fatale di trascurare il talento dello scrittore?

A ogni modo, Hemingway non è moderno in senso proprio. E dal suo primo romanzo sembra che queste voci di modernità abbiano avuto origine dai temi e da come li ha trattati più che da qualche novità fondamentale nella concezione dell'arte narrativa. È un libro scarno, brusco, franco. La vita a Parigi nel 1927 o anche nel 1928 è raccontata come usiamo fare oggi (è qui che guadagniamo un vantaggio sui vittoriani), aperta, schietta, senza pudori ma neanche sorprese. Moralità e immoralità a Parigi sono descritte come ci aspettiamo di sentirne parlare in privato. Una tale sincerità è moderna e ammirevole. Pertanto, giacché le qualità crescono di pari passo nell'arte e nella vita, a fianco di questa mirabile franchezza troviamo un'uguale semplicità di stile. Nessuno parla per più di due righe. Mezza riga è più che sufficiente nella maggior parte dei casi. Se c'è da descrivere una collina o una città (e c'è sempre una ragione se se ne parla), li la vediamo, esattamente e letteralmente costruita di piccoli fatti, letterari quanto basta ma scelti con cura, come dimostra la massima precisione nella nitidezza conclusiva del tratteggio. Pertanto, parole come queste: «Il grano stava cominciando a maturare e i campi erano pieni di papaveri. I pascoli erano verdi e c'erano alberi sottili, qua e là dei grandi fiumi e dei castelli tra gli alberi» – hanno una forza curiosa. Ognuna ha il suo peso

nella frase. E l'atmosfera prevalente è rarefatta e nitida, come nei giorni d'inverno, quando i rami spogli si stagliano contro il cielo. (Ma se dobbiamo scegliere una frase che descriva quanto Hemingway tenta e a volte riesce di fare, citiamo un passo con la descrizione di una corrida: «Romero non si torceva mai, era sempre dritto e pulito e naturale nelle sue linee. Gli altri si contorcevano come cavatappi, gomiti alzati e appoggiati contro i fianchi del toro dopo il passaggio delle corna, a dare una finta occhiata di pericolo. Dopodiché, tutto quel fingere prendeva una brutta piega e dava un senso di disagio. Il torearé di Romero dava emozioni vere, perché manteneva la purezza assoluta delle linee nei suoi movimenti e ogni volta lasciava sempre passare in silenzio e con calma le corna vicino a sé.») La scrittura di Hemingway, si potrebbe parafrasare, ci dà ora come allora emozioni vere, perché mantiene l'assoluta purezza delle linee nei suoi movimenti e ogni volta lascia passare le corna (la verità, i fatti, la realtà) vicino a sé. Ma c'è anche qualcosa di finto, che prende una brutta piega e dà un senso di disagio – che prima o poi dobbiamo affrontare.

E qui possiamo fare una pausa per riassumere dove siamo arrivati nel nostro cammino critico. Hemingway non è uno scrittore d'avanguardia nel senso che guarda alla vita da una nuova angolazione. Ciò che vede è abbastanza familiare. Oggetti comuni come bottiglie di birra e giornalisti la fanno da padroni nel primo piano. Ma è uno scrittore dotato e coscienzioso. Ha uno scopo e vi mira dritto senza timori o giri di parole. Dobbiamo quindi confrontarlo con qualcuno che abbia sostanza, e non solo allinearlo, per amore della forma, dietro alla massa indistinta di qualche forma effimera perlopiù di paglia. Giungiamo riluttanti a questa decisione, perché il processo di confronto è uno dei più difficili tra i compiti del critico. Deve decidere quali sono i punti salienti del libro che ha finito di leggere. Distinguere con cura a che genere appartengano e poi, affiancandoli al modello che si è scelto come termine di paragone, evidenziarne le mancanze o i pregi. [...]

Hemingway, dunque, è coraggioso. Onesto. Altamente capace. Pianta le parole esattamente dove desidera. Ha momenti di bellezza nervosa e senza veli. È moderno per maniera ma non per visione. È consapevolmente virile. Ha un talento contratto piuttosto che espanso. Di fronte ai romanzi, i suoi racconti sono un po' asciutti e sterili. Lo riassumiamo così. Così riveliamo alcuni dei pregiudizi, degli istinti e dei difetti di cui è fatta quella che ci piace chiamare critica.

## George Bernard Shaw

Sabato 28 dicembre 1929

Bernard Shaw ha detto l'altra sera dai Keynes – i Keynes hanno appena rovinato i miei perfetti quindici giorni di silenzio, sono stati qui nella loro Rolls Royce – e L. li ha fatti restare, e tende a credere che sia assurdo da parte mia non volerli – ma è Clive il suo spauracchio al momento – Bernard Shaw mi ha detto, non ho mai scritto niente che non fosse poesia. Un tale ha scritto un libro che dimostrava come cambiando una parola o due un intero atto del *Dilemma del dottore* ha un ritmo poetico. In effetti il mio ritmo è così forte che quando ho dovuto copiare una pagina di Wells, l'altro giorno, nel bel mezzo della scrittura la mia penna si è rifiutata di farlo. Io stavo scrivendo col mio proprio ritmo – eppure fino ad allora non sapevo di avere un ritmo tanto forte. *Casa Cuorinfranto* è il migliore dei miei drammi. L'ho scritto dopo essere stato con lei dai Webb nel Sussex – forse è stata lei a ispirarlo. E Lydia trasforma la lady nella regina Vittoria. Non ho mai visto Stevenson – Mrs Stevenson pensava che avessi il raffreddore.

Lei scrive in irlandese Mr Shaw. Mr Moore fa la stessa cosa. Moore è un uomo bizzarro – un piccolissimo talento coltivato con la più grande pazienza. Ridevamo di lui ai nostri tempi. Era il nostro zimbello. Ci raccontava sempre delle storie su se stesso e una signora – una gran dama – e lei gli tirava sempre qualcosa in testa e lo mancava di pochissimo – e lui diceva «Aspetta, aspetta, adesso viene il bello». Nessuno aveva un miglior carattere del suo. Ma tutti ridevano di lui. E un giorno Zola mi disse: Ho scoperto il vostro grande romanziere inglese! Chi è? gli ho chiesto. Si chiama George Moore. E io sono scoppiato a ridere: il nostro piccolo Moore, con le sue storie su di sé? Ma era lui. Una lezione, vede, è meglio non essere avventati nel giudicare i propri amici.

Ma tutte le sue storie sono autobiografiche, ho detto.

Sì, riguardano tutte George Moore e la signora che gli tira qualcosa in testa – sta scrivendo una biografia di Moore e mi ha chiesto di raccontare la storia della sua giovinezza. Io sto preparando l'edizione delle mie opere. Scopro di aver scritto un milione di parole sul teatro. Non so che farmene. Mia moglie vuole che le ometta. Ma credo che diano un quadro curioso dell'epoca. Mi vergogno se penso di aver potuto scrivere così male. È una raccolta che si limita a 21 volumi. In America saranno venduti in diverse edizioni – una con rilegatura in cuoio, carissima – altre molto a buon mercato – che saranno vendute in tutta l'America dai venditori ambulanti. Non sono un uomo modesto, ma perfino io sono arrossito per le cose che mi è toccato scrivere per i miei editori. Essenziale in ogni casa e così via. Dico che su 12 persone, ci saranno sempre 3 donne

intelligenti come gli uomini. Quel che ho sempre detto alle donne è di ambire ai posti direttivi – di non preoccuparsi per il voto. Insistete sulla rappresentanza. Ora le donne si appassionano agli affari molto più degli uomini. Agiscono e ottengono quel che vogliono. Gli uomini fanno i pettegoli al club. Oh, ma lei ha fatto per noi più di chiunque altro, Mr Shaw. La gente della mia generazione e quella di Francis Birrell (che era seduto dietro a noi) può anche essere gradevole, ma siamo diversi grazie a lei.

Più felici ha detto Francis.

Poi è venuta Lydia con Mrs Shaw e si è intromessa.



## **II. SCRIVERE**

## LETTERA A UN GIOVANE POETA

Mio caro John,

non so se hai mai conosciuto – ma forse non eri ancora nato – quel vecchio gentiluomo di cui non ricordo il nome che era solito allietare le conversazioni, specialmente quando arrivava la posta verso l'ora di colazione, dicendo che l'arte di scrivere lettere era ormai morta? L'hanno uccisa le tariffe postali economiche, sosteneva quel vecchio gentiluomo. Nessuno, continuava poi esaminando le buste da dietro i suoi occhiali, trova neanche il tempo di fare le lineette alle «t». Corriamo al telefono, disse una volta mentre si spalmava la marmellata sul pane tostato. I nostri pensieri ancora senza forma li releghiamo alle frasi sgrammaticate delle cartoline. Gray è morto. Horace Walpole è morto. Madame de Sévigné – anche lei è morta, sembrava che stesse per aggiungere, ma un accesso di tosse lo interruppe, e fu obbligato a lasciare la stanza prima di riuscire a condannare tutte le arti al camposanto, come gli piaceva fare. Ma quando è arrivata la posta, stamattina, e ho aperto la tua lettera gonfia di foglietti azzurri fitti di una scrittura contorta ma non illeggibile – mi spiace dire però che diverse «t» erano senza lineetta e la grammatica di una frase mi ha lasciato un po' perplessa – sono riuscita a rispondere dopo tutti questi anni a quel vecchio necrofilo: sciocchezze. L'arte di scrivere lettere è appena nata. È figlia delle tariffe economiche. E credo ci sia del vero in questa osservazione. È naturale che, quando spedire una lettera costava mezza corona, doveva dimostrare di essere un documento di una certa importanza. Era letta ad alta voce. Chiusa da un nastro di seta verde. E, dopo un certo numero di anni, pubblicata perché i posteri se ne deliziassero all'infinito. Ma la tua lettera, al contrario, finirà bruciata. È costata solo un penny e mezzo. Quindi ti puoi permettere intimità, nessuna reticenza e indiscrezione al massimo grado. Quello che mi dici del povero caro C. e della sua avventura sulla nave nella Manica sono cose terribilmente riservate. Le tue oscenità battute ai danni di M. rovinerebbero certamente la vostra amicizia se circolassero. E dubito anche che i posteri, sempre che non siano più lesti d'intelletto di quanto ritenga, riuscirebbero a seguirti dal tetto che gocciola («plip, plip, plip sul piatto col sapone») alla signora Gape, la donna delle pulizie, la cui replica al verduraio mi è piaciuta tantissimo, passando per la signora Curtis e la sua strana confidenza sui gradini dell'autobus. Ai gatti siamesi («Mettigli una vecchia calza sul naso se miagolano forte, diceva mia nonna»). E così fino al valore della critica per lo scrittore. Così per Donne. Così per Gerard Hopkins. Le tombe. I pesci rossi. Fino all'allarmante picchiata sullo «Scrivimi, e fammi

sapere se la poesia sta andando da qualche parte o è morta». No, giacché la tua è una lettera vera – che non può essere letta ad alta voce, né stampata in futuro – finirà bruciata. I posteri continueranno ad affidarsi a Walpole e a Madame de Sévigné. La grande età della scrittura delle lettere, che naturalmente è il presente, non lascerà nessuna lettera dietro di sé. E nel formulare la mia risposta c'è solo una domanda cui posso pubblicamente tentare di rispondere. Sulla morte della poesia.

Ma prima di cominciare, devo confessare i miei difetti che sia per natura sia per cultura, come vedrai, alterano e inficiano tutto ciò che posso dire sulla poesia. La mancanza di una solida preparazione universitaria mi sempre reso impossibile distinguere un giambico da un dattilo e, se questo non bastasse a rendermi nei secoli biasimevole, la pratica della prosa ha fatto nascere in me, come nella maggior parte degli scrittori come me, una gelosia folle, un'indignazione legittima – comunque, un sentimento che il critico non dovrebbe avere. Perché in che modo, ci chiediamo noi disprezzati prosatori quando c'incontriamo, possiamo dire ciò che intendiamo e allo stesso tempo osservare le regole della poesia? Pensa a come si tira in ballo «lama» perché uno ha nominato «dama». E si accosta «prostrato» a «prestato»? La rima non solo è infantile, ma anche disonesta, diciamo noi prosatori. E aggiungiamo: e guarda le regole che hanno! Facile, essere poeti! Hanno un percorso così stretto e preciso! Questo si fa. Questo non si fa. Ho sentito degli scrittori di prosa affermare che preferirebbero essere dei bambini e sfoggiare scarpe di coccodrillo in un sentiero di periferia piuttosto che scrivere poesie. Dev'essere qualcosa di simile a prendere il velo ed entrare in un ordine religioso – osservare i riti e i divieti della metrica. Questo spiega perché ripetono in continuazione sempre le stesse cose. Mentre noi scrittori di prosa (ti sto solo raccontando che razza di sciocchezze dicono quando sono da soli) siamo i padroni della lingua, non i suoi schiavi. Nessuno ci può dare lezioni. Nessuno ci può costringere. Diciamo quello che vogliamo dire. La vita intera è il nostro territorio. Siamo i creatori, gli esploratori... e avanti così – in modo un po' stupido, devo ammettere.

Ora che mi sono tolta questi peccati dalla coscienza, procediamo. Da certe frasi nella tua lettera intuisco che pensi che la poesia si trovi in uno stato di precarietà, e che in particolare la tua situazione di poeta in quest'autunno del 1931 sia molto più dura di quella di Shakespeare, Dryden, Pope o Tennyson. In effetti, è il momento più duro che si sia mai conosciuto. Mi dai qui lo spunto, che afferro prontamente, per una lezioncina. Non pensare mai di essere solo, non pensare mai che la tua situazione sia tanto più difficile di quella degli altri. Riconosco che è l'età in cui viviamo a renderla difficile. Per la prima volta nella storia ci sono lettori – un vasto insieme di persone che si occupano di

affari, di sport, di accudire i loro nonni, di legare i pacchi dietro ai banconi – e oggi tutti leggono. E chi glielo insegna – recensori, professori, presentatori – deve in tutta benevolenza rendergli facile la lettura. Assicuraragli che la lettura è violenta ed eccitante, piena di eroi e cattivi. Di forze ostili in perenne conflitto. Di campi disseminati di ossa. Di vincitori solitari in mantello nero che se ne vanno via sul loro cavallo bianco per incontrare la morte non appena svoltano l'angolo. Risuona un colpo di pistola. «Era morta l'età del romanzo d'amore. Era nata l'età del realismo» – hai presente il genere. Ora naturalmente gli stessi scrittori sanno benissimo che non è vero niente – non ci sono battaglie, nessun omicidio, niente sconfitte e niente vittorie. Ma si adeguano, dato che la cosa più importante è che i lettori si divertano. Si travestono. Recitano la loro parte. Comincia uno e gli altri seguono. Uno è romantico e l'altro è realista. Uno è all'avanguardia, l'altro è fuori moda. Non c'è niente di male, finché lo prendi come uno scherzo, ma una volta che ti consideri sul serio un leader o un seguace, un moderno o un conservatore, se finisci per crederci, allora diventi solo un goffo animaletto che morde e graffia, le cui opere non hanno il benché minimo valore o interesse per nessuno. Pensati piuttosto come qualcosa di molto più umile e meno spettacolare, ma a mio parere molto più interessante – un poeta in cui vivono tutti i poeti del passato, da cui scaturiranno tutti i poeti futuri. In te c'è un pizzico di Chaucer, qualcosa di Shakespeare. Nel tuo sangue scorrono Dryden, Pope, Tennyson – per menzionare solo i tuoi antenati rispettabili – e muovono talvolta la tua penna un po' a destra o un po' a sinistra. In breve, tu sei un personaggio immensamente antico, complesso e continuo, ragion per cui, per piacere, trattati con rispetto e pensaci bene prima di travestirti da Guy Fawkes e saltare addosso per strada alle timide vecchiette, minacciandole di morte e domandando un penny o due.

Tuttavia, siccome dici di trovarti nei guai («Scrivere poesie non è mai stato così difficile come oggi») e pensi che la poesia inglese potrebbe vivere i suoi ultimi giorni («Tutte le cose interessanti ora le stanno facendo i romanzieri»), prima che parta la posta concedimi di passare un po' di tempo a immaginare il tuo stato e ad azzardare una o due supposizioni che, stando in una lettera, non servirà prendere troppo sul serio o spingere troppo in là. Provo a mettermi al tuo posto. Provo a immaginare, con l'aiuto della tua lettera, come deve sentirsi un giovane poeta nell'autunno del 1931. (E, ascoltando il mio stesso consiglio, ti tratterò non come un poeta in particolare ma come molti poeti in uno.) In fondo al tuo cuore, dunque, il ritmo mantiene il suo eterno battito – non è forse questo che fa di te un poeta? A volte sembra scemare fino a sparire del tutto. Ti lascia mangiare, dormire, parlare come le altre persone. Poi di nuovo si gonfia, cresce e cerca di

raccogliere il contenuto della tua mente in una sola danza dominante. Stasera è una di quelle volte. Anche se sei solo, ti sei tolto uno stivale e stai per slacciarti anche l'altro, non puoi proseguire nella svestizione, ma devi subito metterti a scrivere sotto l'impulso della danza. Afferra carta e penna. Non ti curi neanche di tenere bene in mano questa e di stendere bene quella. E mentre scrivi, mentre leghi assieme le prime strofe della ballata, io arretro un po' e guardo fuori dalla finestra. Passa una donna, poi un uomo. Una macchina rallenta e si ferma e poi – ma non c'è bisogno di dire quello che vedo dalla finestra, né ce n'è il tempo, perché sono improvvisamente destata dalle mie osservazioni da un urlo di rabbia o di disperazione. La pagina è accartocciata in una palla. La penna è piantata dritta con il pennino sul tappeto. Se ci fosse stato un gatto da maltrattare o una moglie da uccidere, questo sarebbe stato il momento. Così almeno deduco dalla tua espressione feroce. Sei amareggiato, scosso, completamente fuori di te. E se devo indovinarne la ragione, direi che il ritmo, che si apriva e chiudeva con una forza tale da provocare scosse di eccitazione dalla testa ai piedi, ha incontrato qualche oggetto solido e ostile su cui si è frantumato in mille pezzi. Si è intrufolato qualcosa che non può essere reso in poesia. Un corpo estraneo, spigoloso, affilato, ruvido si è rifiutato di unirsi alla danza. Il sospetto ovviamente ricade su Mrs Gape. Ti ha chiesto di comporre una poesia per lei. Poi su Miss Curtis e le sue confidenze sull'autobus. Poi su C., che ti ha infettato col desiderio di raccontare la sua storia – tra l'altro divertente – in versi. Però per qualche ragione non riesci a esaudire i loro desideri. Chaucer ci riusciva. Shakespeare ci riusciva. E anche Crabbe, Byron, e forse Robert Browning. Ma è l'ottobre del 1931, e da molto tempo la poesia si è sottratta al contatto con – come la potremmo chiamare? – la vita, in breve e senza dubbio sbagliando? E mi verrai in aiuto cercando di capire cosa intendo? Bene dunque, lei ora ha lasciato tutto ciò ai romanzieri. Vedi qui ora come sarebbe facile per me scrivere due o tre libri in omaggio alla prosa e in dileggio della poesia. Dire quanto in lungo e in largo si estendano i territori della prima e quanto rachitico e rinsecchito sia il boschetto della seconda. Sarebbe però più semplice e forse più giusto verificare queste teorie aprendo uno di quei libriccini di versi moderni che giacciono sul tuo tavolo. Lo apro e mi trovo immediatamente confutata. Qui ci sono gli oggetti comuni della prosa di ogni giorno – la bicicletta e l'autobus. È ovvio che il poeta vuole che la sua musa si confronti con i fatti. Ascolta:

Chi di voi si sveglia presto e vede l'alba,  
non si affretta in animo, bello, pronto alla meraviglia  
della luce liberata, che avanza, guida del movimento,

che irrompe come onda sui campi sulle strade e sui tetti,  
o insegue tra i colli l'ombra come levriero in corsa,  
la pietra placata, fermata alla barriera delle ciglia,  
che forza nella faccia un profilo, segni di un uso sbagliato,  
batte impaziente e importuna sulle persiane dei boudoir  
dove la vita vecchia ancora non s'è alzata, con raggi  
esplora attraverso il pavimento marcito una fabbrica smantellata –

La vecchia vita non rinascerà mai più?

Sì, ma come va a concluderla? Leggo avanti e lo scopro:

[...] Fischiando mentre chiude  
dietro di sé la porta, va al lavoro in metrò  
o cammina verso il parco per *alleggerire l'intestino*,

e leggo ancora e trovo:

Come il ragazzo venuto dalla campagna da poco in città  
ritorna per un giorno al villaggio con *costose scarpe* –

e più avanti ancora:

Andando in cerca di un paradiso in terra insegue la sua ombra,  
perde il capitale e il coraggio per correre dietro  
a ciò che velisti, esploratori, scalatori e *cretini cercano*.

Questi versi e le parole che ho messo in corsivo mi sembrano sufficienti a confermare almeno in parte ciò che pensavo. Il poeta tenta d'inserire Mrs Gape. Crede sinceramente che possa entrare nella poesia e funzionare molto bene. Sente che la migliorerà con il reale e il colloquiale. Ma, anche se il suo tentativo è lodevole, dubito che possa riuscire del tutto. Sento uno stridore. Sento un urto. Sento come quando sbatto l'alluce contro l'angolo dell'armadio. Mi chiedo se dunque tanta impressione moralistica e convenzionale provenga dalle sole parole. Penso di no. L'urto è letterale. Immagino che il poeta si sia sforzato d'inserire un'emozione non addomesticata, non assuefatta alla poesia. Lo sforzo gli ha fatto perdere l'equilibrio. Si raddrizza, e sono sicura che lo vedrò se giro la pagina, con un violento ricorso al poetico – invocando la luna o l'usignolo. A ogni modo, la transizione è brusca. Il poema si rompe nel mezzo. Guarda, lo prendo in mano e si sfalda:

da una parte la realtà, dall'altra la bellezza. E invece di acquisire un oggetto fatto e finito, rimango con dei cocci in mano che, ora che la mia razionalità è stata stimolata e la mia immaginazione non è riuscita a prendere pieno possesso di me, contemplo fredda, critica e disgustata.

Questa almeno è la prima analisi che riesco a fare delle mie sensazioni di lettrice. Ma vengo di nuovo interrotta. Vedo che hai superato le tue difficoltà, quali che fossero. La penna è di nuovo in azione e, stracciata la prima, sei al lavoro su un'altra poesia. Se voglio ora capire il tuo stato mentale, devo inventarmi un'altra spiegazione per giustificare questa nuova facilità di scrittura. Scarti, suppongo, tutte quelle cose che arriverebbero naturalmente alla tua penna se scrivessi in prosa – la donna delle pulizie, l'autobus, l'episodio sulla barca nella Manica. Il tuo spettro è limitato, concentrato e intensificato – lo vedo dalla tua espressione. Azzardo l'ipotesi che tu ora stia pensando non a cose in generale ma a te in particolare. Ci sono una fissità, una malinconia, però con una luce interiore, che sembrano indicare che tu stia guardando dentro e non fuori. Ma per consolidare queste fragili ipotesi sul significato di un'espressione del viso, lasciami aprire un altro dei libri sul tuo tavolo e verificare cosa ci trovo. Apro di nuovo a caso e leggo questo:

Penetrare in quella stanza è il mio desiderio,  
l'estrema soffitta della mente, che si trova  
proprio dopo l'ultimo angolo del corridoio.  
Scrivendo lo faccio. Le frasi, le poesie sono le chiavi.  
Amare è un altro modo (ma non così sicuro).  
Lì dentro c'è un fuoco, credo, c'è infine la verità  
in fondo a un vecchio baule. Talvolta sono vicino,  
ma la corrente spegne i fiammiferi, e mi perdo.  
A volte ho fortuna, trovo la chiave che gira,  
apro un centimetro o due – ma sempre a quel punto  
suona il campanello, qualcuno arriva, o gridano «al fuoco»  
e la mano si ferma senza sapere né vedere nulla,  
e scendendo di corsa le scale il rimpianto si rinnova.

E poi questo:

C'è una stanza buia,  
il ventre serrato e incatenato,

dove il negativo diventa positivo.

Un'altra stanza buia,  
la tomba cieca e chiusa a chiave,  
dove il positivo si muta in negativo.

Non possiamo distruggere questo né a quella sfuggire,  
noi che abbiamo nascita e morte avvolte alle ossa,  
nulla di ciò che possiamo costruire  
il vero rimpianto saprà addolcire,  
quello d'iniziare e finire gemendo.

E poi questo:

Mai esistendo, ma sempre sull'orlo dell'Essere  
la mia testa, come maschera della Morte, viene portata  
al Sole.

L'ombra del dito che punta la guancia,  
muovo le labbra per gustare, le mani per toccare,  
ma non vado mai oltre il toccare  
benché lo spirito si affacci fuori per guardare.  
Osservando rosa, oro, occhi, un paesaggio ammirato,  
i miei sensi registrano l'atto del desiderare  
desiderare di essere  
rosa, oro, paesaggio o altro –  
Cercando l'appagamento nell'atto di amare.

Poiché ho scelto queste citazioni a caso e ho trovato comunque tre poeti diversi che parlano del nulla, se non di se medesimi, ritengo ci siano buone possibilità che tu stia cercando di fare la stessa cosa. Ne concludo che l'Io non offre impedimenti. L'Io si unisce alla danza. L'Io si presta al ritmo. Apparentemente è più semplice scrivere una poesia sull'Io che su qualsiasi altro argomento. Ma che cosa s'intende con «Io»? Non certo l'Io che hanno descritto Wordsworth, Keats e Shelley – non l'Io che ama una donna, o che odia un tiranno, o che medita sul mistero del mondo. No, all'Io che tu ti sforzi di descrivere tutto questo è precluso. È un Io che è seduto da solo in una stanza di notte, con le tende chiuse. Cioè al poeta interessa molto di più quanto lui ha di diverso rispetto a quanto abbiamo in comune. Di qui capisco l'estrema difficoltà di queste poesie – e confesso che, se dovessi dire da una lettura o anche da due o da tre che cosa queste poesie



significativo, rimarrei completamente senza parole. Il poeta cerca di descrivere, onestamente e scrupolosamente, un mondo che forse non esiste se non per una persona precisa in un momento particolare. E più è sincero nell'attenersi ai lineamenti dettagliati delle rose e dei cavoli del suo universo privato, più confonde noi che abbiamo accettato di vedere con pigro spirito di compromesso le rose e i cavoli così come li vedono i ventisei passeggeri da dentro un autobus. Si sforza di descriverceli. Ci sforziamo di vederli. Ci fa luce con la torcia. Captiamo un fuggevole barlume. È eccitante. È stimolante. Ma quello è un albero, chiediamo, o è forse una vecchia che cerca di allacciarsi una scarpa per strada?

Bene, se c'è dunque qualcosa di vero in quello che sto dicendo – se cioè tu non riesci senza forzare la macchina della poesia a scrivere di cose concrete, colloquiali, di Mrs Gape o della nave sulla Manica o di Miss Curtis sull'autobus e se, pertanto, sei portato alla contemplazione di paesaggi ed emozioni interiori e devi rendere visibile al vasto mondo ciò che tu solo sei capace di vedere, allora il tuo è proprio un caso difficile e la poesia, anche se respira ancora – questi libriccini lo dimostrano – emette solo piccoli, aspri rantoli. Tuttavia, considera i sintomi. Non sono affatto sintomi di morte. La morte in letteratura, e non serve che ti dica quante volte la letteratura sia morta in questo o in quel paese, arriva dolce, serena, silenziosa. I versi scivolano facilmente attraverso i consueti boschetti. I vecchi motivi sono copiati così agilmente che potremmo quasi pensarli originali, se non fosse proprio per la loro scorrevolezza. Qui però succede l'esatto contrario: nel primo pezzo che ho citato il poeta rompe la macchina perché la ingolfa di crudi fatti. Nel secondo è incomprendibile proprio per la disperata determinazione a dichiarare la verità su se stesso. Così non posso fare a meno di pensare che, anche se puoi aver ragione a parlare delle difficoltà del nostro tempo, sbagli a disperarti.

Ahimè, non c'è una dunque ragione di sperare? Dico «ahimè» perché devo dare le mie, di ragioni, che saranno per forza sciocche e certamente addoloreranno l'ampia e rispettabilissima schiera di necrofilo – Peabody e quelli come lui – che preferiscono di gran lunga la vita alla morte e perfino ora stanno intonando le sacre e rassicuranti parole: Keats è morto, Shelley è morto, Byron è morto. Ma è tardi: la necrofilia induce sonnolenza. I vecchi gentiluomini si sono addormentati sui loro classici e, se quello che sto per dire avrà un tono ottimistico – per quanto mi riguarda, non credo che i poeti muoiano; Keats, Shelley e Byron sono vivi qui in questa stanza in te in lui e in voi –, mi conforta il pensiero che il mio sperare non disturberà il loro russare. Quindi, dicevo – perché la poesia, ora che si è sbarazzata onestamente di certe falsità, il naufragio della grande età vittoriana, ora che con sincerità è andata nelle profondità della mente del

poeta e ne ha appurato le sembianze –, un lavoro di rinnovamento che di tanto in tanto va fatto e di cui c'era di certo bisogno, giacché la cattiva poesia è quasi sempre il risultato di essersi dimenticati di se stessi – tutto diventa distorto e impuro se perdi di vista quella realtà centrale – ora, dico, che la poesia ha fatto tutto ciò, perché non dovrebbe riaprire gli occhi, guardare fuori dalla finestra e scrivere degli altri? Due o trecento anni fa scrivevi sempre degli altri. Le tue pagine erano piene dei personaggi più diversi disparati – Amleto, Cleopatra, Falstaff. Non venivamo da te solo per il teatro e per le sottigliezze del carattere umano, ma venivamo da te anche per ridere, anche se ora sembra incredibile. Ci facevi ridere a crepapelle. Più tardi, non più di cento anni fa, fustigavi le nostre pazzie, travolgevi le nostre ipocrisie e le satire più brillanti le scrivevi in quattro e quattr'otto. Eri Byron, ricordi. Hai scritto il *Don Juan*. Ed eri anche Crabbe. Hai usato per soggetto i dettagli più sordidi delle vite dei contadini. Pertanto è chiaro che trattare una grande varietà di argomenti è una tua dote. È solo una necessità temporanea che ti ha rinchiuso in una stanza, da solo.

Ma come pensi di uscire, di andare nel mondo degli altri? Il tuo problema adesso, se posso azzardare un'ipotesi, è trovare la giusta relazione, ora che conosci te stesso, tra l'io che conosci e il mondo esterno. È un problema arduo. Penso che nessun poeta vivente l'abbia risolto. E ci sono mille voci che già predicano la disperazione. Dicono che la scienza ha reso impossibile la poesia. Non c'è poesia nelle automobili e nella radio. E non c'è più religione. Tutto è tumultuoso e transitorio. Pertanto, così dicono, non ci può essere relazione tra il poeta e il nostro tempo. Ma di sicuro è una stupidaggine. Si tratta d'incidenti superficiali. Non arrivano abbastanza in fondo da distruggere l'istinto più profondo e primitivo di tutti, quello del ritmo. Tutto quello che ti serve ora è stare alla finestra e lasciare che il tuo senso del ritmo si apra e si chiuda, si apra e si chiuda, audace e libero, finché le cose non si fondono, finché i taxi non danzano con giunchiglie, finché un tutto non sarà creato da questi frammenti separati. Sto dicendo sciocchezze, lo so. Quello che voglio dire è: raccogli il coraggio, sii guardingo, invoca tutto il talento che la Natura ha voluto concederti. Poi lascia che il tuo senso del ritmo si svolga e si riavvolga tra gli uomini e le donne, gli autobus, i passeri – qualsiasi cosa trovi per la strada –, finché non li abbia legati assieme in un tutto armonioso. Forse è questo il tuo compito – trovare le relazioni tra cose che sembrano incompatibili eppure hanno una misteriosa affinità, assorbire ogni esperienza che ti passa davanti senza paura e saturarla completamente, così che la tua poesia sia un tutto, non un frammento. Ripensare la vita umana in poesia e darci così di nuovo tragedia e commedia attraverso personaggi non trattati in modo prolisso come fanno i romanzieri, ma condensati e sintetizzati come

fanno i poeti – questo è ciò che vogliamo vederti fare ora. Ma siccome non so cosa intendo con ritmo né cosa voglia dire vita, e dato che non sono per nulla sicura di saperti dire quali oggetti possono essere amalgamati assieme in una poesia – questo è certamente affar tuo – e visto che non so distinguere un dattilo da un giambico, e quindi non sono capace di dirti come modificare ed espandere i riti e le cerimonie della tua antica e misteriosa arte – mi sposterò su un terreno più saldo e mi rivolgerò proprio a questi libriccini.

Ebbene, quando ci ritorno mi sento inondata, come ti ho detto, non da presagi di morte ma da speranze nel futuro. Ma non sempre vogliamo pensare al futuro se, come a volte capita, viviamo nel presente. Quando leggo queste poesie, ora, in questo momento – e leggere, lo sai, è come aprire la porta a un'orda tumultuosa di ribelli che ti attaccano in venti posti diversi contemporaneamente – mi ritrovo colpita, stimolata, sbucciata, denudata, lanciata per aria, al punto che la vita sembra balenarmi davanti. E poi di nuovo accecata, colpita in testa – tutte sensazioni piacevoli per una lettrice (perché non c'è niente di più triste che aprire la porta e non sentire risposta), e credo tutte prove certe che questo poeta è vivo e vegeto. Eppure annoto anche mentre leggo che, tra le voci basse, una parola monotona intonata da una qualche insoddisfazione si mescola a queste grida di piacere e di giubilo. Alla fine, facendo tacere gli altri, dico a questa insoddisfazione: «Bene, e *tu* cos'è che vuoi?». Al che prorompe, con mio grande sconforto: «Bellezza». Lasciami ripetere che non mi prendo la responsabilità di quello che mi dicono i sensi quando leggo. Registro solo il fatto che c'è un'insoddisfazione in me che si lamenta che a lei sembra strano, perché l'inglese è una lingua mista, una lingua ricca. Una lingua senza pari per suono e colore, per la potenza delle immagini e delle suggestioni – le sembra strano che questi poeti moderni debbano scrivere come se non avessero né occhi né orecchie, né piante dei piedi né palme delle mani, ma solo degli onesti e intraprendenti cervelli cresciuti sui libri, dei corpi unisessuali e – ma qui l'ho fermata. Perché quando si arriva a dire che un poeta dovrebbe essere bisessuale, e penso che fosse quello che stava per dire, anch'io, che non ho alcuna formazione scientifica, non tollero più e intimo a quella voce di zittirsi.

Ma se scontiamo queste ovvie assurdità, quanto credi ci sia di vero in questa rimostranza? Per parte mia, ora che ho smesso di leggere e riesco a vedere le poesie più o meno come un insieme, penso sia vero che l'occhio e l'orecchio siano privati dei loro diritti. Non si percepiscono ricchezze di riserva dietro l'ammirevole esattezza dei versi che ho citato come ce n'è, per esempio, dietro l'esattezza di Yeats. Il poeta si aggrappa alla sua parola, l'unica parola, come un uomo che affoga a un pezzo della nave. E, se è così,

sono prontissima ad azzardare una ragione per questo, perché penso renda esplicito quanto ho appena detto. L'arte della scrittura, e ciò credo che sia quello che la mia insoddisfazione intendesse con «bellezza», l'arte di avere ai propri ordini ogni parola della lingua, di conoscere i loro pesi, colori, suoni, associazioni, e fare così in modo che suggeriscano più di quanto dicono, cosa assai necessaria in inglese, può essere fino a un certo punto naturalmente appresa leggendo – è impossibile leggere troppo. Si può però ottenere con molto più profitto ed efficacia immaginando di non essere se stessi ma qualcun altro. Come puoi imparare a scrivere se scrivi sempre della medesima persona? Prendiamo un esempio ovvio. Non pensi che la ragione per cui Shakespeare conoscesse ogni suono e sillaba della lingua e potesse fare ciò che gli piaceva con la grammatica e la sintassi fosse che Amleto, Falstaff e Cleopatra lo avevano trascinato in questa conoscenza? Che i signori, gli ufficiali, i dipendenti, gli assassini e i soldati semplici dei suoi drammi insistessero perché dicesse esattamente cosa provavano nelle parole che esprimevano i loro sentimenti? Sono stati loro a insegnargli a scrivere, non l'ideatore dei *Sonetti*. Cosicché, se vuoi soddisfare tutte le sensazioni che nascono in una folla quando le viene lanciata una poesia – la ragione, l'immaginazione, gli occhi, le orecchie, le palme delle mani e le piante dei piedi, per non dire di un milione di altre cose cui gli psicologi hanno ancora da trovare un nome, farai bene a imbarcarti in una lunga poesia in cui delle persone il più possibile diverse da te parlino con tutta la voce che hanno. E, per l'amor del cielo, non pubblicare niente prima dei trent'anni.

Sono sicura che quest'ultima cosa è importantissima. La maggior parte dei difetti nelle poesie che ho letto, credo, si può spiegare con il fatto che sono state esposte alla luce furiosa della pubblicità quando erano ancora troppo giovani per reggerne l'impatto. Le ha ridotte a un'austerità scheletrica, sia nelle emozioni sia nelle parole, che non dovrebbe essere caratteristica della gioventù. Il poeta scrive benissimo. Scrive per l'occhio di un pubblico severo e intelligente. Ma quanto avrebbe scritto meglio se per dieci anni non avesse scritto che per il suo, di occhio! Dopotutto, gli anni dai venti ai trenta sono gli anni (e mi riferisco di nuovo alla tua lettera) dell'eccitazione sentimentale. La pioggia che goccia, un'ala che sfreccia, qualcuno che passa – i suoni e le immagini più comuni hanno il potere di gettarci, mi sembra di ricordare, dalle vette del rapimento alle profondità della disperazione. E se la vita vera è così estrema, la vita della visione dovrebbe essere libera di seguirla. Ora che sei giovane, scrivi pure risme di stupidaggini. Sii sciocco, sentimentale, imita Shelley, imita Samuel Smiles. Cedi le redini a ogni impulso, fai tutti gli errori di stile, grammatica, gusto, sintassi. Riversa in massa. Rovesciati. Lascia andare la rabbia, l'amore, la satira con tutte le parole che riesci a cogliere, costringere o creare,

con qualsiasi metrica, prosa, poesia o borbottio che ti viene. Così imparerai a scrivere. Ma se pubblichi, la tua libertà sarà sotto scacco. Penserai a quello che penserà il pubblico. Scriverai per gli altri quando dovresti scrivere solo per te stesso. E che senso avrebbe dominare il torrente impetuoso delle stupidaggini spontanee che è ora, e solo per qualche anno, il tuo dono divino per pubblicare compiti libriccini di versi sperimentali? Per fare soldi? Quello, lo sappiamo tutti, è fuori questione. Per avere delle critiche? Ma i tuoi amici condiranno i tuoi manoscritti con critiche molto più serie e puntuali di quelle che potresti avere da un qualsiasi recensore. E per quanto riguarda la fama, t'imploro di guardare alle persone famose. Guarda a come le acque del grigiore si diffondono attorno a loro quando entrano. Osserva la loro pomposità, la loro aria profetica. Rifletti, i più grandi poeti erano anonimi. Pensa a come Shakespeare non si curava per niente della fama. A come Donne gettava le sue poesie nel cestino della carta straccia. Scrivi un saggio e cerca di dare un solo esempio di scrittore inglese moderno che sia sopravvissuto ai suoi discepoli e ammiratori, ai cacciatori di autografi e agli intervistatori, alle cene e ai pranzi, alle celebrazioni e alle commemorazioni con cui la società inglese riesce così bene a tappare la bocca ai suoi cantori e a far tacere le loro canzoni.

Ma ora basta. Io, a ogni modo, rifiuto di essere necrofila. Finché tu e lui e voi, venerabili e antichi rappresentanti di Saffo, Shakespeare e Shelley avrete ventitré anni precisi e vi proporrete – oh, sorte fortunata! – di passare i prossimi cinquant'anni della vostra vita a scrivere poesie, mi rifiuto di pensare che l'arte sia morta. E se mai la tentazione della necrofilia vi assalisse, ricordatevi del destino di quel vecchio gentiluomo di cui non ricordo il nome, ma penso che fosse Peabody. Proprio nell'atto di consegnare tutte le arti alla tomba, un pezzo di pane tostato e imburrato gli andò di traverso, e la consolazione che gli veniva offerta dal fatto che stava per raggiungere Plinio il Vecchio tra le ombre non gli diede, mi dicono, la benché minima soddisfazione.

E ora passiamo alla parte intima, indiscreta, direi l'unica veramente interessante di questa lettera...

[7 luglio 1932]

*VITA DI UNA SCRITTRICE*

## *Cattivi scrittori*

[...] I cattivi libri vengono scritti in uno stato di passione ribollente, nella completa sicurezza dell'ispirazione. Lingua e grammatica sono impedimenti trascurati se creano problemi. È così che nei migliori cattivi scrittori troviamo quella sensazione di stare a inseguire il linguaggio sconnesso proprio degli incubi, che, a seconda dei casi, può diventare eccitante o sconcertante. Il procedimento non si basa sul pensiero ma sull'intuizione, e siccome in questo sembrano seguire il grande esempio di Scott, se non addirittura quello di Shakespeare, vediamo di chiederci le ragioni della loro malvagità. Perché tutti invariabilmente affermano non solo l'incoerenza ma anche l'irrealtà dell'incubo? Il cattivo scrittore sembra avere l'esclusiva del potere di sognare a occhi aperti, vive perennemente in quella regione di luce artificiale dove ogni operaia diventa duchessa e dove, se dobbiamo dirla tutta, la maggior parte delle persone passa ogni giorno qualche momento a vendicarsi della realtà. I libri cattivi non sono lo specchio ma le vaste ombre distorte della vita. Sono un rifugio, una forma di vendetta. Se sentite però che queste riflessioni tendono a diventare malinconiche o noiose, non avete che da tornare alle pagine di Solomon Eagle e scegliere di pensare a qualcosa di più piacevole. Dobbiamo ritenere che il divino poeta Wordsworth fosse un uomo noioso? Dobbiamo chiederci chi abbia scritto la frase peggiore nella storia della lingua inglese? Dobbiamo riscriverla alla maniera di Henry James e, così sognandola, addormentarci?

[21 novembre 1918]

*Sabato 7 dicembre 1918*

Per qualche motivo, che non ha nulla a che fare con le mie virtù, credo, ricevo 2 o perfino 3 libri alla settimana dal «Times», e affronto così un'onda dopo l'altra di un mare variegato. Mi fa passare il tempo mentre *Night and Day* resta a dormire; mi dà un particolare piacere, lo riconosco, formulare rapidamente delle opinioni su Henry James e Mr Hergesheimer; principalmente perché vi introduco una qualche mia vecchia mania. Ma per questo tipo di lavoro devo sempre combattere contro il tempo, quale che sia il tempo a disposizione. Qui per esempio ho passato la settimana (ma sono stata interrotta per due giorni e un altro giorno è stato abbreviato da un pranzo con Roger) su Hakluyt: e dopo un maturo esame vedo ancora una volta confermata la mia giovanile preferenza per lui. Non faccio che scrivere; mi telefonano dicendomi di finire; la recensione deve essere consegnata il venerdì; scrivo a macchina fino a quando compare il fattorino del «Times»; faccio le correzioni in camera da letto mentre lui aspetta qui seduto accanto al fuoco.

*Lunedì 20 gennaio 1919*

Ho notato però che tenere questo diario non è scrivere, dato che ho appena riletto il diario degli anni passati e sono rimasta molto colpita dal galoppo rapido e casuale con il quale a volte procede quasi intollerabilmente a sobbalzi sopra i ciottoli. Ma se non fosse scritto molto più in fretta della più veloce scrittura a macchina, se mi fossi fermata a pensare, non sarebbe mai stato scritto; e il vantaggio di questo metodo è che raccoglie accidentalmente molte cose marginali che escluderei se esitassi qualche istante, cose che sono diamanti nella spazzatura. Se Virginia Woolf all'età di 50 anni, quando si metterà al tavolino a scrivere le sue memorie traendole da questi quaderni, non sarà capace di scrivere una frase come si deve, potrò solo compiangere e ricordarle l'esistenza del caminetto, dove potrò col mio permesso bruciare queste pagine e farle diventare altrettante pellicole nere con tanti occhi rossi.

*Giovedì 27 marzo 1919*

Verrà il tempo in cui riuscirò a sopportare di leggere i miei testi stampati senza arrossire e rabbrivire e augurarmi di essere sotto terra?



## *Anatomia della narrativa*

[...] In Inghilterra siamo soliti dire che la narrativa è un'arte. Non c'insegnano a scrivere romanzi. L'incentivo più diffuso è la dissuasione. Ma forse i critici hanno «dedotto e formulato i principi generali dell'arte della narrativa», hanno fatto il loro lavoro come una brava donna delle pulizie fa il suo. Hanno ripulito tutto dopo che la festa è finita. La critica si applica raramente o mai ai problemi del presente. E d'altro canto ogni bravo romanziere, vivo o morto, ha qualcosa da dire in proposito, anche se lo dice in modo molto indiretto, in maniera diversa a persone diverse, e in modo differente nelle differenti fasi dello sviluppo della stessa persona. È così che, se c'è qualcosa di essenziale, questo è leggere con i propri occhi. Però, a dire il vero, ci siamo stancati dello stile didattico di alcuni. Niente ci sembra fondamentale tranne forse una conoscenza elementare dell'abc, ed è bello ricordare che Henry James, quando ha cominciato a dettare i suoi scritti, ha fatto a meno anche di quello. Tuttavia, se avete un naturale buon gusto per i libri, è probabile che dopo aver letto *Emma*, per fare un esempio, vi possa capitare di riflettere sull'arte di Jane Austen. In che modo squisito ogni evento supporti l'altro. Quanto precisamente riesca a dire qualcosa non dicendola. Come sorprendano le sue frasi così espressive quando alla fine arrivano. Tra le righe, separata dalla storia, comincia a mostrarsi una certa piccola forma. Ma imparare dai libri è una faccenda capricciosa, quando va bene, e l'insegnamento così vago e mutevole che alla fine, invece di definire i libri «romantici» o «realistici», vi sentirete più inclini a pensarli come persone, eterogenei, distinti, diversissimi l'uno dall'altro. Ma per alcuni questo non va bene. Secondo loro ogni opera d'arte può essere ridotta in parti, e ogni pezzo può essere nominato e numerato, diviso e suddiviso, e gli si può dare un ordine di precedenza, come agli organi interni di una rana. È così che impariamo il modo di ricomporli – cioè, sempre secondo questi, impariamo a scrivere. E qui sorge una complicazione, il nodo più grosso, e la spiegazione. Il metodo induttivo e quello deduttivo. La cinetica e la statica. Il diretto e l'indiretto con le sue suddivisioni. Connotazione, annotazione, equazione personale e denotazione. Sequenza logica e successione cronologica. Sono tutte le parti della rana ed è possibile sezionarle ulteriormente. Prendiamo il solo caso dell'«enfasi». Ce ne sono undici tipi. Enfasi per posizione terminale, per posizione iniziale, per pausa, per proporzione diretta, per proporzione inversa, per antitesi, per sorpresa, per suspense – siete già stanchi? Pensate agli americani. Hanno scritto una storia undici volte, ognuna con un diverso tipo di enfasi. [...]

[16 maggio 1919]

*Venerdì 5 dicembre 1919*

Ancora una interruzione, ma credo che questo diario respiri stabilmente, anche se con prudenza. Mi accorgo di non aver aperto un libro di greco da quando siamo tornati; non ho letto quasi nulla eccetto i libri da recensire, il che dimostra che il tempo dedicato allo scrivere non è stato affatto mio. È da una settimana che L. ha un poco di febbre la sera, la febbre è dovuta alla malaria e la malaria è dovuta a una sua visita a Oxford; luogo di corruzione e di morte. È quasi allarmante per me vedere quanto io mi appoggi con tutto il mio peso su di lui. Ed è quasi allarmante scoprire quanto io sia intensamente specializzata. Quando la mia mente, turbata dall'ansia o da altre cause, non riesce a concentrarsi sulla carta bianca che ha davanti, diventa come un bambino perduto, gira a vuoto per la casa e poi si siede a piangere sull'ultimo gradino.

*Night & Day* mi aleggia ancora intorno, e mi fa perdere una quantità di tempo. George Eliot non leggeva mai le recensioni perché le chiacchiere sui suoi libri le impedivano di scrivere. Comincio a capirla. Non ho eccessivamente a cuore le lodi o le critiche, ma mi interrompono, mi fanno guardare indietro, mi fanno venir voglia di spiegare, di indagare. La settimana scorsa mi hanno dedicato un paragrafo nel «Wayfarer»; questa settimana Olive Heseltine sparge balsamo sulla ferita. Ma preferisco scrivere a modo mio su «quattro lumache appassionate» piuttosto che essere ancora paragonata, come fa K.M., a Jane Austen.

*Mercoledì 21 gennaio 1920*

Sarebbe facile fingere che non vale la pena avere l'approvazione di Roger perché questa si baserebbe su quel che sembra un pregiudizio irrazionale. Se il pregiudizio è a nostro favore, benissimo; eppure anche così ci si monta la testa e si viene trascinati lontano. Talvolta immagino che la sola condizione di sanità mentale sia quella che ci vede lavorare con successo.

*Lunedì 26 gennaio 1920*

Il giorno dopo il mio compleanno; dunque, ho trentotto anni. Ebbene, sono certamente più felice ora di quanto non lo fossi a ventotto; sono perfino più felice di ieri, perché questo pomeriggio mi è venuta l'idea di una nuova forma per un nuovo romanzo. Supponiamo che da una cosa ne nasca un'altra – come in *An Unwritten Novel* – solo non per 10 pagine ma per circa 200 – questo non porterebbe alla scioltezza e leggerezza che voglio, non arriverebbe più vicino, pur conservando forma e velocità, a includere tutto,

tutto? Il mio dubbio è fino a che punto potrà <includere> racchiudere il cuore umano – Sono sufficientemente padrona del dialogo per potervelo intrecciare? Perché immagino che questa volta il metodo sarà completamente diverso: nessuna impalcatura; non si vedrà neppure un mattone; tutto crepuscolare, ma il cuore, la passione, lo humour e il resto luminosi come un fuoco nella nebbia. Poi voglio trovar posto per tante cose – una allegria – una incongruenza – una luce cadenzata che procede a mio piacere. Se io sia sufficientemente padrona del mio mestiere – ecco il dubbio; ma prova a immaginare che *The Mark on the Wall*, *Kew Gardens* e *An Unwritten Novel* si diano la mano e danzano all'unisono. Cosa sarà questo unisono, devo ancora scoprirlo: non ho alcuna idea sul tema; ma vedo immense possibilità nella forma in cui mi sono imbattuta più o meno per caso 2 settimane fa. Suppongo che il pericolo sia il terribile, invadente io; che a mio parere rovina Joyce e (Dorothy) Richardson: è possibile essere abbastanza flessibili e generosi da riuscire a costruire un muro tra sé e il proprio libro senza che per questo, come succede a Joyce e Richardson, esso si restringa e si impoverisca? La mia speranza è di avere imparato abbastanza il mio mestiere, tanto da poter fornire ogni sorta di divertimento. In ogni caso non c'è dubbio che la via da percorrere è in quella direzione; sto ancora procedendo a tentoni e facendo esperimenti, ma questo pomeriggio ho visto uno spiraglio di luce. Certamente, data la velocità con cui sto delineando questo romanzo ancora da scrivere, ci deve essere una possibilità per me in quella direzione.

*Martedì 9 marzo 1920*

Nonostante qualche trepidazione, credo che continuerò questo diario, per il momento. A volte penso di aver lavorato fino ad arrivare allo strato stilistico più adatto – adatto a quest'ora confortevole e luminosa dopo il tè; ma lo stile che ho ora è meno flessibile. Non importa: immagino che una vecchia Virginia, inforcando gli occhiali per leggere qualcosa del marzo 1920, mi incoraggerebbe risolutamente a continuare. Saluti, mio caro fantasma; e bada bene che non penso che 50 anni siano poi tanti. Si possono ancora scrivere parecchi bei libri; ed ecco qui il materiale per fabbricarne uno ben fatto.

*Martedì 11 maggio 1920*

Vale la pena di notare, come appunto per il futuro, che la forza creativa, così piacevolmente spumeggiante all'inizio di un nuovo libro, si acquieta dopo qualche tempo; poi si procede più stabilmente. Si insinuano dei dubbi. Poi ci si rassegna. La volontà di non cedere le armi e la sensazione di una forma imminente mantengono lo scrittore al proprio posto più di qualsiasi altro motivo. Sono un poco in ansia. Come dar forma a

questa concezione? Nel mettersi direttamente al lavoro si è come una persona che cammina dopo aver visto la campagna stendersi davanti a sé. In questo libro non voglio scriver nulla che non mi diverta scrivere. Eppure scrivere è sempre difficile.

*Domenica 26 settembre 1920*

Credo invece che mi avesse dato più fastidio di quanto non fossi disposta a confessare; perché, non so come, Jacob si è fermato, nel bel mezzo di quel ricevimento che mi divertiva tanto. La visita di Eliot dopo un lungo periodo di elaborazione romanzesca (2 mesi senza interruzione) mi ha distratta; mi ha fatto calare un'ombra addosso; e la mente impegnata a narrare esige tutta la propria audacia e fiducia in se stessa. Lui non ha detto niente – ma io ho pensato che quel che sto facendo probabilmente Mr Joyce sa farlo meglio di me. Poi ho cominciato a chiedermi cosa sto facendo: a sospettare, come si è soliti fare in questi casi, di non aver predisposto con sufficiente chiarezza il mio piano – e dunque a perder slancio, a gingillarmi, a esitare – il che significa che si è perduti. Ma credo che i miei due mesi di lavoro ne sono la causa, perché vedo che mi sto rivolgendo a (John) Evelyn, e che sto perfino mettendo insieme un articolo sulle donne, in risposta alle opinioni avverse di Mr Bennett esposte nei giornali. Due settimane fa mi inventavo instancabilmente Jacob durante le mie passeggiate. Strana cosa la mente umana! così capricciosa, infedele, infinitamente spaventata dalle ombre. Forse nel fondo di me stessa mi sento più indietro di L. in tutto.

*Lunedì 25 ottobre 1920*

*(primo giorno con un tempo invernale)*

Perché la vita è così tragica, così simile a uno stretto sentiero a strapiombo sull'abisso? Guardo in basso; mi vengono le vertigini; mi chiedo come riuscirò a attraversarla. Ma perché questa sensazione? Ora che ne parlo non la sento più. Il fuoco è acceso; stiamo andando a vedere *L'opera del mendicante*. Eppure è intorno a me. Non riesco a tenere gli occhi chiusi. È un sentimento di impotenza: la sensazione della mia irrilevanza. Eccomi a Richmond, e come una lanterna in mezzo a un campo la mia luce si sparge nelle tenebre. La malinconia diminuisce quando lo scrivo. E allora perché non lo faccio più spesso? Be', è la vanità a proibirmelo. Voglio apparire una persona di successo perfino a me stessa. Eppure non riesco a esplorarla del tutto. È il fatto di non avere bambini, di vivere lontano dagli amici, di non riuscire a scrivere bene, di spendere troppo per mangiare, di diventare vecchia – penso troppo ai perché e ai perché: troppo a me stessa. Non mi piace che il tempo mi volteggi intorno con le sue ali. E dunque, lavora. Sì,

ma mi stanco presto di lavorare – non posso leggere più di tanto, né scrivere per più di un’ora. Nessuno viene fin qui a perdere piacevolmente un po’ di tempo. Se lo fanno, mi arrabbio. È una gran fatica andare fino a Londra. I bambini di Nessa crescono e io non posso invitarli per un tè o per andare allo zoo. I miei spiccioli non consentono molto. Eppure sono convinta che queste sono cose senza importanza: è la vita stessa, penso a volte, per noi della nostra generazione così tragica – non un titolo di giornale senza il suo grido di agonia. Questo pomeriggio McSwiney, e violenze in Irlanda; oppure lo sciopero. L’infelicità è ovunque; appena dietro la porta; o la stupidità, che è ancora peggio. Eppure non riesco a liberarmi di questa angoscia. Riprendere a scrivere *Jacob’s Room* mi darà forza, lo sento. Il pezzo su Evelyn è finito: ma non mi piace quel che scrivo adesso. Eppure sarei ben felice – se non fosse per questo sentire che la vita è uno stretto sentiero a strapiombo sull’abisso.

## *Divagazioni su Evelyn*

Se volete essere sicuri che celebrino il giorno della vostra nascita di qui a trecento anni, la cosa migliore da fare sarebbe senza dubbio quella di tenere un diario. Assicuratevi però, prima di tutto, di avere il coraggio d'imbottigliare il vostro genio in un libro segreto e abbastanza senso dell'umorismo da gongolare di una fama che sarà vostra solo una volta nella tomba. Perché il bravo diarista scrive per se stesso o per una posterità tanto distante da poter ascoltare ogni segreto senza pericolo e giudicarmene equamente le motivazioni. Per un pubblico del genere non c'è bisogno di avere affettazione né riserbo. Sincerità è tutto ciò che chiedono, e dettagli da raccogliere in un libro. L'abilità con la penna fa certamente comodo, ma non è necessario essere brillanti. Il genio è perfino un ostacolo. E se conoscete il vostro mestiere e lo praticate con spirito virile, la posterità non vi chiederà di familiarizzare con grandi uomini, raccontare episodi famosi o andare a letto con le primedonne locali.

Questo diario, il motivo per cui stiamo ricordando il trecentesimo anniversario della nascita di John Evelyn, ne è un esempio significativo. A volte è redatto come una biografia, a volte è schematico come un calendario. Ma le sue pagine non sono mai state usate per rivelare i segreti del cuore, e tutto ciò che vi ha scritto avrebbe potuto essere letto ai suoi figli ad alta voce la sera con la coscienza pulita. Se ci chiediamo quindi perché disturbarci ancora a leggere ciò che è da considerare l'opera mediocre di un brav'uomo, dobbiamo ammettere prima di tutto che i diari sono pur sempre tali, cioè libri che leggiamo in convalescenza, a cavallo, nella stretta della morte. In secondo luogo, che questa lettura, sulla quale sono state dette molte belle cose, è poco più che un sognare e oziare. Starsene seduti a leggere un libro. Guardare le farfalle sulle dalie. Occupazioni senza profitto sulle quali nessun critico si è preso la briga di investigare e dove solo il moralista potrebbe trovare qualcosa di buono da dire. Perché ammetterà di considerarlo un'occupazione innocente. Ed è probabile che quella felicità, aggiungerà, anche se originata da fonti frivole, abbia fatto molto di più della filosofia e del pulpito per evitare che gli esseri umani cambiassero le loro religioni o ammazzassero i loro re.

[*ottobre 1920*]

*Martedì 1 marzo 1921*

Non sono molto convinta che questo quaderno goda di buona salute. Devo supporre che uno dei miei innumerevoli cambiamenti di stile sia incompatibile col materiale? – o il mio stile resta immutato? A mio parere cambia sempre. Ma nessuno se ne accorge. E io

stessa non riesco a dargli un nome. la verità è che ho una scala di valori interna, automatica; che decide come è meglio impiegare il mio tempo. Che detta: «Queste mezz'ora dev'essere dedicata al russo», «Ora occupati di Wordsworth» oppure «Faresti meglio a rammendare le calze marroni». Da dove mi venga questo codice di valori non so. Forse è una eredità di antenati puritani. Ciò che è piacevole mi insospettisce leggermente. Chi lo sa. E la verità è anche che per scrivere, perfino qui, bisogna spremersi il cervello – non come per il russo, ma quando poi studio il russo la metà del tempo guardo il fuoco e penso a cosa scriverò domani. Mrs Flanders è nell'orto. Se fossi a Rodmell, avrei risolto tutto con una passeggiata per i campi. Sarei in perfetta forma per scrivere. Il fatto è che Ralph, Carrington e Brett se ne sono andati in questo momento; io perdo tempo; ceniamo e andiamo alla Guild. Non riesco a concentrarmi come dovrei su Mrs Flanders nell'orto. Brett è allegra, rosa, bruna, vivace. Perché l'ho creduta una figura immusonita seduta in un angolo accanto al caminetto? Le insinuazioni di Ott, suppongo. Brett mi ha detto che aveva della personalità interiore di Ottoline una visione che noi neppure sospettiamo. La sordità, dice, rende eccellenti giudici della verità. Si diventa degli esperti in facce.

*Domenica 13 marzo 1921*

[...] Eliot cena qui questa sera, da solo, perché la moglie è in clinica, cosa che non ci affligge molto. E Eliot? Diventerà «Tom» per noi? Cosa succede quando le amicizie si cominciano a quarant'anni? Crescono e vivono a lungo? Suppongo che un atteggiamento benevolo resista al tempo, se ne sia attratti e gli si resti fedeli, perché anch'io ho una buona disposizione. Non che Tom ammiri i miei scritti, accidenti a lui.

*Sabato 18 febbraio 1922*

Ancora una volta la mia mente è turbata dal pensiero della morte. C'era qualcosa che volevo dire ieri sulla fama – oh, credo sia questo: ho deciso di non diventare famosa, tanto sinceramente che considero il disinteresse o il disprezzo come inevitabile conseguenza di questa decisione. Scriverò quel che mi piace; e dicano quel che vogliono. Comincio ad accorgermi che il mio solo interesse come scrittrice sia in una strana individualità: non nella forza, nella passione o in qualcosa di sorprendente; ma, dico a me stessa, «una strana individualità» non è forse precisamente la qualità che rispetto? Peacock, per esempio, Borrow, Donne, Douglas, in *Alone*, ne ha un poco. Chi altro mi viene subito in mente? Le lettere di Fitzgerald. Chi ha questo dono continua a echeggiare molto dopo che la musica melodiosa e vigorosa è diventata banale. A prova di questo leggo che un ragazzino, a cui era stato dato un libro di Marie Corelli come premio della

scuola domenicale, subito si uccise; e il giudice istruttore notò che uno dei libri della Corelli non era affatto quel che lui avrebbe chiamato «un libro simpatico». Dunque forse *L'atomo possente* va declinando e sorge *Night and Day* – sebbene *The Voyage Out* sembri al momento più apprezzato. Questo mi incoraggia. A distanza di 7 anni, l'aprile prossimo il «Dial» parla della superba maestria di quel libro. Se dicessero lo stesso di *Night and Day* tra 7 anni, sarei contenta; ma dovrò aspettarne 14 perché qualcuno si prenda a cuore *Monday or Tuesday*.

Voglio leggere le lettere di Byron ma devo continuare con *La Princesse de Clèves*. Questo capolavoro mi è rimasto a lungo sulla coscienza. Parlare di letteratura senza aver letto questo classico! Ma leggere i classici è solitamente un duro lavoro. Specialmente classici come questo, che sono classici per la perfezione del gusto, della forma, per l'artisticità della composizione. Non un capello fuori posto. La bellezza è suprema, ma difficile da apprezzare. Tutti i personaggi sono nobili. L'andatura è maestosa. Il meccanismo un poco ingombrante. Storie che devono essere narrate, lettere consegnate. È l'azione del cuore umano, non dei muscoli o del destino, ciò che osserviamo. Ma le storie dei nobili cuori umani hanno anch'esse i loro movimenti inavvicinabili in altre circostanze. C'è una impercettibile quieta sottintesa profondità nella relazione tra Madame de Clèves e sua madre, per esempio. Se dovessi fare una recensione, credo che sceglierei come motivo la bellezza del carattere. Ma grazie a Dio non devo recensirlo. Negli ultimi minuti ho scorso le recensioni del «New Statesman»; tra il caffè e la sigaretta ho letto la «Nation»: ora, i migliori cervelli d'Inghilterra (per dirla metaforicamente) hanno sudato per non so quante ore per darmi questa breve, condiscendente specie di divertimento. Quando leggo le recensioni estraggo da tutte le colonne stampate una frase o due; è un bel libro o un brutto libro? E poi faccio la tara a quelle due frasi a seconda di quel che so del libro e del recensore. Ma quando io scrivo una recensione, scrivo ogni frase come se dovesse comparire in giudizio davanti a tre presidenti di Cassazione: non riesco a credere che mi possano sintetizzare e fare la tara. Le recensioni mi sembrano sempre più frivole. D'altra parte la critica mi assorbe sempre più.

23 agosto 1922

Il modo di cullarsi fino a ritornare a scrivere è questo. Primo: esercizio moderato all'aria aperta. Secondo: leggere buona letteratura. È un errore pensare che la letteratura possa provenire dal materiale grezzo. Bisogna uscire dalla vita – sì, ecco perché mi è tanto dispiaciuta l'interruzione di Sydney – bisogna estraniarsi da tutto; essere molto, molto concentrati, tutti su di un punto, non dover attingere alle parti sparse di sé, vivere



nel cervello. Viene Sydney e io sono Virginia; quando scrivo sono semplicemente una sensibilità. A volte mi piace essere Virginia, ma soltanto quando sono sparsa e varia e socievole. Ora, finché siamo qui, mi piacerebbe essere soltanto una sensibilità. A proposito, Thackeray è una buona lettura, molto vivace, con «tocchi», come li chiamano gli Shank che abitano di fronte, di sorprendente intuizione.

Ho tante lettere da scrivere: a Jacques (ha lodato moltissimo *Monday or Tuesday*; e mi piace piacere a Jacques; eppure gli elogi di Jacques non riescono a controbilanciare il biasimo di quello stupido asino di Sydney); a Ka; a Carrington.

*Lunedì 28 agosto 1922*

Ricomincio a studiare greco e devo veramente farmi un programma: oggi 28: finire *Mrs Dalloway* sabato 2 settembre; da domenica 3 a venerdì 8 cominciare Chaucer – o forse invece quel capitolo dovrebbe essere finito entro il 22 settembre. E poi? Scriverò l'altro capitolo di *Mrs D.* – se dovrà esserci un altro capitolo; forse quello del Primo ministro? – che mi terrà occupata fino alla settimana dopo il nostro ritorno – diciamo il 12 di ottobre. Poi devo esser pronta a cominciare il capitolo sul greco. Oggi dunque avrò dal 28 al 12 – il che fa poco più di sei settimane, ma bisogna prevedere qualche interruzione. Ora cosa devo leggere? Un po' di Omero; una tragedia greca; un po' di Platone; Zimmern; Sheppard, come libri di testo; la vita di Bentley. Se fatto con cura, questo sarà sufficiente. Ma quale tragedia greca? e quanto Omero e quale Platone? Poi c'è l'antologia. Il tutto da concludersi con l'*Odissea*, per via degli elisabettiani. E devo leggere un poco di Ibsen per paragonarlo a Euripide – Racine a Sofocle – forse Marlowe a Eschilo. Suona molto erudito; ma potrebbe veramente divertirmi. E se non mi diverte non c'è bisogno di continuare.

*4 ottobre 1922*

Mi sento alquanto altezzosa e arrogante perché Brace mi ha scritto ieri: «Pensiamo che *Jacob's Room* sia un'opera di straordinaria bellezza. Lei ha, naturalmente, il suo metodo, e non è facile prevedere quanti lettori avrà; certamente ne avrà di entusiasti e noi siamo felicissimi di pubblicarlo» – o parole di questo genere. Poiché è la prima testimonianza che ricevo da una persona imparziale, ne sono contenta. Evidentemente il libro fa una certa impressione nel suo insieme; non è semplicemente un gelido fuoco d'artificio. Pensiamo di farlo uscire il 27 di ottobre. Immagino che Duckworth sia un poco arrabbiato con me. Io assaporo la mia libertà. Credo, e lo dico seriamente, non ad arte e per il pubblico, che continuerò ad andare avanti senza occuparmi di quel che dice la gente. Finalmente mi

piace leggere quel che scrivo. Lo sento più mio, mi calza meglio. Questa volta sono stata più brava di quanto mi aspettassi. *Mrs Dalloway* e il capitolo su Chaucer sono finiti; ho letto 5 canti dell'*Odissea*; *l'Ulisse*; e ora comincio Proust. Ho anche letto Chaucer e i Paston. Dunque evidentemente il mio progetto dei due libri che procedono fianco a fianco è attuabile, e certamente leggere con uno scopo preciso mi diverte. Mi sono impegnata a scrivere soltanto un articolo per il «Supplement» – sulla saggistica – e potrò farlo con comodo; dunque sono libera. Ora studierò assiduamente greco e comincerò a scrivere *The Prime Minister* venerdì mattina. Leggerò la trilogia, un po' di Sofocle e di Euripide e qualche dialogo di Platone: e anche le vite di Bentley e di Jebb. A quarant'anni sto cominciando a imparare come funziona il meccanismo del mio cervello – come si possa ricavarne maggior piacere e più lavoro. Il segreto è di far sempre in modo che il lavoro sia piacevole.

14 ottobre 1922

Voglio scrivere inosservata. A *Mrs Dalloway* son cresciuti i rami ed è diventato un libro nel quale si delinearà uno studio della pazzia e del suicidio: il mondo visto dal sano e dal pazzo fianco a fianco o qualcosa di simile. Septimus Smith? – È un nome adatto? – E deve attenersi ai fatti più di *Jacob*: ma credo che *Jacob* fosse un passo necessario, per me, verso la liberazione.

19 giugno 1923

Ho preso in mano questo quaderno con la vaga idea che potrei dire qualcosa del mio lavoro – il che cosa mi è venuto in mente nel dare un'occhiata a quel che dice K.M. del suo lavoro ne *Il nido delle colombe*. Ma ho soltanto dato un'occhiata. Si dilunga sulla necessità di sentire profondamente le cose: e di essere puri, cosa non voglio criticare, anche se potrei farlo benissimo. Ma io cosa provo riguardo al mio lavoro? – questo mio libro, cioè, *The Hours*, se si chiamerà così? Per scrivere, bisogna sentire profondamente, diceva Dostoevskij. È così anche per me? Oppure faccio costruzioni di parole, amandole come le amo? No non credo. In questo libro ho perfino troppe idee. Voglio distribuire la vita e la morte, la ragione e la follia; voglio criticare il sistema sociale e far vedere come funziona con la maggiore intensità possibile – Ma potrebbe essere una posa. Ka mi ha scritto questa mattina che non le piace *In the Orchard*. Ed eccomi subito rinvigorita. Divento anonima, una persona che scrive per il piacere che ne ricava. Mi ha distolto dagli elogi, e mi fa sentire che anche senza lodi sarei contenta di andare avanti. Questo è quel che Duncan ha detto della sua pittura l'altra sera. Mi sento come se mi fosse scivolato via

il vestito da sera e fossi rimasta nuda – e ricordo che era una cosa molto piacevole. Ma procediamo. Sto scrivendo *The Hours* con emozione profonda? Naturalmente la parte della pazzia mi fa penare, mi sprema a tal punto il cervello che a malapena riesco a pensare di doverci ancora passare su le prossime settimane. Il problema però è nei personaggi. C'è gente, come per esempio Arnold Bennett, che dice che non so creare, o che in *Jacob's Room* non ho creato, personaggi che sopravvivano. La mia risposta è – ma lasciamola alla «Nation»: è ancora il vecchio argomento che il personaggio ora si disperde in frammenti: è il vecchio argomento post-Dostoevskij. È però vero, direi, che non ho il dono della «realtà». Rendo le cose immateriali, in parte deliberatamente, poiché diffido della realtà – quel che ha di volgare. Ma andiamo avanti. Ho il potere di evocare la realtà vera? O scrivo saggi su me stessa? Anche se rispondessi a queste domande nel modo meno lusinghiero, resterebbe comunque questa agitazione. Per arrivare al nocciolo, ora che scrivo di nuovo narrativa sento che la forza emana da me in tutta la sua pienezza. Dopo una dose di lavoro critico sento che quello è un modo di scrivere obliquo, che adopero soltanto un angolo del mio cervello. Questa è la mia giustificazione; poiché il libero uso delle proprie facoltà rende felici. Ora sono più socievole, più umana. Tuttavia penso che sia molto importante in questo libro puntare al centro delle cose, anche se queste non si sottomettono, come però dovrebbero, agli abbellimenti del linguaggio. No, non mi piegherò ai Murry, che mi lavorano nella carne come le pulci tropicali. È seccante, anzi degradante, provare queste amarezze. Eppure, pensa al diciottesimo secolo. Ma allora erano schietti, non subdoli come ora.

Prevedo, ritornando a *The Hours*, che questa sarà una lotta infernale. Il progetto è così bizzarro e grandioso. Devo continuamente forzare il materiale per adattarlo. Il progetto è certamente originale e mi interessa enormemente. Mi piacerebbe lavorarci senza posa, con rapidità, d'impeto. Superfluo dire che non posso. Fra tre settimane sarò inaridita.

30 agosto 1923

Avrei parecchio da dire su *The Hours* e sulla mia scoperta; come io scavi bellissime caverne dietro ai miei personaggi; credo così di ottenere esattamente quello che voglio; umanità, umorismo, profondità. L'idea è che tutte le caverne siano comunicanti e ciascuna venga alla luce al momento giusto – La cena!

5 settembre 1923

I personaggi non saranno altro che punti prospettici: una personalizzazione deve essere a tutti i costi evitata. La mia avventura con Conrad, ne sono certa, mi

insegnato proprio questo. Non appena si specificano capelli, età ecc., qualcosa di frivolo e di irrilevante s'insinua nel libro.

*15 ottobre 1923*

Sono nel bel mezzo della scena della pazzia a Regent's Park. Mi accorgo di andare avanti attenendomi il più possibile ai fatti e scrivo circa 50 parole ogni mattina. Poi riscriverò tutto. Penso che la struttura sia la più notevole di tutti i miei libri. Ma forse non riuscirò a portarla a termine. Sono imbottita d'idee. Ho la sensazione di poter utilizzare qualsiasi cosa abbia mai pensato. Certamente mi sento meno legata di quanto non mi sentissi in passato. Il punto in dubbio è il personaggio di *Mrs Dalloway*. Può darsi che sia troppo rigido, troppo luccicante e sgargiante – Ma posso introdurre in suo soccorso innumerevoli altri personaggi. Oggi ho scritto la centesima pagina. Naturalmente sono andata avanti a tentoni – almeno fino allo scorso agosto. Ho brancolato per un anno per scoprire quello che chiamo il metodo delle gallerie, col quale racconto a puntate il passato, mano a mano che ne ho bisogno. Questa è la mia prima scoperta finora; e il fatto che ci abbia messo tanto a farla dimostra, credo, quanto sia falsa la dottrina di Percy Lubbock – che questo tipo di cose si possano fare consapevolmente. Si procede a tentoni in uno stato di infelicità – e una sera mi ero perfino decisa a lasciar perdere il libro – e poi si tocca la molla segreta. Ma che Dio mi conservi! non ho ancora riletto la mia grande scoperta, e potrebbe non essere affatto rilevante. Non importa. Confesso di avere delle speranze per questo libro. Ora continuerò a scrivere fino a che, onestamente, non riuscirò ad aggiungere un'altra riga – Il lavoro per i giornali, ogni altra cosa dovrà cedergli il passo.

*9 febbraio 1924*

Sto lavorando a *The Hours* e penso sia un tentativo molto interessante; potrei aver trovato la mia miniera, penso. Potrei cavarne tutto l'oro che c'è. La cosa essenziale è non annoiarsi mai di quel che si scrive. Quello è il segnale del cambiamento – non importa quale, purché porti a qualcosa di interessante. E la mia vena d'oro è così profonda, giace in gallerie così tortuose che per raggiungerla devo chinarmi e procedere a tentoni.

*5 aprile 1924*

La mia critica mi sembra piuttosto fragile a volte. Ma non c'è altro principio se non quello di seguire il mio capriccioso cervello, togliendo quel che non va, fino a che la forma

si precisa, e se quella non funziona, allora è colpa di Dio, dopo tutto. È lui che ci ha fatti, non ci siamo fatti da soli.

*5 maggio 1924*

Ma la mia mente è tutta piena di *The Hours*. Voglio dire che ci lavorerò per 4 mesi, giugno, luglio, agosto e settembre, e poi il libro sarà finito e lo metterò via per tre mesi, durante i quali finirò i miei saggi; e poi sarà – ottobre, novembre, dicembre – gennaio: farò le correzioni in gennaio, febbraio, marzo, aprile; e in aprile usciranno i miei saggi; e in maggio uscirà il romanzo. Questo è il mio programma. Mi si sta svolgendo in testa liberamente e rapidamente ora; come sempre dopo la crisi dell'agosto scorso, che considero l'inizio, è andato molto in fretta, nonostante tutte le interruzioni. Sta diventando più analitico e umano, credo; meno lirico; ma mi sento come sciolta da tutti gli ormeggi; libera di metterci tutto quel voglio. Se è così – bene. Resta da rileggere. Vorrei arrivare a 80.000 parole questa volta. E mi piace scriverlo a Londra, in parte perché, come dicevo, la vita ti sostiene; e con la mente che ho, grande come la gabbia di uno scoiattolo, è una gran cosa smetterla di girare in tondo. Poi vedere degli esseri umani liberamente e rapidamente è per me un guadagno infinito. E posso sfrecciare dentro e fuori e smuovere le mie acque stagnanti.

*Domenica 7 settembre 1924*

È una vergogna che non scriva niente o che, se scrivo, scriva in modo sciatto, usando soltanto participi presenti. Ma li sto trovando molto utili per l'ultimo tratto di *Mrs D*. Sono arrivata fin lì finalmente – al ricevimento, che deve cominciare in cucina per poi salire lentamente al piano di sopra. Dovrà essere un pezzo estremamente complicato, animato e solido, che lega ogni cosa insieme e che finisce su tre note, in punti diversi della scala, e ciascuna dirà qualcosa per definire Clarissa. Chi dirà queste cose? Peter, Richard e Sally Seton forse: ma per il momento non voglio impegnarmi. Credo veramente che questo potrebbe essere il migliore dei miei finali, e forse venirmi bene. Ma devo ancora leggere i primi capitoli, e confesso di temere quelli sulla pazzia, temo di sembrare troppo abile. Tuttavia sono sicura di dover lavorare di piccone, sfruttando la mia vena, anche perché le metafore mi vengono liberamente, come accade anche qui. Supponiamo che si possano mantenere le qualità di un abbozzo in uno scritto finito e compiuto. È questo che sto tentando. In ogni caso, nessuno può ormai aiutarmi o intralciarmi. Ho ricevuto una quantità di complimenti dal «Times», e Richmond mi ha commosso dicendo che ben

volentieri mi lascia lavorare al mio romanzo. Vorrei che leggesse la mia narrativa e temo sempre che non lo faccia.

*15 settembre 1924*

Vita è stata qui domenica, è scivolata in mezzo al paese con la sua grande Austin nuova, che guida con consumata perizia. Aveva un vestito di jersey a righe gialle, un cappello a larghe falde e una valigia tutta piena di argenti e camice da notte avvolte in carta velina. Nelly ha detto: «Se soltanto non si dovesse chiamarla onorabile!» e non ha voluto portarle l'acqua calda. Ma a me piace che sia onorabile, e lei lo è; una dama perfetta con tutto lo slancio e il coraggio dell'aristocrazia, e meno infantile di quanto mi aspettassi. Ci ha lasciato un racconto che trovo piuttosto interessante. Vedo in esso il mio stesso volto, è vero. Ma l'autrice ha depresso la sua antica verbosità ed è arrivata a un qualche barlume di arte; o così credo; e anzi, sono piuttosto sorpresa della sua abilità e sensibilità; poiché non è forse una madre, una moglie, una gran dama ospitale, oltre che una scribacchina? Quanto poco faccio io in confronto: il mio cervello non produrrebbe mai a un ritmo di 20.000 parole ogni quindici giorni, e quindi immagino che mi manchi una certa vitalità fondamentale. Eccomi qui a dare un'occhiata a Vita e alla mia benedetta *Mrs Dalloway*; e la sera non riesco a smetter di pensare alla scena successiva e a come svolgerla. Vita, per ritornare a questo argomento, ha lineamenti simili a un grappolo troppo maturo, ha i baffi, il labbro inferiore sporgente, tende a ingrassare; finora però cammina a grandi passi e le sue belle gambe sono fasciate da una gonna di buon taglio; sebbene sia imbarazzante a colazione è dotata di un buon senso e di una semplicità virili che sia io sia L. troviamo soddisfacenti. Oh sì, mi piace; potrei agganciarla al mio equipaggio per sempre; e suppongo che, se la vita lo permettesse, questa potrebbe essere un'amicizia di qualche tipo.

*Venerdì 17 ottobre 1924*

È ignominioso. Ero corsa al piano di sopra pensando di trovare il tempo per annunciare il fatto sensazionale – le ultime parole dell'ultima pagina di *Mrs Dalloway*; ma sono stata interrotta. In ogni caso le ho scritte otto giorni fa: «Perché eccola, era lì» e sono contenta di essermene liberata (perché è stato un motivo di tensione, nelle ultime settimane) e di essere più fresca mentalmente; voglio dire che è diminuita la sensazione di stare sfiorando il disastro e di essere in equilibrio su una corda tesa. Mi sembra davvero di aver scritto più compiutamente del solito quel che volevo e ora mi sento più sollevata – ma resta dubbio che il tutto regga a una seconda lettura. In qualche modo,

però, questo libro è una impresa eroica; finito, caso eccezionale, senza interruzioni di malattie; e davvero scritto in un anno solo; e, infine, scritto dalla fine di marzo all'8 di ottobre con solo qualche giorno di sosta per scrivere sui giornali. E dunque può darsi che sia diverso dagli altri. In ogni caso mi sembra di aver esorcizzato l'incantesimo in cui secondo Murry e gli altri mi trovavo dopo *Jacob's Room*. La sola difficoltà è trattenersi dallo scriverne un altro. Il mio *cul-de-sac*, come lo chiamano, arriva così lontano e dischiude tali orizzonti. Vedo già il Vecchio.

Ma basta, basta – eppure di cosa dovrei scrivere qui se non del mio scrivere? È strano, come ti si attacca addosso la morale convenzionale. Non bisogna parlare di se stessi ecc.; non bisogna essere vanitosi ecc.; perfino nella più completa intimità questi fantasmi si intrufolano tra me e la pagina. Ma qui devo interrompermi per andare alla posta, in quella meravigliosa strada illuminata, che è diventata più bella, più irreali attraverso le doppie finestre. E io siedo qui al riparo. Questa casa è ora perfetta. Lo studio, il miglior studio che abbia mai avuto.

Mi viene da pensare a Katherine Mansfield – come al solito in modo repressibile – dapprima ho desiderato che potesse vedere Southampton Row, e pensato al grigiore della sua morte, laggiù a Fontainebleau – una fine in cui non c'era fine, e poi ho pensato sì, se fosse vissuta, avrebbe continuato a scrivere e si sarebbe visto che io ero più brava – la cosa sarebbe diventata sempre più evidente. In effetti, suppongo che sarebbe stato così. Penso a lei in questo modo di tanto in tanto – a quello strano fantasma, con gli occhi lontani l'uno dall'altro, e le labbra strette, che si trascinava per la sua stanza. E Murry è di nuovo sposato a una donna che resta delle ore in bagno e così gli Anrep li hanno messi alla porta. Murry piagnucola pubblicamente e vorrebbe un appartamento all'Adelphi. A proposito, quella è una pagina sordida della mia vita, Murry. Ma non la rinnego. K. ed io abbiamo avuto una nostra relazione; e non ne avrò mai più una simile.

*18 novembre 1924*

Mi sto facendo strada attraverso i capitoli della pazzia in *Mrs D*. Mi chiedo se il libro non sarebbe stato migliore senza di loro. Ma questo è un pensiero che mi è venuto in seguito, dopo aver imparato come fare. È sempre soltanto alla fine che vedo come avrei dovuto scrivere.

*Martedì 6 gennaio 1925*

Ho passato la mattina a scrivere una nota di commento a un dramma elisabettiano – per la quale non ho fatto altro che leggere opere teatrali tutto quest'anno. Poi ho scoperto

che la lancetta piccola del mio orologio si era staccata (questo è successo mentre parlavo di [Samuel] Richardson con Lytton ieri sera – me ne sono accorta allora): dunque sono andata nella stamperia per vedere che ora era – e ho trovato Angus e Leonard che facevano il conto a Simkin. Sono rimasta e ho riso molto. Poi la passeggiata col cane. Poi qui. Il tutto in una giornata d’inverno dalle striature nere; tratti di marciapiede neri come l’inchiostro dove non era illuminato. Non riuscirò mai a descrivere tutte le giornate che ho notato. Non riesco a rendere del tutto l’idea, eppure forse rileggendo quel che ho scritto qui capirò quel che volevo dire.

Rodmell non è stato che raffiche di vento e diluvi d’acqua; queste sono le parole adatte. Il fiume era straripato. Abbiamo avuto 7 giorni di pioggia su 10. Spesso non me la sono sentita di far quattro passi. L. ha potato in giardino, la qual cosa esige un coraggio eroico, ma il mio eroismo è stato puramente letterario. Ho corretto *Mrs Dalloway*: la parte più noiosa di tutta l’intera faccenda dello scrivere; la più deprimente e quella che esige più attenzione. La parte peggiore è l’inizio (come al solito) quando l’areoplano ruba tutta la scena per parecchie pagine e non la finisce più. L. l’ha letto; pensa che sia la mia cosa migliore – ma d’altra parte non è quel che *deve* pensare? Eppure sono d’accordo con lui. Pensa che qui ci sia più coesione che non in *Jacob’s Room* ma è difficile percepirla per la mancanza di collegamento visibile tra i due temi.

Intanto il dattiloscritto è stato mandato a Clark, e le bozze arriveranno la settimana prossima.

*8 aprile 1925*

Dopo quel che ho scritto, qualche mese fa, Jacques Raverat è morto; dopo aver desiderato morire; e mi aveva mandato una lettera su *Mrs Dalloway* che mi ha regalato uno dei più bei giorni della mia vita. Mi chiedo se questa volta sono riuscita a fare qualcosa. Naturalmente non è nulla in confronto a Proust, nel quale sono ora immersa. Il fatto è che Proust riesce a combinare un’estrema sensibilità con un’estrema tenacia. Esplora delle sfumature di farfalla fino alle minime venature di colore. È resistente come una corda di violino e ha l’evanescenza e lo splendore di una farfalla. E suppongo che mi influenzerà e che me la prenderò con ciascuna delle mie frasi.

*20 aprile 1925*

Una cosa, considerando il mio stato d’animo di ora, mi sembra incontestabile ed è che finalmente, scavando, sono arrivata a perforare il mio pozzo di petrolio e non scriverò mai abbastanza in fretta, tanto da estrarne tutto il contenuto. Ho almeno 6 racconti che



premono per uscire e ho la sensazione, finalmente, di poter tradurre in parole tutti i miei pensieri. Restano nondimeno una quantità infinita di problemi; ma non ho mai sentito prima questa urgenza, questa frenesia. Credo di poter scrivere molto più in fretta: se è scrivere – questo improvviso balzo verso un pezzo di carta per annotare una frase, per battere e ribattere a macchina – sperimentando, perché lo scrivere vero e proprio ora è come una larga pennellata; che perfeziono più tardi. E se diventassi un romanziere interessante – non dico grande – ma interessante? Stranamente, nonostante tutta la mia vanità, finora non ho avuto molta fiducia nei miei romanzi, né ho pensato che esprimessero me stessa.

*27 giugno 1925*

Sto pensando che inventerò per i miei libri un nuovo nome che sostituisca la parola «romanzo». Ma quale? Elegia?

*20 luglio 1925*

Vorrei ora prendere in considerazione l'elenco dei miei lavori. Penso a un racconto, forse per una rivista, per i prossimi quindici giorni; e ho il desiderio superstizioso di cominciare *To the Lighthouse* il primo giorno che passerò a Monks House. Credo che lo finirò là in due mesi. La parola «sentimentale» mi resta sul gozzo (me ne libererò con un racconto – Ann Watkins di New York arriva mercoledì a informarsi sui miei racconti). Ma questo tema può essere sentimentale; padre, madre e figlio in giardino; la morte; la gita in barca al faro. Credo però che una volta cominciato lo arricchirò in mille modi; gli darò spessore; gli darò rami e radici che per ora non vedo. Potrebbe esserci un concentrato di tutti i personaggi; e l'infanzia; e poi questa cosa impersonale che i miei amici mi dicono di osare, la fuga del tempo e la conseguente rottura di unità del mio disegno. Quel brano (concepisco il libro in tre parti: 1. la finestra del salotto; 2. sette anni dopo; 3. la gita) mi interessa molto. Un problema nuovo come questo apre prospettive imprevedute nella mia mente; preserva dai soliti binari.

*5 settembre 1925*

Ho in ogni caso attaccato rapidamente e con successo *To the Lighthouse* – 22 pagine una dietro l'altra in meno di quindici giorni. Mi sto ancora trascinando e mi stanco facilmente, ma se riuscissi a riprendere le forze credo che potrei lavorarci con infinito sollievo. Pensa a quanto mi sono costate le prime pagine di *Dalloway*! Ogni parola distillata spremendomi instancabilmente il cervello.

23 febbraio 1926

Sono scossa come una vecchia bandiera per via del mio romanzo. Si tratta di *To the Lighthouse*. Penso che valga la pena di dire a mio proprio vantaggio che finalmente, dopo la battaglia di *Jacob's Room*, dopo il tormento – un tormento continuo eccetto la fine – di *Mrs Dalloway*, ora sto scrivendo più rapidamente e liberamente di quanto non mi sia mai accaduto; molto di più – 20 volte di più – che per qualsiasi altro mio romanzo. Questa è la prova che sono sulla strada giusta, credo; e quale che sia il frutto maturato dalla mia anima, esso deve esser raggiunto per questa strada. È buffo ma ora invento delle teorie secondo le quali la fertilità e la facilità sono l'essenziale: mentre un tempo mi dichiaravo a favore di uno sforzo di concisione, di nitore. In ogni caso vado avanti così per tutta la mattina; e faccio una fatica del diavolo a non spronare il cervello per tutto il pomeriggio. Vivo completamente immersa in questo libro e, quando risalgo piuttosto faticosamente alla superficie, sono spesso incapace di trovare qualcosa da dire mentre passeggiamo intorno alla piazza; non è una buona cosa, lo so. Forse però può essere un buon segno per il libro. Naturalmente conosco benissimo tutto questo: è stato così per tutti i miei romanzi. Ora riesco a far affiorare ogni cosa alla superficie; e «ogni cosa» significa una folla e un peso e una confusione in testa.

9 marzo 1926

I russi sono più appassionati di noi? No, dico io. Io ho tutte le passioni.

20 marzo 1926

Ma che ne sarà di tutti questi diari, mi sono chiesta ieri. Se morissi, Leonard cosa ne farebbe? Non gli andrebbe di bruciarli; non potrebbe pubblicarli. Bene, ne dovrebbe fare un libro, penso; e poi bruciarli. Direi che c'è un libretto qui: se si mettessero un poco a posto i pezzi e i bocconi.

18 aprile 1926

Ieri ho finito la prima parte di *To the Lighthouse*, e oggi ho cominciato la seconda. Non so come metterla insieme. Non riesco a capire – sono arrivata al momento più difficile e più astratto – devo rendere una casa vuota, senza nessun personaggio, il passare del tempo, il tutto senza occhi e senza lineamenti, con niente a cui aggrapparsi: ebbene, mi ci metto di lena e subito butto giù due pagine. È un'assurdità, un pezzo di bravura? Perché sono così gonfia di parole e apparentemente libera di fare esattamente quel che

voglio? Quando ne leggo un pezzetto mi sembra vigoroso. Occorre un poco di compressione, ma non tanta. Confronta questa audace scorrevolezza con le faticose torturanti battaglie di *Mrs Dalloway* (eccetto la fine). Questo non me lo invento: è letteralmente la verità. Sì, e sono piuttosto famosa.

5 settembre 1926

Devo cominciare a progettare il mio libro sulla letteratura per la Hogarth Press. Sei capitoli. Perché non suddividerli per gruppi di idee, sotto un'unica intestazione – per esempio: Simbolismo. Dio. Natura. Intreccio. Dialogo. Prendere un romanzo e vedere quali sono le sue componenti. Separarle e poi mettere sotto ciascuna gli esempi tratti da tutti i libri che la mettono maggiormente in evidenza. Probabilmente il libro dovrebbe espandersi in diverse epoche storiche, si potrebbe costruire una teoria che unisca i capitoli. Non mi pare di poter leggere seriamente [?] e in modo preciso per questo libro. Voglio piuttosto mettere ordine nelle idee che ho accumulato. Poi voglio scrivere un gruppo di «Schizzi» per far quattrini (perché secondo il nuovo accordo dobbiamo dividere tra noi ogni somma che guadagno superiore a £ 200): questo devo lasciarlo al caso a seconda dei libri che mi capiteranno.

13 settembre 1926

Mi sento un poco ammuffita da una settimana o due a questa parte, dopo non aver fatto altro che scrivere. Ma anche un poco trionfante. Se la mia sensazione è giusta, questa è la prova più lunga a cui abbia sottoposto il mio metodo, e penso che quest'ultimo funzioni. Con questo intendo dire che ho scavato più a fondo sentimenti e personaggi, credo. Ma chi può dirlo fino a che non avrò guardato quel che ho raccolto. Questa è soltanto la mia sensazione nel procedere. Strano come mi perseguiti quella maledetta critica di Janet Case: «È tutto decorazione... tecnica (*Mrs Dalloway*). Il *C.R.* [*Common Reader*] sì che ha sostanza». Ma quando si è giù di nervi, qualsiasi mosca ha il potere di dar fastidio, e si tratta sempre di tafani.

23 novembre 1926

Sto rifacendo sei pagine di *Lighthouse* al giorno. Non è, mi pare, veloce come *Mrs D.*: ma trovo che in gran parte è soltanto abbozzato, e devo improvvisare alla macchina da scrivere. Questo lo trovo molto più facile che non riscrivere con penna e inchiostro. La mia attuale opinione è che questo è probabilmente il migliore dei miei libri, più ampio di *J.'s R.* e meno spasmodico; si occupa di cose più interessanti di *Mrs D.* e non è reso

complicato da tutto quel disperato accompagnamento della pazzia. È più libero e più sottile, credo. Eppure non ho idea di cosa possa seguirlo: il che significa che il mio metodo è perfetto e ormai resterà così e si presterà a qualsiasi uso io voglia. Prima un certo sviluppo del metodo mi faceva intravedere nuovi argomenti, perché vedevo la possibilità di esprimerli. Ma ora sono di tanto in tanto ossessionata dalla vita profonda, quasi mistica, di una donna, che racconterò tutta in una sola occasione; e il tempo sarà del tutto abolito; il futuro in qualche modo sboccherà dal passato. Un solo incidente – diciamo un fiore che cade – potrebbe racchiuderlo. La mia teoria è che l'avvenimento vero e proprio praticamente non esiste – e neppure il tempo. Ma non voglio forzare la cosa.

*23 gennaio 1927*

Leonard ha letto *To the Lighthouse* e dice che è il mio libro migliore, e che è un «capolavoro». Me lo ha detto senza che glielo chiedessi. Ritornavo da Knole e mi sono seduta senza chiedergli nulla. Dice che è un genere del tutto nuovo di «poema psicologico», lo chiama così. Un miglioramento rispetto a *Dalloway*: più interessante. Ottenuto questo gran sollievo, ora come al solito mi tolgo tutta la faccenda dalla mente; la dimentico e me ne preoccuperò di nuovo soltanto quando ci saranno le bozze e quando uscirà.

*12 febbraio 1927*

La prosa di Vita è troppo scorrevole. L'ho letta e mi fa correre la penna. Quando leggo un classico mi sento ripiegata in me stessa e – non tenuta a freno, no, l'opposto; non mi viene la parola per ora. Se *Passaggio a Teheran* l'avessi scritto io, avrei asciugato dei mari interi di quest'acqua di rose; e poi (penso) avrei trovato il mio proprio metodo d'attacco. La mia caratteristica di scrittore è, io credo, di saper individuare questo metodo e di esprimermi con precisione. Se scrivessi libri di viaggio, aspetterei fino a che non emergesse un angolo visuale: poi mi darei a quello. Il metodo di scrivere un racconto piattamente narrativo non può essere giusto; le cose non succedono così nel proprio cervello. Ma lei è molto abile e ha una voce d'oro. Questo mi fa pensare che devo leggere *To the L.*, tutto di fila e in stampa, domani e lunedì; dall'inizio alla fine, per via dei miei curiosi metodi, per la prima volta. Voglio leggere abbondantemente e liberamente una volta; poi cincischiare sulle minuzie.

*28 febbraio 1927*

Questa sera ho la testa vuota; sento parecchio la mancanza di Nessa e tutto il preludio alla primavera – il vago sconforto e la malinconia e la sensazione di essere all’ancora. Ma intendo lavorare sempre di più. Se loro – i rispettabili amici miei – mi sconsigliano *The Lighthouse*, scriverò le mie memorie; ho già in progetto di procurarmi dei vecchi documenti storici e di scrivere le «Vite delle persone oscure»; ma perché fingere di chiedere consigli? Dopo una vacanza le vecchie idee mi ritorneranno, come al solito; e mi sembreranno più nuove e più importanti che mai; e io partirò di nuovo, provando ancora quella straordinaria gioia, quell’ardore e quella passione creativa – che è strana se quello che creo è, come può accadere, del tutto pessimo. Oggi ho comprato un nuovo orologio. Ieri sera sono scivolata nel letto di L. per fare la pace dopo un finto litigio riguardo al prezzo dei biglietti per Rodmell. Ora vado a finire *Passaggio in India*.

14 marzo 1927

Devo scrivere il mio libro sulla narrativa e questo non sarà pronto prima di gennaio, suppongo. Potrei buttar giù una pagina o due di tanto in tanto per fare un esperimento. Ed è possibile che l’idea svapori. In ogni caso voglio registrare il modo strano, rapido e inaspettato in cui queste cose vengono improvvisamente a crearsi – una sull’altra in un’ora circa. Così misi insieme *Jacob’s Room* guardando il fuoco a Hogarth House, così misi insieme *The Lighthouse* un pomeriggio qui nello Square.

21 marzo 1927

Il mio cervello è ferocemente attivo. Voglio dar l’assalto ai miei libri come se fossi consapevole del passare del tempo, della vecchiaia e della morte. Povera me, come sono belle certe parti di *The Lighthouse*! Morbide e flessibili, e profonde, penso, e non più di una parola sbagliata per pagina. La penso così riguardo alla cena e ai bambini in barca; ma non per Lily sul prato. Quella parte non mi piace molto. Ma mi piace la fine.

20 settembre 1927

Uno di questi giorni abbozzerò qui, come un grandioso quadro storico, i profili di tutti i miei amici. Pensavo a questo l’altra sera a letto, e per una qualche ragione ho pensato che potrei cominciare con lo schizzo di Gerald Brenan. Ci può essere qualcosa di buono in quest’idea. Potrebbe essere un modo per scrivere la storia del proprio tempo mentre la gente è ancora in vita. Potrebbe essere un libro molto divertente. Il problema è come farlo. Vita dovrebbe essere Orlando, un giovane aristocratico. Dovrebbe esserci Lytton. E dovrebbe essere veritiero; ma fantastico. Roger. Duncan. Clive. Adrian. Bisognerebbe

raccontare le loro vite. Ma invento più libri di quanti non riesca a scriverne. Quante storielline mi vengono in mente! Per esempio: Ethel Sands non legge le sue lettere. Cosa significa. Si potrebbe scrivere un libro di brevi scene isolate e significative. Non apriva le sue lettere.

*5 ottobre 1927*

Riesco a inventare delle situazioni, ma non degli intrecci. Vale a dire: quando passo davanti alla ragazza zoppa, riesco, senza sapere che lo sto facendo, a inventarmi una scena all'istante (ora non me ne viene in mente nessuna). Questo è il nocciolo delle mie capacità di narratrice. Se la mia penna lo permettesse, ora cercherei di escogitare un programma, avendo finito il mio ultimo articolo per il «Tribune» ed essendo nuovamente libera. E all'istante mi vengono in mente i soliti trucchi eccitanti: una biografia che comincia nell'anno 1500 e continua fino al tempo presente, intitolata *Orlando: A Biography*; soltanto con un cambiamento da un sesso all'altro. Penso che per divertirmi dovrei buttar giù questa storia per una settimana.

*22 ottobre 1927*

Mi sono lanciata in modo un poco furtivo ma con tanta più passione su *Orlando: A Biography*. Deve essere un libro breve, e da scrivere entro Natale. Ho pensato di poterlo combinare con quello sulla narrativa, ma una volta partita la mente non si ferma più; cammino inventando le frasi, mi siedo componendo delle scene; sono in breve nel bel mezzo del più grande rapimento che conosca; dal quale mi sono tenuta lontana fin da febbraio, o ancor prima. E pensare che si parla di progettare un libro, o di aspettare che venga un'idea! Questa è arrivata di corsa; mi sono detta per tenermi buona, dopo essermi annoiata e seccata a scriver articoli di critica e quell'insopportabile noiosissima cosa sulla narrativa, «Scriverai per divertimento la pagina di una storia: ti fermerai alle 11.30 in punto e poi continuerai con i romantici». Non sapevo bene quale dovesse essere l'argomento della storia. Ma il sollievo di rivolgere a essa la mia mente era tale che mi sono sentita più felice di quanto non fossi stata per mesi; come se mi avessero messa al sole, o adagiata tra i cuscini; e dopo due giorni ho completamente rinunciato al mio programma e mi sono abbandonata alla pura delizia di questa farsa: con la quale mi diverto più di quanto non mi sia mai divertita prima; e ho scritto fino a farmi quasi venire il mal di testa e ho dovuto fermarmi, come un cavallo stanco, per prendere un poco di sonnifero la notte scorsa: il che ha reso burrascosa la prima colazione. Non ho finito il mio uovo. Sto scrivendo *Orlando* in uno stile scherzoso molto chiaro e semplice, in modo

che la gente capirà ogni parola. Ma bisogna fare attenzione all'equilibrio tra verità e fantasia.

*20 dicembre 1927*

Sto ancora scrivendo il terzo capitolo di *Orlando*. Naturalmente ho dovuto rinunciare all'idea di finirlo entro febbraio per stamparlo questa primavera. Si sta facendo più lungo di quel che credevo. Ho pensato alla scena in cui O. incontra una ragazza (Nell) al parco e va con lei in una stanza pulita a Gerrard Street. Là lei si rivela. Questo porterà a una digressione o due sugli amori delle donne e introdurrà il tema della vita notturna di Orlando; e dei suoi clienti (è la parola). Poi incontrerà il dottor Johnson e forse scriverà (voglio qualcosa da citare) *To all You Ladies*. Otterrò così l'effetto degli anni che passano; e ci sarà una descrizione di tutti i lumi del XVIII secolo e delle nubi in ascesa del XIX. Mi dedicherò quindi al diciannovesimo. Ma su questo non ho ancora riflettuto. Voglio scrivere tutto alla svelta e mantenere così una unità di tono, che in questo libro è molto importante. Deve essere per metà comico per metà serio: con grandi tratti esagerati che facciano colpo. Forse troverò il coraggio di chiedere un aumento al «Times». Ma se potessi scrivere per il mio «Annuario» non scriverei mai per un altro giornale. E a proposito di *Orlando* è straordinario come si sia imposto con forza, da solo, alla mia volontà! Come se volesse metter da parte ogni cosa pur di nascere. Eppure guardando a quel che ho scritto in marzo vedo che è quasi esattamente, nello spirito se non alla lettera, il libro che avevo progettato come divertimento; lo spirito doveva essere satirico, la struttura senza freni. E così precisamente è stato.

*22 dicembre 1927*

Apro questo diario solo per un momento, con la testa pesante per rivolgere io stessa una bella sgridata a me stessa. Il valore della mondanità è che ti smonta. Io prostituisco, divento mediocre, falsa; mi sto abituando alle conversazioni brillanti. Non c'era spessore l'altra sera dai Keynes. Ero di malumore e dunque vedevo l'inconsistenza di ciò che io stessa dicevo. E Dadie ha detto una cosa giusta: quando V. si lascia trasportare dallo stile, non si nota che quello; quando usa delle frasi fatte, si presta attenzione a quel che vuol dire. Ma Dadie dice anche che non ho capacità logica e vivo e scrivo in un sogno d'oppio. E il sogno spesso riguarda me stessa. Ora con la mezza età che si avvicina e la vecchiaia davanti a me è importante essere severi con questo tipo di errori. Molto facilmente potrei diventare una donna egoista con un cervello da gallina, alla ricerca di complimenti, arrogante, meschina, rinsecchita.

*Domenica 18 marzo 1928*

Ho perso la mia tavoletta per scrivere: il che spiega l'anemico stato di questo diario. Davvero scrivo soltanto ora, tra una lettera e l'altra, per dire che ho finito *Orlando* ieri mentre l'orologio batteva l'una. In ogni caso la tela è coperta. C'è bisogno di tre mesi di attento lavoro prima che possa essere stampato; perché ho tirato via pasticciando disordinatamente e si vede la tela in parecchi punti. Ma scrivere, anche provvisoriamente, la parola *Fine* dà una sensazione di compiutezza, di serenità; sabato partiamo e io mi sentirò tranquilla.

Ho scritto questo libro più in fretta di qualunque altro: è tutto uno scherzo; e si legge in fretta e allegramente, penso; la vacanza di uno scrittore. Mi sento sempre più sicura che non scriverò un altro romanzo. Si insinuano frammenti di rime.

*Giovedì 22 marzo 1928*

Ecco le ultime pagine del finale di *Orlando*, e sono venticinque minuti all'una; e ho scritto tutto quel che avevo da scrivere, e sabato partiamo per l'estero.

Sì, è finito – *Orlando* – cominciato l'8 ottobre come uno scherzo; e ora troppo lungo per i miei gusti. Potrebbe anche cadere per non saper dove mettersi: troppo lungo per essere uno scherzo e troppo frivolo per essere un libro serio. Tutto questo però voglio togliermelo da una mente che non desidera altro che prati verdeggianti. Il sole; vino; star seduti senza far niente. Nelle ultime 6 settimane sono stata più un secchio che una fontana; me ne sono stata seduta a far da bersaglio a una persona dopo l'altra. Un coniglio che attraversa un campo di tiro e gli amici fanno *pum pum*.

*31 maggio 1928*

L. prende *Orlando* più sul serio di quanto non mi aspettassi. Pensa che in qualche modo è migliore di *The Lighthouse*; riguarda cose più interessanti e mostra un attaccamento alla vita più profondo e più vasto. La verità è che l'ho cominciato per scherzo, e poi ho continuato seriamente. Perciò manca di unità. L. dice che è molto originale. In ogni caso sono contenta di non dover più scrivere «un romanzo»; e spero di non doverne più scrivere. Ora voglio scrivere della critica ben ragionata, minuziosa; un libro sulla narrativa; un saggio di qualche tipo (ma non Tolstoj per il «Times»). Penso a «Una serata dal dottor Burney» per Desmond. E poi? Ho tutte le intenzioni di tenere semichiuso il boccaporto: per non far entrare troppi progetti. La prossima volta qualcosa di astratto e poetico – non so. Mi piace l'idea di queste biografie di personaggi viventi.



Ottoline propone se stessa – ma no. E devo strappare tutto quel manoscritto, e prendere molti appunti e avventurarmi nel mondo – come farò domani, quando andrò con Vita a farmi bucare le orecchie.

*Mercoledì 20 giugno 1928*

Sono così stufo di *Orlando* che non riesco a scriver nulla. Ho corretto le bozze in una settimana; e non riesco a tirar fuori una frase di più. Detesto la mia stessa volubilità. Perché questo continuo zampillare di parole? Inoltre ho quasi perso la capacità di leggere. Correggere le bozze per 5, 6 o 7 ore al giorno, inserendo meticolosamente le note qua e là ha seriamente danneggiato la mia capacità di leggere. Prendo in mano Proust dopo cena e lo rimetto giù. Questo è il momento peggiore di tutti. Mi fa venir voglia di suicidarmi. Sembra che non ci sia più niente da fare. Tutto sembra insipido e inutile. Ora voglio vedere come resusciterò. Penso che leggerò qualcosa – magari la vita di Goethe. Poi farò delle visite. Per fortuna è ritornata Nessa. La mia terra è di nuovo irrigata. Ritorno alle parole di una sillaba: sento sopravvenire in me un mutamento lieve come una piuma: è vero: è come se il mio corpo fosse ricoperto da una pelle soffice e comoda.

*Domenica 12 agosto 1928*

Devo continuare questo soliloquio o immaginare un pubblico che mi invogli a descrivere?

Questa frase è dovuta al libro sulla narrativa che sto scrivendo – ancora una volta. Sì ancora una volta. È un libro che scrivo di getto. Butto giù tutto quel che mi viene in mente del *romance*, di Dickens ecc. Questa sera devo farmi una scorpacciata di Jane Austen per scodellare qualcosa domani. Tutto questo entusiasmo per la critica potrebbe però essere sloggiato dal desiderio di scrivere un racconto. *The Moths* svolazzano da qualche parte nel mio cervello. Janie e Julian se ne sono appena andati. Julian un poco come Jem nello stile, ma tanto più sano: fronte: fronte larga, capelli ondulati, largo, grasso, vigoroso, di buon carattere. Ride molto ma forse meno che in passato. Forse sta diventando più concreto. Janie è una ragazza piccola del tipo cagnolino da salotto; come quei cagnolini dal muso piatto, dagli occhi sporgenti e dal naso rugoso che le donne si portano per la strada; intelligente, vivace, spalanca la bocca e la chiude di scatto; da un lato è la nipote di un falegname – dall'altro una Strachey. Vale a dire forse un po' volgaruccia? Ma Clive ieri a Charleston ha detto che non esistono distinzioni di classe. Abbiamo preso il tè in tazze blu brillante sotto la luce rosa della malva gigante. Eravamo tutti un poco storditi dalla campagna: un poco bucolici, mi è parso. Era molto bello – ho

invidiato quella pace campestre: tutti gli alberi così saldi e diritti – perché il mio sguardo si è soffermato sugli alberi? Mi affascina l'aspetto delle cose. Anche ora non posso fare a meno di guardare le cornacchie che lottano contro il vento, fortissimo, e mi dicono istintivamente «Come tradurlo in parole?» e tento di rendere sempre più viva la violenza del vento e il fremito delle ali delle cornacchie <che lo affrontano con impeto> che lo fendono – come se l'aria fosse piena di increspature, di onde, di asperità; si sollevano e sprofondano, su e giù, si direbbe che l'esercizio <le diverta> le stimoli e rinvigorisca come i nuotatori in un mare agitato. Ma quanto poco riesco a trascrivere con la penna di ciò che è così vivo ai miei occhi, e non ai miei occhi soltanto: anche a qualche fibra o membrana a ventaglio sulla mia spina dorsale.

Janie, Julian, Leonard e io siamo rimasti in giardino fino a che il vento si è fatto troppo forte, e io li ho trascinati fino alla palude e mi è dispiaciuto che l'acqua fosse troppo bassa, altrimenti ne avrebbero fatto le lodi. E (ma questo non c'entra) Miss Ritchie ha lodato *Orlando*, e io ne sono stata contenta fino a che ho pensato, forse questo è dovuto alla sua gratitudine per le nostre £ 20. Eppure non ho una grande opinione di *Orlando*. È curioso, mi sento come se dovessi obbedire a degli ordini; sempre in fase di manovra su una scena ben precisa a ogni libro che scrivo, sebbene la scena sia io a sceglierla. E Duncan a Charleston mi è sembrato un po' troppo riservato e pieno di sussiego.

*Sabato 27 ottobre 1928*

Uno scandalo, è uno scandalo lasciar passare tutto questo tempo, accontentandomi di guardarlo passare appoggiata al ponte. Ma non mi sono poi tanto appoggiata: piuttosto invece sono corsa qua e là, irritata, eccitata, inquieta. E la corrente maligna turbinava. Perché queste metafore? Perché non scrivo niente da un secolo.

*Orlando* è uscito. Sono andata in Borgogna con Vita. Non ci siamo scoperte. È passato in un lampo. Ma sono stata contenta di rivedere Leonard. Com'è incoerente quel che scrivo! La mia ambizione in questo momento, 8 minuti alle sei di sabato sera, è di recuperare una completa concentrazione. Dopo aver scritto qui aprirò i diari di Fanny Burney e lavorerò sodo all'articolo a proposito del quale la povera Miss McKay mi sollecita mandandomi telegrammi. Leggerò; penserò. Ho rinunciato a leggere e a pensare il 24 di settembre, quando sono partita per la Francia. Sono ritornata, ci siamo immersi nella vita di Londra e nel pubblicare. Sono un poco stufo di *Orlando*. Ora credo di essere piuttosto indifferente a quel che pensano le persone. La gioia della vita sta nel fare – ecco storpiata, come al solito, una citazione: voglio dire che scrivere, non essere letta, è quel

che mi eccita. E siccome non riesco a scrivere mentre mi leggono, mi sento sempre un po' vuota dentro; sballottata; ma non felice come quando sono sola. L'accoglienza, come si dice, supera le aspettative. Le vendite della prima settimana hanno superato i nostri massimi. Mi cullavo piuttosto pigramente nelle lodi quando Squire ha abbaiato sull'«Observer», ma perfino mentre lo leggevo dietro casa domenica scorsa sotto la pioggia delle foglie rosse e nella loro luce, sentivo intatta in me la roccia del mio amor proprio. «Questo non mi fa veramente male» ho detto a me stessa; perfino ora; e infatti prima di sera ero calma, illesa. E ora c'è Hugh [Walpole] sul «Morning Post» che spalma di nuovo unguento sulle ferite, e Rebecca West – una tale fanfara di lodi – secondo il suo stile – che mi sento un po' imbarazzata e sciocca. E ora basta con queste storie, spero.

Grazie a Dio la mia lunga fatica per la conferenza sulle donne si è in questo momento conclusa. Sono ritornata dopo aver parlato a Girton, sotto un diluvio di pioggia. Giovani donne affamate ma coraggiose – questa è la mia impressione. Intelligenti, fervide, povere; e destinate a diventare maestre di scuola. Ho detto loro pacatamente di bere vino e di avere una stanza propria. Perché tutto lo splendore, tutto il lusso della vita devono essere riversati sui Julian e i Francis e niente sulle Phare e sulle Thomas? E questi splendori, Julian forse non li apprezza neppure. A volte mi illudo che il mondo stia cambiando. Mi par di vedere che la ragione si diffonde. Ma mi sarebbe piaciuto avere una conoscenza più intima e corposa della vita. Mi sarebbe piaciuto aver a che fare con cose vere qualche volta. Da una serata come quella ricavo una tal sensazione di vitalità, di stimolo; le mie asperità e oscurità vengono smussate e poste in luce. Penso come contiamo poco: come tutti contino poco; come è rapida e furiosa e imperiosa la vita; come tutti nuotino, a migliaia, per stare a galla. Mi sono sentita anziana e matura. E nessuno mi rispettava. Erano tutte insaziabili, egocentriche, o meglio ben poco intimidite dall'età e dalla fama. Molto poco rispetto o quel tipo di cosa. I corridoi di Girton sono come le volte di un'alta cattadrale – interminabili, gelidi e lucenti – di tanto in tanto una luce accesa. Alte stanze gotiche; grandi estensioni di lucido legno marrone; qua e là una fotografia.

E questa mattina abbiamo visto il Trinity e il King's College. Ora devo concentrarmi sulla letteratura inglese – dimenticando Mary e Tom e della serata di letture, e Lady Cunard e Clive di ritorno e Nessa di ritorno, e *Il pozzo della solitudine*. Ma grazie a Dio ritorno nuovamente a scrivere.

*Mercoledì 7 novembre 1928*

E ora scriverò per mio piacere.

Ma questa frase mi inibisce: perché se si scrive soltanto per il proprio piacere, non so poi cosa succeda. Suppongo che la convenzione della scrittura ne sia distrutta; quindi non si scrive affatto. Ho abbastanza mal di testa, e sono vagamente intontita da sonniferi. Questi sono i postumi (cosa significa questa parola? – il Trench, che apro oziosamente, a quanto pare non dice nulla) di *Orlando*. Sì, sì, da quando ho scritto qui l'ultima volta sono aumentata di almeno due pollici e mezzo nella pubblica considerazione. Credo di poter dire che ora sono tra gli scrittori noti.

Ora non so proprio cos'altro scrivere. Voglio dire che la situazione è la seguente: questo *Orlando* naturalmente è un libro molto vivace e brillante. Sì, ma non vi ho tentato alcuna esplorazione a fondo. E devo sempre esplorare a fondo? Sì, continuo a crederlo. Perché io non reagisco come gli altri. E neppure posso dopo tutti questi anni scartare a cuor leggero questo mio modo di essere. Orlando mi ha insegnato a scrivere delle frasi dirette; mi ha insegnato la continuità e la narrazione e come tenere a bada la realtà. Ma ho voluto evitare naturalmente ogni altra difficoltà. Non sono mai andata a fondo in me stessa facendo quadrare le frasi come avevo fatto in *The Lighthouse*.

Sì, ma Orlando è stato il risultato di un impulso perfettamente chiaro, in verità irresistibile. Voglio divertirmi. Voglio la fantasia. Voglio (e parlo seriamente) dare alle cose un valore caricaturale. Conservo ancora un poco questo stato d'animo. Voglio scrivere una storia, diciamo di Newnham o del movimento femminista, nella stessa vena. È una vena profonda in me – o almeno scintillante, urgente. Ma non è stimolata dagli applausi? troppo stimolata? la mia idea è che a volte occorra rimettersi al talento per alleviare il genio: vale a dire che esiste anche il lato giocoso; il talento quando è allo stato puro, non sfruttato; e il talento quando fa sul serio, quando si tira su le maniche. E l'uno allevia l'altro.

Sì, ma *The Moths*? Quello doveva essere un libro astratto, mistico, cieco: un poema drammatico. E ci può essere affettazione nell'essere troppo mistici, troppo astratti; e dire che Nessa e Roger e Duncan e Ethel Sands ammirano questa cosa! È il mio intransigente; farei quindi bene a guadagnarli la loro approvazione –

Ancora una volta un critico sostiene che sono arrivata a una crisi in fatto di stile: ormai è così scorrevole e fluido che attraversa la mente come fosse acqua.

Quella malattia è cominciata in *The Lighthouse*. La prima parte mi venne di getto – come scrivevo, senza mai fermarmi!

Dovrei ora invece controllarmi e rendermi più solida, più secondo lo stile di *Dalloway* e *Jacob's Room*?

Credo che la soluzione sia scrivere libri che alleviano altri libri: una varietà di stili e di argomenti: poiché dopo tutto è quello il mio temperamento, credo: non essere convinti della verità di nulla – di quel che dico, di quel che dice la gente – seguire sempre, ciecamente istintivamente con la sensazione di star cadendo su un precipizio – il richiamo di – il richiamo di – ora, se scrivo *The Moths*, verrò a patti con queste mistiche emozioni.

*Mercoledì 28 novembre 1928*

Compleanno di papà. Avrebbe avuto 1928 ? 1832 = 96 anni, sì 96 anni oggi; avrebbe potuto avere 96 anni, come è successo ad altre persone che ho conosciuto; ma per fortuna non è andata così. La sua vita avrebbe completamente annullato la mia. Cosa sarebbe accaduto? Non avrei scritto, nemmeno un libro; – inconcepibile. Pensavo a lui e alla mamma ogni giorno; ma scrivendo *The Lighthouse* me li sono tolti dalla mente. E ora lui ritorna qualche volta, ma in modo diverso. (Credo che questo sia vero – ero ossessionata da entrambi, in modo malsano; e scrivere su di loro è stato un atto necessario.) Ora ritorna soprattutto come contemporaneo. Devo leggerlo un giorno o l'altro. Mi chiedo se potrò dire ancora a me stessa, sento la sua voce, questo lo so a memoria?

Così passano i giorni, e talvolta mi chiedo se non si resti ipnotizzati dalla vita, come un bambino da una sfera d'argento; e se questo sia vivere. È molto intenso, luminoso, eccitante. Ma superficiale forse. Mi piacerebbe prendere quella sfera tra le mani e sentirla con calma: tonda, liscia, pesante. E tenerla così, un giorno dopo l'altro. Leggerò Proust, credo. Andrò indietro e avanti.

Quanto al mio prossimo libro, mi impedirò di scrivere fino a che non ne senta l'urgenza in me: fino a che non crescerà nella mia mente come una pera matura pendula, piena, che chiede di essere colta per non cadere. Sono ancora ossessionata da *The Moths*: vengono, come sempre, non invitate, tra il tè e la cena, mentre L. suona il grammofono. Metto giù una pagina o due; poi mi impongo di smettere. A dire il vero mi imbatto in alcune difficoltà. Intanto la fama *Orlando* è andato benissimo. Potrei continuare a scrivere così – non mi mancano gli incoraggiamenti a farlo. La gente dice che è così spontaneo, così naturale. E mi piacerebbe conservare queste qualità, se ci riuscissi senza perdere le altre. Ma quelle qualità ci sono state soprattutto perché ho ignorato le altre. Provenivano dal fatto di scrivere in modo esteriore; e se scavo in profondità, non le perderò? E qual è la mia posizione verso l'interiore e l'esteriore? Penso che una sorta di libertà e di slancio siano una buona cosa; – sì: penso che perfino

l'esteriorità sia una buona cosa; una loro combinazione dovrebbe essere possibile. Mi è venuta l'idea che quel che voglio fare ora è saturare ogni atomo. Voglio eliminare ogni spreco, ogni peso morto, ogni cosa superflua: dare il momento nella sua interezza; qualunque cosa esso includa. Diciamo che il momento è una combinazione del pensiero; della sensazione; della voce del mare. Lo spreco, l'inerzia, nascono dalla inclusione di cose che non appartengono a quel momento; questo spaventoso metodo narrativo dei realisti, di andare dritti in avanti dall'ora di pranzo a quella della cena: è falso, irreal, mera convenzione. Perché tollerare in letteratura quel che non è poesia? – Questo intendo io con la parola saturazione. Non è forse questo che rimprovero ai romanzieri – di non scegliere? I poeti ci riescono semplificando: lasciano fuori praticamente tutto. Io voglio metter dentro praticamente tutto; e tuttavia saturare. È questo quel che voglio fare in *The Moths*. Deve includere ogni sciocchezza, ogni fatto anche sordido: ma reso trasparente. Credo che dovrò leggere Ibsen, Shakespeare e Racine. E scriverò qualcosa su di loro; perché quello è il miglior stimolo, visto che la mia mente è quella che è; allora leggo con passione e con metodo; altrimenti salto e tiro via: sono una lettrice pigra. Ma no: sono sorpresa e un po' allarmata dalla severità inflessibile della mia mente: che non smette mai di leggere e di scrivere; mi fa scrivere su Geraldine Jewsbury, su Hardy, sulle donne – è troppo professionale, troppo poco, ormai, dilettante e sognatrice.

*Domenica 12 maggio 1929*

Qui, terminata ora quella che considero la revisione definitiva di *Women & Fiction* in modo che L. la possa leggere dopo il tè, mi fermo: satura. E la pompa, che con sanguigno ottimismo pensavo avesse smesso, ricomincia. Quanto a *W. & F.*, non so – brillante saggistica – direi di sì; c'è molto lavoro, molte opinioni bollite fino a formare una specie di gelatina, che ho colorato alla meglio di rosso. Ma sono ansiosa di liberarmene – di scrivere senza alcuna restrizione che ostacoli la vista: qui il mio pubblico mi stava troppo alle costole. I fatti: bisogna renderli malleabili, amalgamarli insieme.

*28 maggio 1929*

Ora, riguardo a questo libro, *The Moths*. Come devo cominciarlo? E come dovrà essere? Non sento un grande impulso; nessuna febbre; solo una grande sensazione di difficoltà. Perché scriverlo allora? Perché dovrei scriverlo? Ogni mattina faccio un breve abbozzo, per divertirmi.

Non sto dicendo, potrei aggiungere, che questi abbozzi abbiano alcun rilievo. Non sto cercando di raccontare una storia. Eppure forse si potrebbe fare così. Una mente al

lavoro. Potrebbero essere isole di luce – isole nella corrente – quello che sto cercando di convogliare: la vita stessa che procede. La corrente delle falene che volano con forza in quella direzione. Una lampada e un vaso da fiori al centro. Il fiore potrebbe sempre cambiare. Ma tra ogni scena ci deve essere più unità di quanta non ne trovi ora. La si potrebbe chiamare «Autobiografia». Come rendere un brano, o un atto, tra il giungere delle falene, più intenso di un altro, se ci sono soltanto delle scene? Bisogna arrivare alla sensazione che questo è un inizio: questo è il centro; che l'apice – quando lei apre la finestra ed entra la falena. Avrò le due diverse correnti – le falene che volano; il fiore ritto al centro; il perpetuo sfaldarsi e rinnovarsi della pianta. Nelle sue foglie lei potrebbe vedere come avvengono le cose. Ma lei chi è? Mi preoccupa molto che non abbia un nome. Non voglio una Lavinia o una Penelope: voglio «Lei». Ma così diventa artefatta, liberty, tutta verdi e gialli in qualche modo: simbolica, in vesti fluttuanti. Naturalmente posso farla pensare all'indietro e in avanti; posso raccontare una storia. Ma non è questo il punto. Inoltre farò senza un luogo e un tempo definito. Fuori dalla finestra ci potrebbe essere qualsiasi cosa – una nave – un deserto – Londra.

*Domenica 23 giugno 1929*

Faceva molto caldo, il giorno in cui ho accompagnato Leonard a Worthing, a trovare sua madre, mi faceva male la gola. La mattina dopo avevo il mal di testa. Così siamo rimasti a Rodmell fino a oggi. A Rodmell ho riguardato tutto il «Common Reader»; e questo è molto importante – devo imparare a scrivere in modo più succinto. Specialmente nei saggi che trattano di idee generali, come l'ultimo, *How it Strikes a Contemporary*, inorridisco della mia sciatteria. È dovuta in parte al fatto che non rifletto abbastanza prima di scrivere; in parte al fatto che stracchio le frasi per ricavarne le minime briciole di significato. Ma il risultato è un tentennare e un dilungarsi e un fiato corto che detesto. Bisogna correggere *A Room of One's Own* con molta attenzione prima di darlo alle stampe. E così mi sono lanciata nel mio gran lago di malinconie. Signore, com'era profondo! Che malinconica nata sono! Il solo modo che ho di stare a galla è lavorare. Un appunto per l'estate: devo accettare più lavoro di quanto non possa umanamente fare. <Sono> – no, non so da cosa deriva. Non appena smetto di lavorare sento che sto precipitando giù giù. E, come al solito, sento che sprofondando ulteriormente raggiungerò la verità. Quello è il solo compenso: una specie di nobiltà. Un che di solenne. Mi obbligherò ad affrontare il fatto che non c'è niente – niente per nessuno di noi. Il lavoro, la lettura, lo scrivere sono tutti travestimenti; e le relazioni con le persone. Sì, perfino avere dei figli sarebbe inutile.

*Martedì 5 novembre 1929*

Oh ma finora *A R. of One's Own* sta andando piuttosto bene: vende, credo; e ricevo lettere inaspettate. Ma mi preoccupa di più il mio *Waves*. Ho appena battuto a macchina il lavoro di questa mattina; e non riesco a sentirmi del tutto sicura. C'è qualcosa lì (come lo sentivo per *Mrs Dalloway*), ma non riesco ad arrivarci in modo diretto; nulla della velocità e delle certezze di *The Lighthouse: Orlando* era un gioco per bambini. C'è qualche errore di metodo, da qualche parte? Qualcosa di artificiale? – così che le cose interessanti non hanno una base solida? Sento di essere in uno stato bizzarro; sento una spaccatura; c'è una cosa interessante; ma non c'è un solido terreno su cui poggiarla. Potrebbe venirmi in un lampo, nel rileggere – qualche solvente. Sono convinta di aver ragione nel cercar di porre i personaggi in modo che risaltino contro il tempo e il mare – ma, Signore, che difficoltà scavare in se stessi con convinzione! Ieri questa convinzione l'avevo. Oggi se n'è andata. Eppure ho scritto 66 pagine il mese scorso.

*8 dicembre 1929*

Voglio scrivere saggi critici. Sì, si potrebbero mettere in luce una o due figure oscure. I prosatori elisabettiani io li ho amati per primi e con passione, stimolata da Hakluyt, che mio padre trasportò fino a casa per me – ci penso con una certa emozione: mio padre che percorre la biblioteca pensando alla sua bambina seduta a Hyde Park Corner. Doveva aver 65 anni; io 15 o 16, allora; e il perché non lo so, ma ne fui incantata, sebbene non esattamente interessata, ma la vista di quella grande pagina gialla mi fece andare in trance. Lo leggevo e sognavo quelle oscure avventure, e certamente praticavo il loro stile nei miei quaderni. Allora scrissi un lungo pittoresco saggio sulla religione cristiana, mi pare, chiamato *Religio Laici*, credo, che dimostrava che l'uomo ha bisogno di Dio; ma Dio vi era descritto in corso di evoluzione; e scrissi anche una storia delle Donne; e una storia della mia famiglia – interminabili e in stile elisabettiano.

*Domenica 12 gennaio 1930*

Ecco, è domenica. E ho appena esclamato: Ora non posso pensare ad altro. Grazie alla mia industriosità e ostinazione, non riesco più a smettere di lavorare a *The Waves*. Questa sensazione mi ha assalito all'improvviso circa una settimana fa, quando cominciavo a scrivere la festa fantasma: ora mi pare di poter procedere rapidamente, dopo 6 mesi di fatica, e di poter finire: ma senza la minima certezza su come possa acquisire una forma. Molto sarà da scartare: l'essenziale è scrivere velocemente senza



interrompere lo stato d'animo – nessuna vacanza, nessun intervallo se possibile, finché non avrò finito. Poi riposo. Poi riscrivere.

*26 gennaio 1930*

Dimenticavo di dire che facendo i conti dei sei mesi scorsi abbiamo scoperto che l'anno scorso ho guadagnato circa £ 3020 – lo stipendio di un dirigente statale: una sorpresa per me, che mi sono accontentata per tanti anni di £ 200. Ma credo che calerò di molto. *The Waves* non venderà più di 2000 copie. Sono saldamente incollata a questo libro – voglio dire che ci sono appiccicata come una mosca alla carta ingommata. Talvolta perdo il contatto, ma continuo; poi sento di nuovo che finalmente, ricorrendo a mezzi violenti – come quando ci si fa strada tra gli spini della ginestra –, ho messo le mani su qualcosa di essenziale. Forse ora posso dire qualcosa con immediatezza; per esteso; e non ho bisogno di tirar sempre una riga per dare al mio libro una forma adeguata. Ma come metterlo insieme, come mescolarlo – farne una sola cosa compatta – non lo so; e neppure riesco a indovinarne il finale – potrebbe essere una gigantesca conversazione. Gli intermezzi sono molto difficili, eppure essenziali credo; per far da ponte e anche da sfondo – il mare; la natura insensibile – non so. Ma credo, quando sento questa improvvisa immediatezza, che funzioni: in ogni caso, al momento, ogni altra forma narrativa mi pare una ripetizione.

*Domenica 16 febbraio 1930*

Una settimana passata sul divano. Oggi sono alzata, nel solito stato di animazione irregolare. Al di sotto del normale, con un desiderio spasmodico di scrivere, poi di sonnecchiare. È una bella giornata fredda e, se la mia energia e il mio senso del dovere continuano, andrò in macchina a Hampstead. Ma dubito di poter scrivere qualcosa di buono. Una nuvola mi fluttua in testa. Sento troppo il mio corpo e mi pare di essere stata catapultata troppo fuori dal solco della vita per ritornare al romanzo. Una volta o due ho sentito in testa quello strano fruscio d'ali che viene così spesso quando sono malata – l'anno scorso a quest'epoca per esempio ero a letto a progettare *A Room of One's Own* (che due giorni fa aveva venduto 10.000 copie). Se potessi restare a letto altri quindici giorni (ma non è affatto probabile) credo che riuscirei a vedere *The Waves* nel suo insieme. Oppure potrei imbarcarmi in qualcosa di diverso. Così come stanno le cose, ho una mezza voglia di fare un salto a Cassis; ma forse questo richiede più forza di volontà di quanta io ne possedga; e continueremo a deperire qui. Pinker gira attorno alla stanza alla ricerca di una macchia di sole – di un segno della primavera. Credo che queste

malattie per quel che mi riguarda siano – come dire? – parzialmente mistiche. Succede qualcosa alla mia mente. Si rifiuta di continuare a registrare le impressioni. Si chiude in se stessa. Diventa una crisalide. Sto sdraiata, completamente inerte, spesso in preda a un acuto dolore fisico – come l’anno scorso; questo è l’unico disagio. Poi improvvisamente qualcosa scatta. Due notti fa c’era qui Vita; e quando se n’è andata ho cominciato a sentire la bellezza della sera – stava arrivando la primavera: una luce argentea, mista ai primi fanali; i taxi filavano a tutta velocità per la strada; avevo la sensazione fortissima della vita che nasce; insieme a quella emozione, che è l’essenza del mio sentire, ma che sfugge a ogni descrizione – (continuo ad architettare la scena di Hampton Court di *The Waves* – Dio come vorrei sapere se vedrò mai la fine questo libro! Finora è un’accozzaglia di frammenti). Dunque, come dicevo, tra queste lunghe pause (perché ho la testa che gira e scrivo più per tenermi ferma che per fare un’affermazione corretta), sento che comincia la primavera e il vivere di Vita è così pieno e rigoglioso; tutte le porte si aprono; questa, credo è la falena che agita le ali dentro di me. Allora comincio a inventare la mia storia, quale che sia; le idee mi si affollano in testa; e spesso questo accade prima che io riesca a controllare la mia mente o la mia penna. È inutile tentar di scrivere a questo stadio. E dubito di poter saziare questo mostro bianco. Vorrei coricarmi e dormire, ma mi vergogno. Leonard si è liberato della sua influenza in un giorno e, ancora malato, ha ripreso a lavorare. E io sono ancora qui in ozio, svestita, e domani viene Elly. Ma, come dicevo, quando sono in ozio la mia mente lavora. Non far nulla è spesso più proficuo per me. [...]

*Venerdì 28 marzo 1930*

Sì, ma questo libro è una faccenda molto strana. Il giorno in cui ho detto «far figli non è niente rispetto a questo» ero in uno stato di ubriachezza: quando ho passato in rassegna tutto il libro e ho litigato con L. (su Ethel Smyth) e me ne sono andata via fino a che non mi è passata, ho sentito la pressione della forma – il suo splendore e la sua grandezza – come, forse, non li ho mai sentiti. Ma non arriverò alla fine in stato di ubriachezza. Continuo a lavorare e trovo che questo è il più completo e difficile di tutti i miei libri. Come finirlo, se non con una tremenda discussione in cui ogni vita avrà la sua voce – un mosaico – un – non so. Il difficile è che tutto è ad alta pressione. Non ho ancora dominato la voce narrante. Eppure, penso che ci sia qualcosa di buono; e mi propongo di perseverare, con accanimento, per poi riscriverlo, leggendone gran parte a voce alta, come poesia. Si potrebbe ampliare. Così è compresso. È – qualsiasi cosa possa ricavarne – un tema vasto e possente – come *Orlando* forse non era. Comunque ho saltato l’ostacolo.

*Mercoledì 9 aprile 1930*

Quel che penso ora (a proposito di *The Waves*) è che in pochissimi tratti posso rendere l'essenza di un personaggio. Dovrebbe essere fatto di getto, quasi come una caricatura. Ieri ho cominciato quella che potrebbe essere l'ultima tappa. Come ogni altro pezzo del libro procede a spinte e strattoni. Non riesco mai ad andare avanti; devo sempre tornare indietro. Spero che ne verrà fuori qualcosa di solido; e devo curare le mie frasi. L'abbandono che provavo scrivendo *Orlando* e *Lighthouse* qui è molto controllato dall'estrema difficoltà della forma – come è stato per *Jacob's Room*. Credo che per il momento questo sia il punto estremo del mio sviluppo; ma naturalmente può darsi che in qualche punto io faccia cilecca. Credo di essermi storicamente attenuta alla concezione originaria. La mia paura è che dovrò riscriverlo in modo così drastico che potrei finire col pasticciare tutto. È inevitabile che sia molto imperfetto. Ma forse sono riuscita a stagliare le mie statue contro il cielo.

*Martedì 29 aprile 1930*

E ho appena finito, con questa carica d'inchiostro del pennino, l'ultima frase di *The Waves*. Credo di doverlo registrare per mia informazione. Sì, è stato il massimo sforzo intellettuale che abbia mai fatto; soprattutto le ultime pagine; non penso che siano un fiasco come al solito. E penso di essermi attenuta rigorosamente e asceticamente al mio piano. Di questo posso complimentarmi con me stessa. Ma non ho mai scritto un libro così pieno di buchi e di rattoppi; che avrà bisogno di ricostruzioni, non soltanto di rifacimenti. Sospetto che la struttura sia sbagliata. Non importa. Avrei potuto fare qualcosa di facile e scorrevole; ma questo è il mio tentativo di cogliere la visione che ebbi a Rodmell in quella infelice estate – o nelle tre settimane – dopo aver finito *The Lighthouse*. (A proposito – devo trovare alla svelta qualche nuovo nutrimento per il mio cervello, altrimenti diventerà di nuovo irascibile e infelice – qualcosa di fantasioso, se possibile, e di leggero; perché passato il primo divino sollievo mi stancherò di Hazlitt e della critica. E avverto con piacere di avere varie idee che mi si formano in testa; una vita di Duncan: no, qualcosa intorno a delle tele che splendono in uno studio: ma questo può aspettare.)

*20 agosto 1930*

*The Waves* credo si riduca (sono a pagina 100) a una serie di soliloqui drammatici. L'importante è far scorrere le onde in modo che si compenetrino omogeneamente,

secondo il loro ritmo. Si potrà leggerlo di seguito? Non lo so proprio. Credo che questa sia la più grande occasione che io abbia mai offerto a me stessa: perciò, suppongo, il più completo fallimento. Tuttavia sento rispetto per me stessa per aver scritto questo libro. Sì – anche se mette in mostra i miei congeniti difetti.

*Martedì 30 dicembre 1930*

Probabilmente manca di unità; ma credo sia piuttosto ben fatto (sto parlando di *The Waves* tra me e me davanti al fuoco). Se riuscissi a rendere più compatte le scene – principalmente per mezzo del ritmo. In modo da evitare i tagli; per far sì che il sangue scorra da un capo all'altro come un torrente – non voglio la dispersione data dalle interruzioni; voglio evitare i capitoli; in effetti questo sono riuscita a ottenere in questo libro, se ho ottenuto qualcosa: un tutto saturato e indiviso; i cambiamenti di scena, di umore, di personaggio, sono attuati senza versare una goccia.

*Lunedì 2 febbraio 1931*

Sto per finire *The Waves*, credo. Potrei anche finirlo sabato.

Questa è semplicemente l'osservazione di una scrittrice: non mi sono mai spremuta tanto il cervello su un libro. Prova ne è che sono quasi incapace di leggere o scrivere altro. Finita la mattinata non faccio che afflosciarmi. Dio che sollievo quando questa settimana sarà passata, e avrò la sensazione di aver concluso e portato a termine questa lunga fatica, chiuso questa visione. Credo di aver semplicemente fatto quel che volevo: certo ho alterato molto lo schema, ma sento di esser riuscita a dire, ricorrendo a ogni mezzo, alcune cose che volevo dire. Immagino che i mezzi siano tali che il libro sarà un fallimento dal punto di vista del lettore. Bene, non importa: è un tentativo coraggioso, credo <e segna> qualcosa per cui ho lottato. Oh, e poi la gioia di essere di nuovo libera di darmi alle libere scaramucce – di essere in ozio, di non curarmi troppo di quel che accade; e poi potrò leggere di nuovo, con la mente sgombra – il che non faccio da 4 mesi, direi. In tutto avrò impiegato 18 mesi a scriverlo: e non lo potremo pubblicare fino all'autunno, suppongo.

*7 febbraio 1931*

Quel che mi interessa nell'ultimo stadio è la libertà e l'ardire con cui la mia fantasia raccoglieva, usava e scartava tutte le immagini e i simboli che avevo preparato. Sono sicura che questo è il modo giusto di usarli – non secondo un ordine predeterminato, come avevo tentato di fare all'inizio, coerentemente, ma semplicemente come immagini;

senza mai elaborarle, suggerendo soltanto. Spero così di aver mantenuto il suono del mare e degli uccelli, l'alba e il giardino, inconsciamente presenti, nello svolgere la loro azione sotterranea.

*13 gennaio 1932*

Io avrò cinquant'anni il 25; cioè lunedì della prossima settimana; e a volte mi sembra di aver vissuto già 250 anni, e altre volte di essere la persona più giovane dell'autobus. (Nessa dice che lei lo pensa anche adesso, quando si siede.) E voglio scrivere altri 4 romanzi del tipo di *The Waves* e *Tap on the Door*, e poi percorrere la letteratura inglese come uno spago attraversa il formaggio, o meglio come un insetto industrioso che si rosicchi un libro dopo l'altro, da Chaucer a Lawrence. È un programma che, considerando la mia lentezza, e che divento sempre più lenta e pesante, più insofferente dell'irruenza e della fretta, dovrebbe bastarmi per i miei prossimi 20 anni, se ci saranno.

*Domenica 31 gennaio 1932*

Avendo appena finito, come ho detto, quella che chiamo la versione definitiva della mia *Letter to a Young Poet*, posso concedermi un momento di libertà. Dal tono cinico di questa frase capisco di non essere tanto sicura della parola «definitiva»; scrivere diventa sempre più difficile. Cose che prima scrivevo di getto ora le devo condensare e riformulare.

*Giovedì 3 marzo 1932*

E ora, giovedì 3 marzo, sono piuttosto agitata perché il diavolo mi ha sussurrato, improvvisamente, che ho già sei lezioni pronte in *Phases of Fiction*; e potrei sistemarle e usarle per le conferenze Clark del Trinity College, e conquistarmi la stima del mio sesso, con poche settimane di lavoro. Vero, dice L., che siccome le 4 conferenze centrali sono state pubblicate in America non potrei fare questo senza una completa riscrittura: e dovrei quindi metter da parte il progetto. Eppure la perversione della mia mente è tale che non riesco a pensare a nient'altro; nella mente mi sciamano una quantità di idee per delle conferenze; di cose che potrei dire soltanto in una conferenza; e il mio rifiuto sembra frutto di pigrizia e vigliaccheria. Eppure due giorni fa mi ripugnava il pensiero: desideravo soltanto la mia libertà per scrivere *Tap on the Door*, ed ero convinta che sarei stata una servile cacciatrice di denaro se avessi accettato. Senza dubbio questa effervescenza si calmerà – tuttavia che cosa farei se un qualche amichevole professore del Trinity mi chiedesse di ripensarci? A ben riflettere so che se mi mettessi a riscrivere

*Phases of Fiction* dovrei immergermi completamente in quel lavoro per qualche settimana: dovrei riformulare, rileggere: dovrei impregnarmi dello stile delle conferenze: il loro tono giocoso, la loro enfasi; e poi sarei esausta nel momento di affrontare *Tap*; e finito *Tap*, sarebbero passati 2 o 3 anni dalla pubblicazione di *The Waves*. In ogni caso m congratulo con me stessa per aver risposto con decisione nell'umore in cui ero prima, prima del messaggio sussurratomi dal diavolo, e aperto il cassetto vi ho trovato il vecchio MS; così ben scritto, così ben pensato – tutto il lavoro già fatto.

*Lunedì 19 dicembre 1932*

Sì, oggi, 19 dicembre, lunedì ho scritto fino a ridurmi sull'orlo della distruzione totale. Grazie al cielo ora posso fermarmi e sguazzare nel fresco e nelle colline, e lasciare che le ruote della mia mente – quanto le prego di far questo – si raffreddino e rallentino e si fermino del tutto. Riprenderò *Flush* per rinfrescarmi. Mio Dio, dall'11 ottobre in poi ho scritto 60.320 parole. Penso che questo sia di gran lunga il più rapido dei miei libri: molto più di *Orlando* o *To the Lighthouse*. Ma quelle 60.000 parole saranno faticosamente prosciugate fino a diventare 30 o 40.000 – mi aspetta una gran fatica. Non importa. Ho messo giù l'abbozzo e fissato lo schema per il resto. Sento, per la prima volta, che no, non devo rischiare di attraversar la strada, fino a che il libro non sarà finito. E sebbene per me sia così importante, ricevo, da Clive – da George Suona alla Porta e Scappa – la prima di quelle piccole punture di spillo che mi saranno così generosamente elargite quando usciranno i *Pargiters*. Oh ma allora avrò perfezionato la mia tecnica sociale. Mi sto esercitando con Eddy e intendo fare ulteriori esperimenti, quando ce ne sarà l'occasione, con Logan. Sì, sarò libera e interamente padrona della mia vita per il primo ottobre 1933. Nessuno verrà qui a suo piacimento; o mi trascinerà fuori alle sue condizioni. E subito dopo scriverò un libro di poesia. Questo libro però scatena una quantità di fatti che non avrei mai sospettato di avere incamerato. Devo averli osservati e accumulati per 20 anni – per lo meno dai tempi di *Jacob's Room*. Mi si presenta una tale abbondanza di cose che non riesco nemmeno a scegliere. Perciò 60.000 parole tutte per un paragrafo. Quel che devo fare è mantenere il controllo; e non essere troppo sarcastica; e conservare il giusto grado di libertà e di riserbo. Oh ma come è facile da scrivere, questo, in confronto a *The Waves*! Mi chiedo quale percentuale di carati d'oro si trovi in ciascun libro. Naturalmente questo è esteriore: ma c'è una buona dose di oro – più di quanto pensassi – nell'esteriorità. Comunque, che m'importa del mio letto di piume d'oca? Me ne andrò con gli zingari tutta stracci e brandelli! Gli zingari, dico: non Hugh Walpole e Priestley – no.

Per la verità *The Pargiters* e *Orlando* sono cugini primi, ma cugini nella carne: è *Orlando* che mi ha insegnato il metodo. Ora – ma devo fermarmi per almeno 10 giorni – no, 14 – se non 21 – ora devo fare il capitolo 1880-1900 che esige abilità. Ma mi piace usare l'abilità che possiedo.

*Giovedì 5 gennaio 1933*

Sono così soddisfatta della mia ingegnosità per essermi sistemata in 5 minuti (dopo soltanto una decina d'anni) un perfetto scrittoio, con annessa vaschetta per le penne! Così non mi capiterà più di dovermi infuriare per la mancanza di inchiostro e penna nel momento più critico della vita di uno scrittore né di veder dissolversi una frase formulata all'improvviso perché non ho una penna a portata di mano – e inoltre sono così contenta di essermi liberata della pagina 100 di *Flush* – questa è la terza volta che scrivo la scena di Whitechapel, e dubito che ne valga la pena – che non posso fare a meno di svagarmi con questa libera pagina azzurra, che grazie a Dio in cielo non ha bisogno di essere riscritta. È una giornata umida e nebbiosa: qui le mie finestre sono tutte appannate, e direi che questo pomeriggio useremo la macchina nuova, sebbene non sia ancora veramente la nostra, per una ventina di miglia, a mo' di prova. È come viaggiare in prima classe invece che in terza.

*Domenica 15 gennaio 1933*

Sono venuta qui, è la nostra ultima mattina, per scriver lettere, e perciò, naturalmente, scrivo invece in questo quaderno. Ma non scrivo un rigo da 3 settimane – ho soltanto battuto a macchina *Flush*, che, sia lodato il Cielo, ho «finito» (virgolette quasi superflue) ieri. Ah, ma *Flush* è stato poco a poco estromesso da un cuculo insediato nel suo nido, dai *Pargiters*. Com'è strano il funzionamento della mente! Circa una settimana fa ho cominciato a mettere insieme le scene – inconsciamente: mi dicevo delle frasi a voce alta; e così, per una settimana sono rimasta qui seduta, fissando la macchina da scrivere e dicendomi a voce alta delle frasi dei *Pargiters*. La cosa diventa sempre più esasperante. Ma tutto si risolverà in pochi giorni, quando mi concederò di scrivere di nuovo.

*Giovedì 6 aprile 1933*

Dio come sono stanca! Mi sono esaurita a scrivere quest'ultimo pezzo dei *Pargiters*. Sono arrivata alla scena di Elvira a letto – una scena che ho in mente da tanti mesi, ma ora non riesco a scriverla. È il punto cruciale del libro. Ci vuole una gran spinta per farlo ruotare sui cardini. Come al solito, mi vengono mille dubbi. Non è forse troppo rapido,

troppo esile, troppo superficialmente brillante? Bene, se è così sono troppo sfinita per tornarci sopra; lo seppellirò per un mese – fino a che non torneremo dall'Italia, forse; e nel frattempo scriverò su Goldsmith & Co. Poi lo riprenderò in mano e lo butterò giù in un baleno in giugno luglio agosto settembre. In quattro mesi dovrei finire la prima stesura – 100.000 parole, direi. 50.000 parole scritte in 5 mesi – il mio record.

*Martedì 25 aprile 1933*

No, non abbiamo visto nessuno a Rodmell. Lydia e Maynard sono arrivati mezz'ora prima di noi e abbiamo cenato con loro e siamo stati invitati al ricevimento reale allo Shelley – Mr Hambro è zio del proprietario e amico di Timmy e dei Gleichen; c'era del granchio, ma il pollo era duro, così non siamo andati.

Sono già finiti – i nostri dieci giorni: e io scrivo ogni giorno, o quasi, su Goldsmith – non vedo una grande utilità in questi miei Goldsmith ecc. Sì, ora dovrei correggere le bozze di *Flush* – ho qualche dubbio su questo libretto; ma sono in umore di dubbi: l'umore agitato dei periodi transitori, perché venerdì 5 andiamo a Siena; dunque non posso concentrarmi sulla mia storia, nella quale è la permanenza. E come al solito voglio che fermenti in me qualcosa di nuovo – per spezzare di netto il calco dell'abitudine e avere quella evasione che l'Italia, il sole, l'andare a zonzo e l'indifferenza portano con sé. Affioro, come le bollicine da una bottiglia. E mi fanno male gli occhi, e devo andare dal Dr. Doggett – il Johnny di Sheppard – oggi. E ho 7 lezioni d'italiano; e vedo Vita, Christabel ecc.

Ma questo *Pargiters...* Credo che sarà tremendo. Devo essere audace e avventurosa. Voglio rappresentare tutta quanta la società attuale – niente di meno: i fatti, e la visione. E combinarli insieme. Voglio dire, *The Waves* e contemporaneamente *Night and Day*. È possibile? Al momento ho messo insieme 50.000 parole di «vita vissuta»: ora nelle prossime 50 devo in qualche modo commentare; Dio sa come – pur continuando a far progredire gli eventi. La difficoltà è il personaggio di Elvira. Potrebbe diventare troppo invadente. Va vista solo in rapporto al resto. Questo – questo contrasto, credo, dovrebbe dare un più forte risalto alle due realtà. Per ora, penso che lo scorrere degli eventi sia troppo fluido e troppo libero. Risulta un po' facile, ma vivace. Come ottenere la profondità senza che il tutto diventi statico? Ma mi piacciono questi problemi, e comunque in questa naturalezza c'è fiato e vigore. Dovrebbe tendere a un'ampiezza e a una intensità immense. Dovrebbe includere satira, commedia, poesia, narrazione, e quale forma può comprendere tutte queste cose? Dovrei introdurre una commedia, lettere, poesie? Mi sembra di cominciare a vedere l'insieme. E deve finire con la pressione della normale vita



quotidiana che continua. E devono esserci milioni di idee ma nessuna predica – storia, politica, femminismo, arte, letteratura – in breve la summa di tutto quel che so, che sento, di cui rido, che disprezzo, amo, ammiro, odio ecc.

*Mercoledì 31 maggio 1933*

Credo di essere arrivata al punto in cui potrei scrivere i *Pargiters* per 4 mesi di fila. Dio, che sollievo – che sollievo fisico! Mi pare di non potermi più trattenere – e credo che quel che mi tortura sia battere sempre la testa contro un muro vuoto – vale a dire *Flush*, Goldsmith, girare l'Italia in macchina: ora, domani, voglio finirlo. E se ne venissero fuori soltanto sciocchezze? Qui bisogna essere avventurosi, decisi, affrontare ogni possibile ostacolo. Potrei introdurre commedie, poesie, lettere, dialoghi: bisogna rendere il rilievo rotondo, non soltanto la superficie piatta. Non soltanto la teoria. E le conversazioni; le discussioni. Come riuscirci sarà un problema. Voglio un argomentare intellettuale in forma d'arte: come dare forma artistica alla consueta vita quotidiana di Arnold Bennett? Ecco i complicati e ricchi problemi dei miei prossimi 4 mesi. E al momento non so quali siano i miei mezzi. Sono completamente disorientata dopo 4 – no 3 – settimane di vacanza; ma domani ritorniamo a Rodmell. E devo riempire i ritagli di tempo con delle letture – e non ho voglia di mettermi sui libri.

*Giovedì 8 giugno 1933*

Benissimo: i vecchi *Pargiters* stanno cominciando a mettersi in moto e io mi dico: che sia finita! Voglio dire che scrivere è fatica, scrivere è disperante: eppure naturalmente l'altro giorno nel caldo infernale di Rodmell, ammetto che la prospettiva – questo assomiglia ai miei profondi pensieri di Richmond – si mette a fuoco: sì, le proporzioni sono esatte; anche se io lassù in alto soffro per lo sforzo, soffro, come questa mattina, di una atroce disperazione e, Signore!, quando sarà il momento di riscrivere, soffrirò intensamente di un'angoscia ineffabile (la parola significa soltanto che non si riesce ad esprimerla); nel tenere la cosa – tutte le cose – le innumerevoli cose – insieme.

*Mercoledì 16 agosto 1933*

E per via del volo di Sir Alan Cobham, di Angelica e Julian e del battello da prendere ho avuto un altro mal di testa, e, a letto, non ho potuto vedere Ethel ma ne ho sentito la voce e stamane ho ricevuto 6 pagine su questo argomento, e non ho visto i Woolf e sono di nuovo qui a faticare sui *P[argiter]s* e a pensare Dio come farò mai a mettere ordine in tutto questo! Che tremendo sforzo sarà! Non importa. Voglio parlare della Forma, perché

ho appena letto Turgenev. (Ma come mi trema la mano dopo queste emicranie – non riesco a controllare con precisione né le parole né la penna – ho perso l’abitudine.)

La forma, dunque, è la sensazione che ogni cosa segua perfettamente l’altra. È, in parte, una questione di logica. T. scriveva e riscriveva. Per separare la verità dall’inessenziale. Ma D[ostoevskij]. direbbe che tutto conta. Ma non si riesce a rileggere D. Sh[akespea]re, per esempio, era costretto dal teatro a una forma (T. dice che bisogna trovare una forma nuova per gli argomenti vecchi; ma suppongo che qui usi il termine in un altro senso –). Di una scena, bisogna conservare l’essenziale. Come si fa a capire cosa lo è? Come si fa a capire se la forma di D. è migliore o peggiore di quella di T.? Sembra meno duratura. L’idea di T. è che lo scrittore definisca l’essenziale e lasci il resto al lettore. D. invece fornisce al lettore tutto l’aiuto e tutti i suggerimenti possibili. T. riduce le possibilità.

Il guaio della critica è la superficialità. Lo scrittore va tanto più a fondo. T. teneva un diario per Bazarov: scriveva tutto dal suo punto di vista. Noi abbiamo soltanto 250 paginette. La nostra critica non è che una visione a volo d’uccello del pinnacolo di un iceberg. Il resto è sott’acqua. Potrei cominciare così. L’articolo potrebbe essere più frammentato, meno costruito del solito.

*Martedì 22 maggio 1934*

Alla fine oggi, martedì, dopo aver sfregato disperatamente, inutilmente il fiammifero sulla scatola – ero così sopraffatta da una sensazione di rigidità e di vuoto – si è accesa una piccola fiamma. Forse ho ingranato. Alludo alla diabolica difficoltà di cominciare la settima parte dopo l’influenza. Elvira e George, o John, parlano nella stanza di lei. Sono ancora molto lontana da loro, ma credo di essere arrivata al giusto tono di voce questa mattina. Scrivo questo appunto perché mi serva da ammonimento. Ora è importante procedere molto lentamente; fermarsi nel mezzo dell’alluvione; non forzare mai; distendersi e lasciare che il delicato mondo del subconscio si popoli; non ridursi con la schiuma alla bocca. Non c’è fretta. Ho denaro a sufficienza per un anno. Se questo libro esce il giugno prossimo può bastare. Gli ultimi capitoli devono essere così densi, così riassuntivi, così intrecciati insieme che posso andare avanti soltanto se ogni mattina mi fermo a meditare su tutto il libro. Non c’è più nessun bisogno di procedere a tutta velocità, perché la parte narrativa è fatta. Quel che voglio è arricchire ed equilibrare. Quest’ultimo capitolo deve essere per lunghezza, importanza e volume equivalente alla prima parte; e deve in effetti rendere l’altro aspetto, la parte sommersa. Non credo che rileggerò; lo riassumerò – il tè, la morte, Oxford e così via, a memoria. E siccome l’intero

libro dipende dalla riuscita di questo, devo essere molto calma e paziente, trattare con tutti i riguardi la mia povera testa un po' scricchiolante e cullarla col francese e così via, il più accortamente possibile.

*Venerdì 27 luglio 1934*

Scrivo per ammazzare il tempo, perché non posso mettermi al lavoro. Forse abbiamo troppi possedimenti. Troppe tavole e sedie.

*21 agosto 1934*

*Here and Now* mi ha insegnato che si possono usare una quantità di «forme» nello stesso libro. Quindi il prossimo potrebbe contenere poesia, realtà, commedia, dramma, narrativa, psicologia, in un tutto unico. Molto breve. Bisognerà pensarci.

*Domenica 30 settembre 1934*

Ho scritto 10 minuti fa e anche con calma le ultime parole del mio libro senza titolo. 900 pagine: L. dice 200.000 parole. Signore Iddio, quanto dovrò riscrivere! Ma anche, che felicità celeste quando ho alzato la penna dopo l'ultima riga, anche se la maggior parte delle righe saranno poi da cancellare. Comunque il disegno è tracciato. E ci sono voluti poco meno di 2 anni: qualche mese di meno, in verità, perché è sopravvenuto *Flush*; dopo di che è stato scritto a un passo di galoppo più rapido di qualsiasi altro mio libro. La parte in cui si rappresentano gli eventi giustifica questa rapidità. E direi – ma non lo dico sempre? – che c'è stata più eccitazione; ma non dello stesso tipo, mi pare. Perché sono stata più generale, meno personale. Niente «bella prosa» ma un dialogo più sciolto; una grande tensione, perché tante mie facoltà dovevano agire di concerto, anche se con intensità minore. Niente lacrime ed esaltazione alla fine: ma una vasta quiete, spero. Comunque, se muoio domani, lì c'è la traccia. E mi sento riposata, e domani riscriverò la fine. Non penso però di essere abbastanza in forze per poter «inventare» ancora. È stato quello lo sforzo – l'invenzione; e sospetto che nelle ultime 20 pagine la tensione si sia un poco afflosciata. Troppi rimasugli da spazzar via. Ma non ho idea dell'insieme.

*Giovedì 11 ottobre 1934*

Una breve annotazione. Nel «Lit. Sup.» fanno la pubblicità a *Men without Art* di Wyndham Lewis. Capitoli su Eliot, Faulkner, Hemingway, Virginia Woolf... Ora io so, perché me lo dicono la ragione e l'istinto, che questo è un attacco; che mi demoliscono pubblicamente: non resterà niente di me a Oxford, Cambridge e nei luoghi dove i giovani

leggono Wyndham Lewis. L'istinto mi dice di non leggerlo. E per questa ragione: bene, apro Keats e trovo: «Le lodi o i rimproveri hanno solo un effetto momentaneo in chi è severo critico delle proprie opere a causa del suo amore per la bellezza astratta. Le critiche che mi si fanno in famiglia mi hanno addolorato assai più di quanto “Blackwood” o “Quarterly” possano mai fare... È solo una questione momentanea – credo che resterò tra i poeti inglesi dopo la mia morte. Anche per quel che riguarda il tempo presente il tentativo di stroncarmi sul “Quarterly” ha soltanto fatto convergere l'attenzione su di me».

Bene: e io resterò tra i romanzieri inglesi dopo la mia morte? Non ci penso quasi mai. Perché allora evito di leggere W.L.? Perché sono così sensibile? Credo sia vanità. Mi dispiace l'idea che si rida di me, la soddisfazione che ABC ricaverebbero dal sentire che si demolisce VW: questo incoraggerebbe ulteriori attacchi. Forse ho dei dubbi sulle mie doti; d'altra parte, però, le conosco meglio di quanto non le conosca W.L.; e comunque intendo continuare a scrivere. Quel che farò sarà individuare astutamente la natura delle accuse dalla conversazione e dalle recensioni; e tra un anno circa, quando uscirà il mio libro, le leggerò. Sento già la calma che sempre mi invade quando mi insultano; ho le spalle coperte; scrivo per il piacere di scrivere ecc. e poi c'è lo strano indecoroso piacere del sentirsi insultati – dell'essere una figura, dell'essere un martire e così via.

*Domenica 2 dicembre 1934*

Non è strano? Ci sono giorni in cui non riesco affatto a leggere Dante dopo aver lavorato alla revisione dei *P[argiter]s*: altre volte lo trovo del tutto sublime e di grande aiuto. Mi solleva dal baccano delle parole. Ma oggi (mentre scrivevo la scena nello studio) sono troppo eccitata, oggi mi sembra che il mio sia un bel libro. Ci sono di nuovo dentro fino al collo. Ma mi fermerò alla fine della scena del funerale, per calmarmi il cervello. Vale a dire che scriverò una commedia, *Freshwater*, una farsa – come divertimento natalizio. E devo mettere insieme il mio articolo sulla Critica Contemporanea: e guardarmi intorno. David Cecil sul romanzo: sarà un buon libro per i lettori, non per gli scrittori – è troppo elementare: ma ci sono dei punti interessanti, visti dall'esterno. Ma ne ho abbastanza di quel genere di critica. E spesso ha torto: mi pare che fraintenda *Cime tempestose*: vorrebbe avere una profonda teoria. Noi – di B[loomsbur]y – siamo tutti morti; così dice Joad. Mi fa ridere. Lytton e io i due responsabili.

*Domenica 30 dicembre 1934*

Siccome ho dimenticato di portare il quaderno, devo scrivere qui, su fogli sparsi. Fine d'anno; con quei maledetti cani che abbaiano: e io sono seduta nella mia nuova casa;

sono, per essere precisi, le 3.10; sta piovendo. La Mucca [Mabel] ha la sciatica; la portiamo a Lewes perché prenda il treno per Londra; dopo di che andremo a prendere il tè a Charleston, dove si reciterà [*Freshwater*]; poi ci si fermerà là a cena. È stato il Natale più piovoso, direi, tirando a indovinare, mai verificatosi. Soltanto ieri sono riuscita a fare la mia passeggiata alla fattoria fantasma; ma prego Dio che, passato il Natale, la pioggia smetta di cadere e i cani di Miss Emery smettano di abbaiare.

È stata una stupidaggine venire senza un quaderno, visto che alla fine della mattinata ho sempre la testa piena di idee su *The Pargiters*. È molto interessante da rivedere. Sto riscrivendo parecchio. La mia idea è di <spaziare> contrastare le scene; molto intense, meno intense; poi dramma; poi racconto. Mantenendo una specie di ritmo, di andatura. Comunque consente una grande varietà – questo libro.

Credo che lo chiamerò «*Ordinary People*». Ho finito, più o meno, la prima scena di Maggie e Sarah nella camera da letto; come ero infervorata quando l'ho scritta! E ora non resta quasi un rigo dell'originale. Sì ma ne ho colto lo spirito, credo. Scrivo quasi 60 pagine prima di riuscirci. E ritornando indietro lo vedo procedere a saltelli come un canarino giallo sul posatoio. Voglio fare di S[arah] e M[aggie] due personaggi molto incisivi, molto caratterizzati dal dialogo. Poi si arriva alla visita di Martin a Eleanor: poi c'è la lunga giornata che finisce con la morte del re. Ho sfacchinato per 80 o 90 pagine, soprattutto per via di uno sbaglio nella numerazione.

*Lunedì 11 marzo 1935*

Come mi piacerebbe, pensavo oggi pomeriggio venendo qui in macchina, scrivere di nuovo una frase! Che gioia sentirla modellarsi e prender forma sotto le mie dita! Dal 16 ottobre non ho scritto una sola frase nuova, ma ho soltanto copiato e battuto macchina. Una frase battuta a macchina in qualche modo è diversa; tanto per cominciare è formata da elementi già esistenti: non balza fuori inedita dalla mente. Ma questa trascrizione deve continuare, lo vedo, fino ad agosto. Sono arrivata soltanto adesso alla prima scena di guerra: se ho fortuna arriverò a Eleanor a Oxford Street prima della nostra partenza in maggio; e passerò giugno e luglio a orchestrare il gran finale. Poi in agosto scriverò di nuovo.

*Lunedì 18 marzo 1935*

La sola cosa che valga la pena di fare in questo libro è tener duro: tenersi stretti alla propria idea e non spostarla di un centimetro per far piacere a qualcuno. Lo strano è che quando sono in compagnia tutto si dissolve; e poi ritorna di colpo; i sarcasmi

Swinnerton, di Mirsky – mi danno la sensazione di essere odiata, disprezzata, resa ridicola – bene, questa è l'unica risposta: attenermi alle mie idee. E vorrei non dover mai leggere cose sul mio conto, o pensare a me stessa, finché non è finito, ma devo guardare fissamente il mio oggetto e pensare soltanto a come esprimerlo. Dio che fatica dar concretezza a tutte queste idee, e dover sempre esporre la mia mente, aperta e tesa per il calore della creazione, alle raffiche del mondo esterno. Se non fossi così suscettibile, come sarebbe facile andare avanti.

*Giovedì 13 giugno 1935*

In un certo senso è come quando scrivevo *The Waves* – queste ultime scene. Porto il mio cervello a uno stato di congestione, devo fermarmi; andare di sopra, imbartermi nello scarmigliato Mr Brewster; tornare indietro; trovare un rigagnolo di parole. È l'estrema condensazione; il contrasto; il tener tutto insieme. Forse questo significa che funziona? Mi sembra di dover innalzare un cerchio di immani colonne e riesco appena a trascinarle a fatica. Qualcosa del genere. Sta diventando più spoglio e più intenso. E poi che sollievo quando avrò finito le scene più elevate – come quella con Eleonor. Ma anche quelle vanno condensate. Quel che mi strema è situarle nel posto giusto.

*Giovedì 5 settembre 1935*

Ho dovuto rinunciare a scrivere *The Years* – si chiamerà così – questa mattina. Assolutamente a terra. Sally resta a cuccia. Non riesco a tirar fuori una parola. Eppure mi sembra di capire che c'è qualcosa; dunque aspetterò, un giorno o due, e lascerò che il pozzo si riempia. Deve essere maledettamente profondo, questa volta – 740 pagine. Credo che, dal punto di vista psicologico, questa sia la più strana delle mie avventure. Metà cervello mi si è completamente prosciugato; ma basta che mi volti ed ecco l'altra metà, credo, pronta a scrivere un articoletto. Dio, se soltanto qualcuno sapesse qualcosa del cervello! E perfino oggi, che sono disperata e quasi in lacrime se guardo il capitolo, incapace di aggiungerci qualcosa, mi sembra che mi basterebbe frugare e troverei il bandolo del gomito di corda – un punto di partenza, qualcuno che guardi Sara, magari – no, non so – e la mia testa si riempirebbe e la stanchezza andrebbe via.

*Sabato 7 settembre 1935*

Una mattinata divinamente quieta passata a leggere Alfieri accanto alla finestra aperta e senza fumare. Credo che potrei ritornare al vecchio piacere della lettura se non scrivessi. Ma lo scrivere mi scalda il cervello al punto che non può concentrarsi nella

lettura; e poi quando mi si raffredda il calore, ho la testa così stanca che non posso far altro che brevi tentativi. Ma ho smesso di scrivere *The Years* da 2 giorni: e sento che mi ritorna la capacità di concentrarmi con calma e fermezza sui libri. La biografia di John Bailey, arrivata oggi, mi fa però dubitare – di cosa? Di tutto. Sembra un topolino che squittisce sotto il materasso. Ma l’ho appena guardato e ho sentito l’odore di una cena lett., del «Lit. Sup.», di questa e quella cosa lett. – e l’osservazione che a Virginia Woolf, proprio a lei, è stata regalata l’opera di Cowper da Desmond, e le piace! Io, che leggevo Cowper quando avevo 15 anni – maledette scemenze.

*Giovedì 12 settembre 1935*

Mattine che non sono né tranquille né celestiali, ma un misto di inferno e di estasi: non ho mai avuto la sensazione di avere un pallone bollente in testa come ora che riscrivo *The Years*; perché è così lungo; e la pressione terribile. Ma userò tutte le mie arti per mantenere la testa a posto. Smetterò di scrivere alle 11.30 e leggerò qualcosa in italiano o Dryden per cullarmi in un bel ritmo.

*15 settembre 1935*

Anthony Hope viveva nel terrore di non riuscire più a scrivere. Non credo di aver mai preso in esame questa eventualità. Invece mi dico sempre: Avrò il tempo necessario per scrivere tutto quello che ho in testa? Uno stato molto più felice; ma supponiamo che quello che ho in testa diventi sempre più debole e sciocco? Ma perché dovrebbe diventare così? Non succederà se lo diversifico a sufficienza: con libelli, saggi critici, poesia, romanzi, e forse una commedia. Ma scrivo molto lentamente. Lui faceva un libro all’anno. E a scrivere *The Years* (il titolo è deciso; è scivolato nella buca come una palla di biliardo) ci avrò messo quasi 3 anni – mettiamo che lo finisca a Natale. E non penso mai, seriamente, di morire.

*2 ottobre 1935*

E qual è il mio dovere in quanto essere umano? Le delegate erano poche e quasi senza voce in capitolo. Lunedì una ha detto: è ora di rinunciare a lavare i piatti. Una protesta flebile, debole ma genuina. La musica di un flauto di canna, ma cosa può contare di contro a tutto il peso della birra e dell’arrosto che in ogni caso le tocca preparare? Tutto molto vivido e interessante; ma debordante: troppa retorica, e una visione parziale: cambiare la struttura della società. Sì, ma poi, dopo che è stata cambiata? Credo davvero che Bevin riuscirà a produrre un mondo buono, grazie alla eguaglianza dei diritti? E se

fosse nato duca? La mia simpatia andava a Salter che predicava la non resistenza. Ha proprio ragione. Quella dovrebbe essere la nostra posizione. Sì, ma se la società è nello stato attuale? Per fortuna, non avendo avuto né una educazione né il voto, non sono responsabile dello stato della società. Ecco i pensieri che mi frullano per la testa, e mi distraggono da quel che è, dopo tutto, il mio lavoro. È una buona cosa essere disturbati per un giorno – perfino per due – ma non per tre. Così oggi non sono andata; e non riesco proprio a scrivere. Tuttavia mi costringerò a farlo quando avrò finito di scriver qui. È strana l'enorme suscettibilità della mia mente alle impressioni superficiali, il modo in cui le assorbo e lascio che mi turbinino intorno. E fino a che punto hanno importanza i pensieri e l'opera di un individuo? Dovremmo tutti impegnarci ad alterare la struttura della società? Louie questa mattina ha detto che le ha fatto molto piacere lavorare per noi, che le dispiace che andiamo via. Anche questo è lavoro, in un certo modo. Eppure non posso negare che amo costruire le frasi. Eppure... L. è ritornato al congresso, e penso che ne discuterò poi con lui. Dice che la politica e l'arte dovrebbero essere due cose separate. Abbiamo passeggiato fuori al freddo lungo la palude e abbiamo discusso. Il fatto è che la testa mi si stanca facilmente. Sì, è troppo stanca per poter scrivere. Ma è bene essere troppo stanchi per quel motivo, i pesciolini che frullano per la testa, di tanto in tanto.

*Mercoledì 16 ottobre 1935*

Quel che ho scoperto scrivendo *The Years* è che la commedia si ottiene soltanto adoperando lo strato superficiale – per esempio, la scena della terrazza. Il problema è questo: posso ottenere diversi strati introducendo la musica e la pittura insieme a certi raggruppamenti di figure umane? È quel che voglio tentare per la scena dell'incursione: degli strati che continuino a interagire influenzandosi reciprocamente: pittura, musica e quest'altra corrente – l'azione – cioè i rapporti tra i personaggi – mentre il movimento (cioè l'evolversi dei sentimenti mentre continua l'incursione) procede.

In ogni caso, in questo libro ho scoperto che deve esserci contrasto: non si può approfondire troppo intensamente uno strato, come mi sembra di aver fatto in *The Waves*, senza danneggiare gli altri. Dunque spero che una specie di forma riesca a imporsi, una forma che corrisponda alle dimensioni dell'essere umano; bisognerebbe essere capaci di percepire un muro formato da tutti i vari influssi. E questo muro nell'ultimo capitolo dovrebbe chiudersi intorno a loro, al ricevimento, in modo che si capisca che mentre i personaggi procedono singolarmente, il muro si è completato da solo. Ma a questo non sono ancora arrivata. Sto facendo Crosby – una scena d'alta quota



– questa mattina. Il resto, che consiste nel passare da un personaggio all'altro, mi sembra dimostri che questa, per me almeno, è la giusta sequenza. È una sequenza che mi diverte, senza comunicarmi la tensione che mi dava *The Waves*.

*18 novembre 1935*

Mi sono resa conto di aver raggiunto una nuova fase della mia carriera di scrittrice. Mi pare che ce ne siano 4, 4 dimensioni che si susseguono nella vita umana; conducono a raggruppamenti sempre più armonici e ricchi. Voglio dire: l'io e il non io; l'esterno e l'interno – no, sono troppo stanca per spiegarmi, ma lo vedo; e questo influirà sulla biografia di Roger. Molto esaltante, andare così a tentoni. Nuove combinazioni tra la psicologia e il fisico – un po' come per la pittura. Sarà il romanzo che scriverò dopo *The Years*.

*Sabato 28 dicembre 1935*

Va benissimo scrivere la data con una bella calligrafia chiara perché comincio un nuovo quaderno, ma non posso nascondere il fatto che sono pressoché distrutta; come lo strofinaccio di una donna delle pulizie: così si è ridotto il mio cervello dopo l'ultima revisione delle ultime pagine di *The Years*. Ma è poi davvero l'ultima revisione? E perché dovrei guidare la danza dei giorni con questa trottola ubriaca? Ma in effetti devo sgranchirmi i muscoli rattrappiti: sono soltanto le undici e mezza di una umida mattina grigia e ho bisogno di tenermi occupata e tranquilla per un'ora. A proposito – devo escogitare qualcosa da fare perché, quando sarò arrivata alla fine, lo stacco non sia troppo improvviso. Un articolo su Gray forse. Ma vedrò tutto in modo completamente diverso quando mi sarò liberata di questo lavoro. Scriverò mai più un altro libro lungo – un lungo romanzo che richieda una tensione mentale continua – per quasi 3 anni di fila? Non tento neppure di chiedermi se ne vale la pena.

*Domenica 29 dicembre 1935*

Ho appena scritto le ultime parole di *The Years* – una corsa ininterrotta, sebbene sia soltanto domenica e io mi fossi data tempo fino a mercoledì. E non sono agitata come mi capita di solito. Ma volevo finire con calma – un'opera in prosa. E funziona? Questo non sono in grado di dirlo. Sta insieme? Una parte sostiene l'altra? Posso sperare che sia ben congegnato e organico? Certo, resta ancora moltissimo da fare. Devo ancora comprimere e precisare; dosare l'effetto delle pause, delle ripetizioni e del ritmo. Questa versione arriva a 797 pagine: calcolando 200 parole ognuna (ma è una stima generosa) sarebbero

all'incirca 157.000 parole – diciamo 140.000. Sì, bisogna renderlo più stringato, fare dei tagli, accentuare. Mi ci vorrà ancora – non so quanto. E devo inconsapevolmente distogliere la mente da questo libro e preparare un altro stato d'animo creativo, precipiterò in una tremenda disperazione. Che stranezza – che tutto questo poi scompaia e altro lo sostituisca. E l'anno prossimo, a quest'epoca, me ne starò seduta qui, con una enorme quantità di ritagli di giornale – no: non in carne e ossa, spero; ma nella mia mente ci sarà il solito coro di quel che la gente avrà detto di questo cumulo dattiloscritti scarabocchiati, e io dirò: È stato un tentativo di far questo; e ora devo tentare qualcosa di diverso. E tutti i vecchi e nuovi problemi mi staranno di fronte. Comunque la sensazione principale che provo per questo libro è di vitalità, fecondità, energia. Credo di non aver mai scritto un libro con tanto gusto: esercitando tutte le mie facoltà intellettuali, ma non con l'intensità di *The Waves*.

*30 dicembre 1935*

Ho avuto un'idea – vorrei che le mie idee dormissero – mentre mi vestivo – su come scrivere il mio libro sulla guerra – fingere che siano tutti articoli che i direttori di giornali mi hanno chiesto di scrivere negli ultimi anni – su ogni possibile argomento. Se le donne debbano fumare. Le gonne corte. La guerra – ecc. Questo mi darebbe il diritto di divagare; inoltre mi metterebbe nella posizione di chi è interrogato. E giustificerebbe il metodo, dando contemporaneamente continuità allo scritto. E ci sarebbe una prefazione per esporre queste cose, per dare il tono giusto. Credo che possa andare.

*Lunedì 16 marzo 1936*

Non dovrei scrivere qui: ma non posso continuare a occuparmi di quelle pagine esasperanti. Alle 3 ritornerò a lavorarci un poco, e di nuovo dopo il tè. Tanto per regolarmi in futuro: mai mi sono sentita così sconfortata nella rilettura fin dai tempi di *The Voyage Out*. Sabato, per esempio, avevo di fronte un fallimento completo; eppure il libro è già in stampa. Poi l'ho ripreso: disperata, ho pensato di buttarlo via; ma ho continuato a battere a macchina. Dopo un'ora, il filo ha cominciato a tendersi. Ieri l'ho riletto, e credo che potrebbe essere il mio libro migliore. Eppure... sono appena alla morte del re. Credo che quel che stanca siano i cambiamenti di scena: cogliere i personaggi nel bel mezzo di una scena e poi virare. Ogni inizio sembra privo di vita – e poi devo ricopiare a macchina. Ho già fatto più o meno 250 pagine: e ce ne sono da fare 700. Una passeggiata lungo il fiume e nel parco di Richmond è servita più di ogni altra cosa a rivitalizzarmi.

*Martedì 23 giugno 1936*

Una buona giornata – una cattiva giornata – così tiro avanti. Credo che poche persone siano torturate dallo scrivere quanto lo sono io. Soltanto Flaubert, credo. Eppure ora vedo il libro nel suo insieme: penso che riuscirò a finirlo, se soltanto trovo coraggio e pazienza: se affronto con calma ogni scena, componendo. Credo possa diventare un libro soddisfacente. E poi – Ah, quando sarà finito!

Oggi non ho le idee chiare perché sono andata dal dentista e poi ho fatto compere. Il mio cervello è come una bilancia: un granello di più fa abbassare il piatto. Ieri era in equilibrio; oggi si abbassa.

*10 novembre 1936*

Mi chiedo se mai qualcuno abbia sofferto tanto a causa di un libro, come ho sofferto io per *The Years*. Una volta uscito, non lo riprenderò in mano mai più. E come un lunghissimo parto. Pensare a quell'estate, tutte le mattine il mal di testa, obbligarmi a entrare in quella stanza in camicia da notte; e dovermi stendere dopo aver scritto una pagina: e sempre con la certezza del fallimento. Ora quella certezza si è almeno in parte misericordiosamente dissolta. Ma ora non m'importa di quel che dicono pur di sbarazzarmi del libro. E non so perché ma mi sembra di essere rispettata e apprezzata. Ma questa non è che la fantomatica danza dell'illusione, sempre mutevole. Mai più scriverò un libro così lungo. Eppure credo che continuerò a scrivere romanzi – evocherò nuove scene. Ma stamattina sono stanca: troppa tensione e troppo affanno ieri. L'articolo per il «Daily Worker». Madrid non è caduta. Caos. Stragi. La guerra assedia la nostra isola. Finito Mauron, e G. Brenan. Cena con Adrian questa sera.

*Lunedì 30 novembre 1936*

A mio parere non c'è nessun bisogno di essere assillati da *The Years*. Mi sembra che alla fine stia approdando e che comunque sia un libro teso, vero, vigoroso: e anche con una sua bellezza e poesia. Un libro compatto, pieno. Ho appena finito e sono un po' esaltata. È diverso dagli altri naturalmente; ha dentro più vita, sangue e ossa. In ogni caso, anche se ci sono dei brani molto insipidi e un che di stridente all'inizio, non credo occorra star svegli a tremare la notte. Credo di potermi sentire tranquilla. Questo me lo dico sinceramente, perché mi dia forza nelle settimane di esasperante attesa. E non occorre neppure preoccuparsi per quel che dirà la gente. In effetti mi complimento con quella donna terribilmente depressa, me stessa, che aveva così spesso mal di testa; che

era così totalmente convinta del proprio fallimento; perché nonostante tutto credo che ce l'abbia fatta, e che ci si debba congratulare con lei. Come ci sia riuscita, con la testa come uno straccio vecchio, non so davvero. Ma ora riposo; e Gibbon.

Ho qui davanti a me le bozze – in colonna – che devono partire oggi... una specie di campo d'ortiche da evitare. Non voglio nemmeno parlarne qui.

Ho provato un divino sollievo in questi giorni, per essere riuscita a finire, bene o male non importa. E per la prima volta da febbraio direi che la mia mente si è risolledata come un albero dal quale cada un peso. E mi sono immersa nel Gibbon e non faccio che leggere, per la prima volta da febbraio, credo. E ora ho bisogno di agire, di divertirmi e di andare in giro. Credo che potrei scrivere delle interessanti annotazioni sulla assoluta necessità che ho di lavorare. Di essere sempre impegnata in qualcosa. Non credo che l'intensità e l'impegno esclusivo dello scrivere un libro lungo sia uno stato raccomandabile: se anche in futuro facessi qualcosa di simile – e ne dubito – costringerei a svagarmi scrivendo qualche breve articolo. In ogni caso, ora non mi chiederò più se so scrivere. Voglio ricadere nell'incoscienza e lavorare: prima a Gibbon; poi ad alcuni articoli per l'America; poi Roger e *3 Guineas*. Quale scrivere prima, come incastrarli, non so. Ma anche se *The Years* è un fallimento, avrò molto riflettuto e raccolto un piccolo tesoro di idee. Forse mi trovo di nuovo in uno di quei momenti felici in cui scriverò in fretta 2 o 3 libretti; e poi mi riposerò di nuovo. Per lo meno ho la sensazione di avere la capacità necessaria per continuare. Nessuna sensazione di vuoto.

E per dimostrarlo ora rientro in casa a prendere gli appunti su Gibbon e a stendere un accurato abbozzo del mio articolo.

*Giovedì 28 gennaio 1937*

Eccomi ripiombata nella tumultuosa felicità del sogno: vale a dire che ho cominciato questa mattina le *3 Guineas* e non riesco a smettere di pensarci. Il mio programma è di scriverlo tutto ora, senza altre esitazioni, e penso che forse l'abbozzo potrebbe essere pronto per Pasqua; ma nel frattempo mi concederò, mi costringerò, a scribacchiare uno o due articoli brevi. Poi spero di attraversare senza soccombere l'orribile 15 di marzo [*data di pubblicazione di The Years*]: oggi un telegramma mi annuncia che *The Years* non è arrivato in America. Devo corazzarmi contro le cadute in quel pantano. E per quel che posso dire finora, il metodo è fin troppo efficace.

*Giovedì 18 febbraio 1937*

Sono 3 settimane che scrivo *3 Guineas*, e ho finito 38 pagine. Ora ho usato tutta la mia vena e ho bisogno di cambiare aria per qualche giorno. A cosa potrei lavorare? Per il momento non mi viene in mente niente. E un gentile signore della Motor Union ha turbato la mia pace con una copia della «Saturday Review» (Usa) dove si dice che sono una merlettaia; che mi tengo al riparo dei salotti e così via. Ora mi concederò qualche minuto per scacciare questo demone. Sono più che certa che la prossima tappa della mia vita sarà accompagnata da bordate di fischi di questo genere. Se vivo per altri 15 anni e continuo a scrivere probabilmente la musica cambierà. Il problema da risolvere ora è che «atteggiamento» adottare. Per il momento questo tipo di diletto ha un effetto inibente. Naturalmente la ragione mi dice che si tratta di un mugugno proletario in cerca di giustificazioni. Ma devo liberarmi anche del bisogno di difendermi. Voglio avanzare per la mia strada, a modo mio. Per farlo devo sempre avere un libro o un articolo in cantiere: salvo quando fuggiremo, come spero di poter fare in giugno, verso altri lidi. Ma a Londra dove sono esposta alle critiche per tutta la giornata e ogni giorno mi è assolutamente necessario rafforzare i miei propositi. E credo di aver raggiunto al volo un nuovo tipo di indifferenza. Ne faccio la prova coi sarcasmi e i dileggi. Quanto poco contano, tutto sommato! Quanto poco importanti sono per agli altri – quanto poco rilievo ha per il mondo che i miei libri siano riusciti o no! Ed eccolo, il mondo: – gallerie d'arte, il Caledonian Market, Gibbon, Nessa, andare a M[onks] H[ouse], passeggiare, programmare una nuova sistemazione della stanza, e proiettarmi sempre mentalmente una o due miglia in avanti.

*Venerdì 19 febbraio 1937*

La difficoltà che ora devo affrontare consiste nel trovare un pubblico, un modo per pubblicare tutte le nuove idee che mi formicolano in testa. Questa mattina ho scritto 3 descrizioni dei quadri di Nessa: potremmo stamparle noi, senza dubbio, e metterle in circolazione in qualche modo. Ma anche nel mio cassetto ci sono parecchi abbozzi che giudico piuttosto buoni; e un capitolo sulla biografia. Chiaramente sto covando un nuovo metodo di scrittura critica. Così mi sembra. Ho la sensazione che occorra pubblicare questi studi, questi abbozzi, in modo personale. Se li si scrive per un giornale, l'atteggiamento non è più lo stesso. Non sono articoli per il «Times» o per il «N.S.»: eppure non voglio tenerli lì fino a che non diventano libri, o lasciare che volino qua e separatamente... Chissà. In ogni caso mi piace la sensazione di abbondanza che mi danno.

6 agosto 1937

Dunque, c'è *3 Guineas* da finire: l'ultimo capitolo ora mi pare legnoso e freddo. Ma mi ci metterò domani; poi rifinirò il *Congreve*; poi ricaverò £ 200, dicono, da un racconto; e poi mi dedicherò a Roger quest'autunno.

Verrà mai a galla un altro romanzo? Se sì, come? Il solo spunto in quella direzione è che dovrà essere dialogo, e poesia, e prosa; tutto perfettamente distinto. Basta coi libri lunghi, compatti. Ma mi manca l'impulso e aspetterò; non importa se l'impulso non si dovesse mai presentare; anche se sospetto che un giorno o l'altro ritroverò l'antica estasi. Non voglio scrivere altri romanzi. Voglio esplorare un nuovo metodo critico. Una cosa credo sia dimostrata: non scriverò mai per «piacere», per convertire; ora sono interamente e per sempre padrona di me stessa.

12 aprile 1938

Ho ragione di pensare che, come punto di vista, *3 Guinea[s]* abbia una qualche importanza? Mostra ingegno, fecondità; ed è qua e là «ben scritto» (se si considerano i problemi tecnici – citazioni, discussioni ecc.) quanto qualsiasi altro mio strampalato lavoro? Penso che sia più consistente di *A Room*: che, a rileggerlo, mi pare un poco egocentrico, con un che di ostentato e abbozzato; ma ha una sua brillantezza, una sua velocità. Sospetto la volgarità delle note, e una certa insistenza.

Venerdì 20 maggio 1938

A più riprese avrei voluto annotare qui le speranze, i timori, e così via, che si sono alternati mentre aspettavo la pubblicazione del – 2 giugno, credo – di *3 Guinea[s]* – ma non l'ho fatto perché vivendo nel solido mondo di Roger e poi (di nuovo, stamane) nel mondo fatato di *Poyntz Hall* mi sento del tutto insignificante. E non voglio emozionarmi. Ciò di cui ho paura è il fascino provocante e la sensazione di vuoto. Il libro che ho scritto con tanta violenta emozione per cercare sollievo da una tensione insopportabile non farà neppure incresparsi la superficie dell'acqua. Ecco cosa temo. Inoltre mi mette a disagio assumere pubblicamente questo ruolo – sono inquieta per questa autobiografia esposta al pubblico. Ma le paure sono del tutto compensate (a voler essere onesti) dall'immenso sollievo e dalla pace che ho raggiunto e di cui godo in questo momento. Ora sono libera da quel veleno e da quell'eccitamento. E non è tutto. Siccome ho sputato l'osso, la mia decisione è presa una volta per tutte. Non ho più bisogno di ritornarci o di ripetermi. Sono fuori da ogni gioco. Posso andare per la mia strada; sperimentare a modo mio con la fantasia. La muta dei cani abbaierà ma non potrà mai raggiungermi. E anche se la

muta – dei critici, degli amici, dei recensori – non mi degnasse di alcuna attenzione né sarcasmo, in ogni caso sono libera. Questo è il risultato concreto di quella conversione spirituale (non ho voglia di cercare le parole giuste) dell'autunno 1933 – o '34 – quando mi sono precipitata fuori, a Londra, e al colmo dell'esaltazione, ricordo, ho comprato una grande lente d'ingrandimento vicino al ponte di Blackfriars; quando ho dato mezza corona all'uomo che suonava l'arpa perché mi parlasse della sua vita nella stazione della metropolitana. I presagi sono incerti: L. è meno entusiasta di quel che pensavo; Nessa fortemente ambigua; Miss Hepworth e Mrs Nicholls dicono «Le donne devono molto a Virginia Woolf» e ho promesso a Pippa di darle delle copie. Ora le lettere di R. e Monks H. – dove fa freddo e c'è vento.

*Sabato 7 agosto 1938*

Mi diverto parecchio a scrivere *P.H.* È già qualcosa perché non piacerà a tutti, ammesso che qualcuno lo legga. Ann Watkins a proposito dice che i lettori dell'«Atlantic» non hanno letto Walpole per capire il mio articolo. Rifiutato. È un motivo di più perché nasca l'«Outsider». Il «Times Lit. Sup.» questa settimana ha un articolo che discute, tra altre opinioni, quella di Mrs Woolf sulla prostituzione intellettuale. Tendo a credere che il libro, che si vende lentamente, affonderà.

*Sabato 2 dicembre 1939*

Stanchezza e avvilitamento si allontanano se ci si concede immediatamente un giorno libero. Sono rientrata e ho lavorato al mio cuscino. In serata il mal di testa si è calmato. Mi sono ritornate delle idee. Questa è una lezione da ricordare: voltare sempre guanciaie. Allora le idee diventano uno sciame. Ma devo tenerle nell'alveare finché non finisco *R.* È stato fastidioso riaffiorare alla superficie e farsi pungere per il mio opuscolo [*Reviewing*]. Più nessuna controversia per un anno, giuro. Idee: sul dovere dello scrittore. No, questa la metto da parte. Ieri sera ho cominciato a leggere Freud, per allargare la circonferenza: dare al mio cervello un orizzonte più vasto; renderlo obiettivo, uscire da me stessa. Sconfiggendo così il contrarsi della vecchiaia. Dedicarsi sempre a qualcosa di nuovo. Spezzare il ritmo ecc. Usare queste pagine, di tanto in tanto, per prender appunti. Ma mi sfuggono, dopo la sgobbata mattutina.

*Domenica 11 febbraio 1940*

Per posticipare la firma degli assegni – la guerra, tra l'altro, mi ha stretto di nuovo i cordoni della borsa, come ai vecchi tempi quando avevo 11 sh settimanali per le piccole

spese – scrivo qui: e osservo che sono invasa da autentica gioia per aver finito il libro. Vuol forse dire che è un bel libro? O soltanto che sono riuscita a liberarmi il cervello? In ogni caso, dopo le apprensioni di ieri, oggi ho fatto un gran passo avanti e credo di poter finire questa settimana al 37. Comunque è compatto e coscienzioso. Così, camminando in questa giornata tiepida fino a Telscombe, ho inventato pagine e pagine della mia conferenza: che sarà densa e feconda. Ho pensato che *The Leaning Tower* è la scuola dell'autoanalisi dopo le repressioni del XIX secolo. Citare Stevenson. Questo spiega l'autobiografia di S[tephen]; Louis MacNeice ecc. Ne ricavo anche l'idea di una «cerebralità»: una poesia che non è inconscia, ma mossa da una irritazione di superficie, alla quale contribuisce il materiale estraneo della politica, che non si fonde col resto. Da qui la mancanza di suggestione. La miglior poesia è forse la più suggestiva – nata dalla fusione di molte idee diverse, tanto da dire più di quanto non sia possibile spiegare? Più o meno questa è la traccia; che porta alle biblioteche pubbliche: e alla sostituzione della cultura aristocratica con il lettore comune. E anche alla fine della letteratura di classe e all'emergere di una letteratura di caratteri; parole nuove da sangue nuovo; e il paragone con gli elisabettiani. Credo ci sia del buono nella psicoanalisi: lo scrittore della *Leaning Tower* non poteva descrivere la società; ha perciò dovuto descrivere se stesso, come prodotto o vittima della società: un passo necessario per liberare dalla repressione la generazione successiva. Necessità di una nuova concezione dello scrittore: e hanno demolito l'idea romantica del «genio», del grand'uomo, diminuendo se stessi. Non hanno esplorato l'individuo, come aveva fatto H. James; non hanno approfondito; hanno delineato più nettamente i contorni. E così via.

L. ha visto un grande uccello araldico: io ho visto solo i miei pensieri.

22 giugno 1940

Il mio libro è Coleridge; Rose Macauley; le lettere di Bessborough – mi piacerebbe trovare un unico libro e fissarmi su quello. Ma non ci riesco. Mi pare che se questa è l'ultima tappa forse dovrei leggere Shakespeare? Ma non ci riesco. Mi pare che dovrei finire *P.H.*; non dovrei completare qualcosa, per finire? La fine rende vivida, perfino gaia e noncurante la casuale vita di ogni giorno. Questa, ho pensato ieri, potrebbe essere la mia ultima passeggiata. Sulla collina sopra Bugdean ho trovato alcuni tubi di vetro verde. Il grano ondeggiava coi papaveri in mezzo. E la sera leggo il mio Shelley. Come sono delicati e puri e musicali e incorrotti lui e Coleridge, dopo il gruppo dei poeti di sinistra. Con che leggerezza e fermezza puntano i piedi, e come cantano; e come sono compatti; che armonia, che profondità. Vorrei saper inventare un nuovo metodo critico – qualcosa di



più rapido e leggero, più colloquiale eppure intenso: più preciso e meno formale; più scorrevole e ispirato di quanto non lo siano i miei saggi del C.R. Il vecchio problema: come mantenere l'ispirazione eppure essere esatti. Tutta la differenza tra lo schizzo e il lavoro finito. E ora la cena da preparare. Un ruolo.

*Mercoledì 28 agosto 1940*

Come mi piacerebbe scrivere tutto il giorno poesie – ecco il regalo che mi ha fatto la povera Ann, che non legge mai nessuna poesia perché a scuola le odiava. È rimasta qui da martedì a domenica sera, per essere esatti; e mi ha quasi ammazzata. Perché? Perché (in parte) ha un temperamento d'artista senza essere un artista. Ha temperamento ma non ha sbocco. La trovo carina, originale; onesta e un po' patetica. La sua curiosa ottusità, la sua mente tarda: ne è consapevole. Esita. Ci si deve truccare? Richard dice di sì, io dico di no – La verità è che non ha il senso del colore; né della musica né della pittura. Non manca né di energia né di vivacità e tuttavia quando sta per spiccare il salto qualcosa la trattiene. Me la immagino piangere a letto fino ad addormentarsi. Così, senza portare né provviste né libri, è arrivata arrancando fin qui. Per mitigare il suo fardello la chiamavo «Mio buon cane, mio levriero afgano» – con le sue gambe lunghe e troppo grosse; il lungo corpo; e il ciuffo spettinato e selvaggio di capelli sulla testa. Sono contenta di essere così graziosa, mi ha detto. E lo è. Ma infine questa settimana di ininterrotte interruzioni, bocce, inviti per il tè e visite inaspettate, mi ha insegnato cosa sia la *public school*: nessuna privacy. Senza dubbio un buon massaggio fatto con un panno ruvido per la mia vecchia testa. E Judith e Leslie stanno per giocare a bocce. Ecco perché nella mia prima mattina solitaria, dopo Londra e il protrarsi dell'incursione – dalle 9.30 alle 4 di notte – mi sono sentita così leggera, così libera, così felice che ho scritto quel che chiamo la poesia di P.H. Funziona? Purtroppo penso di no.

*Giovedì 5 settembre 1940*

Caldo, caldo, caldo. Ondata di caldo record, estate record se fosse estate in cui registrare record. Alle 2.30 romba un aereo; dopo 10 minuti suona l'allarme; dopo 20, cessato allarme. Caldo, lo ripeto; e dubito di essere un poeta. P.H. molto faticoso. Il cervello – no, non mi viene la parola – sì, avvizzisce. Un'idea. Tutti gli scrittori sono infelici. L'immagine del mondo, nei libri, è perciò troppo cupa. Chi è senza parola è felice: le donne nel giardino di un cottage: Mrs Chavasse. Non è la vera immagine del mondo, è solo l'immagine di uno scrittore. I musicisti, i pittori sono felici? È più felice il loro mondo?

Ora, in camicia da notte, camminare per le paludi.

*Sabato 12 ottobre 1940*

Mi piacerebbe che la mia giornata fosse più piena: i libri dovrei ruminarli. Se non fosse un tradimento dirlo, direi che una giornata come questa è quasi troppo, non dirò felice, ma docile. La musica varia, da una graziosa melodia all'altra. E tutte (oggi) vengono suonate in un gran teatro. Campi e colline; non riesco a smetter di guardare; ottobre in tutto il suo splendore: il bruno del terreno arato; lo scolorare e il ravvivarsi della palude. Ora si leva la nebbia. E una cosa «piacevole» dopo l'altra: colazione, scrivere, passeggiare, il tè, le bocce, leggere, dolci, a letto. Una lettera di Rose che racconta le sue giornate. Ho quasi lasciato che interrompesse la mia. La mia riprende il suo corso. Il globo è di nuovo rotondo. Anche se dietro -. Ma stavo pensando che dovrei rendere più intense le giornate. In parte a causa di Rose. In parte perché mi terrorizza l'acquiescenza passiva. Vivo con intensità. A Londra, ora, o 2 anni fa, avrei vagato per le strade come un gufo con gli occhi spalancati. Più rezza e brividi di qui. Dunque devo sopperire io stessa - ma come? Credo inventando <fabbricando> libri. E c'è sempre la possibilità di una forte ondata: no, non voglio di nuovo rivolgere da quella parte la mia lente d'ingrandimento. Mi tornano alla mente brandelli di rinfrescanti ricordi. I nervi tesi per quei 3 brevi articoli (uno l'ho spedito oggi) li ho scaricati con una pagina su Thoby.

Dimenticato il pesce, devo inventarmi una cena.

*Sabato 23 novembre 1940*

Avendo in questo momento terminato *The Pageant - o Poyntz Hall?* - (cominciato forse nell'aprile del 1938), i miei pensieri zampillano e si rivolgono alla stesura del primo capitolo del prossimo libro (senza nome): lo chiamerò «Anonimo». Un esatto resoconto di questa mattina deve tener conto dell'interruzione di Louie, con in mano un vasetto di vetro; lì in un latte assai tenue galleggiava un pezzetto di burro. Allora sono rientrata con lei per scremare il latte: poi ho preso il pezzetto di burro e l'ho mostrato a Leonard. È stato un momento di trionfo domestico.

Mi sento anche alquanto trionfante per il libro. Credo sia l'interessante esplorazione di un nuovo metodo. Credo tocchi più degli altri alla quintessenza delle cose. Ho scremato altro latte. Un burro più ricco, certamente più fresco di *The Years*, che fa pena. Mi sono divertita a scrivere quasi ogni pagina. Questo libro è stato scritto soltanto (devo annotarlo) a intervalli, quando la pressione era al massimo, durante la sfacchinata per *Roger*. Credo di poter fare questo programma: se il nuovo libro deve diventare una corvé

quotidiana – ma spero lo sia in minor misura – comunque sarà un libro basato sui fatti – allora potrò arrivare a qualche momento di alta tensione. Penso, come punto di partenza, alla cima della mia montagna – a quella persistente visione. Poi si vedrà cosa succede. Se non succede niente, pazienza.

*Domenica 22 dicembre 1940*

Come erano belli, quei vecchi – voglio dire mio padre e mia madre – com'erano semplici, trasparenti, placidi. Mi sono immersa nelle vecchie lettere e nelle memorie di mio padre. Lui l'amava – oh, ed era così candido e ragionevole e trasparente – e aveva una mente così delicata e meticolosa, erudita e trasparente. Come mi sembra serena e perfino gaia la loro vita, ora che la leggo: né fango né vortici. E così umana – coi bambini e le canzoncine canticchiate nella nursery. Ma se leggo mettendomi nei panni di un contemporaneo perdo la visione dell'infanzia e perciò devo smettere. Niente di turbolento; niente di complicato; nessuna introspezione.

*Mercoledì 26 febbraio 1941*

La mia «vita superiore» è quasi soltanto la commedia elisabettiana. Finito *Pointz Hall*: la Commedia – finalmente da stamattina *Between the Acts*. Flora e Molly se ne sono appena andate; lasciandomi qui a chiedermi, in questa amara e luminosa giornata di primavera, perché sono venute?

*Sabato 8 marzo 1941*

No. Nessuna introspezione. Mi ripeto la frase di Henry James: Osserva instancabilmente. Osservare l'avvicinarsi della vecchiaia. Osservare l'avidità. Osservare il mio stesso abbattimento. In questo modo diventa utilizzabile. O almeno lo spero. Insisto nello sfruttare quest'epoca nel miglior modo possibile. Colerò a picco a bandiere spiegate. Questo, lo vedo, si avvicina all'introspezione; ma non lo è ancora. Se mi abbonassi alla biblioteca; se ci andassi in bicicletta ogni giorno a leggere libri di storia. Se scegliessi la figura dominante di ogni età e scrivessi qualcosa su di lei. L'essenziale è tenersi occupati. E ora con un certo piacere mi accorgo che sono le sette; e devo preparare la cena. Merluzzo e salsicce. Credo che scrivendone si possano in qualche modo dominare le salsicce e il merluzzo.

### **III. PUBBLICARE**

## UNA STANZA TUTTA PER SÉ

Il grandissimo fermento intellettuale che ha fatto la sua comparsa tra le donne del tardo Settecento – le discussioni e gli incontri, la scrittura di saggi su Shakespeare, la traduzione dei classici – si fondava sulla possibilità concreta per loro di scrivere a pagamento. Il denaro dona dignità a ciò che è frivolo se fatto gratuitamente. Possiamo sbeffeggiare a ragione le «donne intellettuali con il prurito della scrittura», ma non si può negare che riuscissero a mettersi dei soldi nel borsellino. È stato così che verso la fine del XVIII secolo si è verificato un cambiamento che, se dovessi riscrivere la storia, tratterei in modo più completo e gli assegnerei un'importanza maggiore delle Crociate o della Guerra delle due rose. La donna borghese ha cominciato a scrivere. Perché se *Orgoglio e pregiudizio* è importante, se *Middlemarch* e *Villette* e *Cime tempestose* sono importanti, allora valgono molto più di ore di discussioni per dimostrare che le donne come genere, e non solo le aristocratiche solitarie rinchiusi nelle loro case di campagna tra carte e adulatori, hanno cominciato a scrivere. Senza queste precorritrici, Jane Austen e le Brontë e George Eliot non avrebbero potuto scrivere più di quanto avrebbe fatto Shakespeare senza Marlowe, o Marlowe senza Chaucer, o Chaucer senza quegli oscuri poeti che gli hanno aperto la strada domando la lingua al suo stato brado. Perché i capolavori non sono creature isolate e solitarie. Sono il risultato di molti anni di riflessione in comune, una riflessione fatta dal corpo della società, e dietro la singola voce c'è l'esperienza della massa. Jane Austen avrebbe dovuto deporre una corona sulla tomba di Fanny Burney, e George Eliot rendere omaggio alla vigorosa ombra di Eliza Carter – l'eroica vecchia che aveva legato un campanello al suo letto per potersi svegliare presto e imparare il greco. Ogni donna dovrebbe spargere dei fiori sulla tomba di Aphra Behn che si trova, scandalosamente ma giustamente, nell'Abbazia di Westminster, perché è stata lei che ha fatto guadagnare a tutte il diritto a dire ciò che pensano. È merito suo – ombrosa e affettuosa com'era – se stasera vi posso dire, senza sembrare stravagante: guadagnatevi cinquecento sterline l'anno col vostro ingegno. [...]

Non posso fare a meno di trastullarmi per un momento con il pensiero di cosa sarebbe potuto succedere se Charlotte Brontë avesse avuto in tasca, diciamo, trecento sterline l'anno – la sciocca aveva venduto in blocco tutti i diritti dei suoi romanzi per millecinquecento sterline. Se avesse in qualche modo conosciuto meglio il mondo indaffarato e città e regioni con più vita. Se avesse avuto una maggiore esperienza pratica e relazioni con i suoi simili e domestichezza con caratteri diversi. Nelle sue parole punta

l'indice non solo verso i suoi stessi difetti come romanziera ma anche verso quelli del suo sesso in generale a quel tempo. Sapeva, e nessuno meglio di lei, quale enorme giovamento avrebbe tratto la sua vocazione se non si fosse consumata in visioni solitarie sopra campi lontani. Se l'esperienza e i rapporti e i viaggi le fossero stati concessi. Ma non le furono concessi. Le furono negati. E dobbiamo accettare il fatto che tutti quei grandi romanzi, *Villette*, *Emma*, *Cime tempestose*, *Middlemarch*, siano stati scritti da donne con un'esperienza della vita non maggiore di quella che riusciva a entrare dalla porta della casa di un rispettabile ecclesiastico. Scritti a volte nel soggiorno comune di quella casa rispettabile, da donne così povere da non potersi permettere di comprare più di qualche dozzina di fogli alla volta su cui scrivere *Cime tempestose* o *Jane Eyre*. È vero che una di loro, George Eliot, se ne andò via dopo molte tribolazioni, ma solo per rinchiudersi in una villa di Saint John's Wood. Dove si stabilì all'ombra della disapprovazione del mondo. «Vorrei che si capisse» scriveva «che non inviterò mai nessuno a venirmi a trovare, che non abbia chiesto di essere invitato.» Perché non stava forse vivendo nel peccato con un uomo sposato e non poteva forse succedere che vederla mettesse in pericolo la castità di Mrs Smith o di chiunque capitasse lì a fare visita? Ci si deve sottomettere alle convenzioni sociali, e considerarsi «tagliato fuori da ciò che chiamano il mondo». Nello stesso momento, all'altro capo d'Europa, c'era un giovane che se ne andava liberamente in giro con gli zingari o con la gran dama di turno. Partiva per la guerra. Raccoglieva tutta quella varietà di esperienze della vita umana, senza che nessuno glielo impedisse o lo censurasse, che più tardi gli sarebbero tornate così splendidamente utili al momento di scrivere i suoi libri. Ritengo che se Tolstoj fosse vissuto con una donna sposata, recluso al monastero, «tagliato fuori da ciò che chiamano il mondo», per quanto edificante come lezione morale, non sarebbe mai riuscito a scrivere *Guerra e pace*. [...]

E giacché il romanzo ha questa corrispondenza con la vita reale, i suoi valori sono per certi versi gli stessi. È ovvio che i valori delle donne differiscono spesso e volentieri da quelli che sono stati fissati dall'altro sesso. È naturale che sia così. Ma sono i valori maschili a prevalere. Grossolanamente parlando, il calcio e lo sport sono «importanti». L'attenzione alla moda e l'acquisto di vestiti «futili». E questi valori sono inevitabilmente trasferiti dalla realtà alla finzione. Questo è un libro importante, ipotizza il critico, perché parla di guerra. Quest'altro è un libro insignificante perché tratta dei sentimenti delle donne in un salotto. Una scena sul campo di battaglia è più importante di una scena in un negozio – ovunque e in modi molto più sottili le differenze di valori persistono. Pertanto l'intera struttura del romanzo del primo Ottocento è stata edificata, nel caso

delle donne, da menti costrette a deviare leggermente dal loro percorso e a modificare la loro visione nitida per deferenza all'autorità esterna. Basta semplicemente scorrere quei vecchi romanzi dimenticati e ascoltare il tono di voce con cui sono scritti, per capire che la scrittrice stava fronteggiando delle critiche. Diceva questo per aggredire e quest'altro per conciliare. Ammetteva di essere «solo una donna», o rivendicava di essere «brava quanto un uomo». Affrontava le accuse nel modo che le suggeriva il suo temperamento, con docilità e diffidenza, o con rabbia e impeto. L'oggetto del contendere non è importante. Stava pensando a qualcosa di diverso dalla cosa in sé. Ed è qui che il libro ci cade sulla testa. C'era un'anomalia alla base di tutto. E mi sono venuti in mente tutti i romanzi scritti da donne che giacciono sperduti nei negozi di libri usati a Londra, come melette bucherellate in un frutteto. Era quell'ammaccatura al centro che li aveva fatti marcire. Aveva modificato i suoi valori per compiacere le opinioni degli altri.

Ma per loro doveva essere praticamente impossibile non spostarsi un po' più in qua o un po' più in là. Quanto talento, quanta integrità ci sarebbero voluti per affrontare tutte quelle critiche in una pura società patriarcale, per non cedere senza arretrare sul proprio modo di vedere le cose. Solo Jane Austen ce l'ha fatta, ed Emily Brontë. È un'altra piuma, forse la più bella, sul loro cappello. [...]

Tutti i grandi romanzieri come Thackeray e Dickens e Balzac hanno scritto in una prosa naturale, agile ma non sciatta, espressiva ma non preziosa, acquisendo il loro tocco senza smettere di essere patrimonio di tutti. Si basavano sul modo di scrivere che era in voga ai loro tempi. Le frasi che andavano di moda all'inizio dell'Ottocento dovevano essere all'incirca come questa: «La grandiosità delle loro opere non rappresentava per loro una ragione per fermarsi prima di agire, ma al contrario per procedere oltre. Non potevano provare eccitazione o soddisfazione più grande dell'esercizio della loro arte e dell'infinita generazione di verità e bellezza. Il successo incita allo sforzo, e l'abitudine facilita il successo». Frasi come queste sono da uomini. È facile vederci dietro Johnson, Gibbon e tutti gli altri. Non sono adatte a essere usate da una donna. Charlotte Brontë, pur con il suo splendido talento per la prosa, barcollò e cadde con quell'arma ingombrante tra le mani. George Eliot vi commise delle atrocità che non si possono descrivere. Jane Austen la osservò, ci rise sopra, poi escogitò un fraseggio aggraziato e perfettamente naturale, adatto all'uso che ne voleva fare e da cui non si separò mai. Fu così che, con meno talento per la scrittura di Charlotte Brontë, riuscì a dire molte più cose. A dire il vero, se per l'arte sono fondamentali la libertà e la ricchezza d'espressione, una tale mancanza di tradizione e la scarsità e inadeguatezza degli strumenti avrebbero dovuto dirci molte cose sulla scrittura delle donne. Inoltre, un libro non è fatto di frasi messe lì una dopo l'altra,

ma di periodi che costruiscono, se vogliamo aiutarci con un'immagine, arcate e cupole. E anche questa forma è stata costruita dagli uomini per le loro necessità e per i loro fini. Non c'è ragione di pensare che le forme del teatro epico o in versi possano andare bene alla donna più di quelle della frase. Tutte le forme più antiche di letteratura erano però ormai irrigidite e consolidate quando è diventata scrittrice. Solo il romanzo era abbastanza giovane da essere plasmato dalle sue mani – forse un'altra delle ragioni per cui ha scritto romanzi. Ma chi può dire che anche adesso «il romanzo» (lo scrivo tra virgolette per rimarcare quanto sento inadeguate queste parole), chi può dire che anche la forma più malleabile di tutte abbia la conformazione adatta per l'uso che lei ne vuole fare? Senza dubbio, nel momento in cui avrà mano libera, vedremo che se lo adatterà come più le piace. E troverà il modo di veicolare, non necessariamente in versi, la poesia che è in lei. Perché è la poesia che ancora non ha uno sfogo. Mi sono spinti a immaginare in che modo oggi una donna potrebbe scrivere una tragedia poetica in cinque atti. Userebbe i versi? O non userebbe piuttosto la prosa? [...]

Anche così, la primissima frase che scriverei qui, ho detto attraversando la stanza fino alla scrivania e prendendo il foglio dal titolo «Le donne e il romanzo», è che per chiunque scriva è fatale pensare al proprio sesso. È fatale essere uomini o donne puri e semplici. Si dovrebbe essere donna-maschile o uomo-femminile. È fatale per una donna porre il benché minimo accento su qualsiasi risentimento. Perorare qualsiasi causa, anche legittima. Parlare in qualsiasi occasione e deliberatamente come una donna. È fatale non è una figura retorica. Perché qualsiasi cosa scritta con una simile, cosciente deformazione è destinata a morire. Non è più fertile. Anche se per un paio di giorni può apparire brillante ed efficace, potente e magistrale, non appena scende la sera appassisce inesorabilmente. Non può crescere nelle menti altrui. Dev'esserci una collaborazione di qualche tipo tra uomo e donna all'interno della mente perché si compia l'arte della creazione. Si deve consumare un matrimonio degli opposti. La mente tutta deve aprirsi se vogliamo accogliere l'idea che lo scrittore ci sta comunicando la sua esperienza in tutta la sua pienezza. Ci dev'essere libertà e ci dev'essere pace. Nessuna ruota che cigola né luce che balugina. Le tende devono essere ben chiuse. Lo scrittore, ho pensato, quando ha terminato la sua esperienza, deve riposarsi e celebrare le nozze nell'oscurità. Non deve guardare o fare domande su quanto succede. È meglio che invece stacchi i petali da una rosa o guardi i cigni che ondeggiavano calmi sul fiume. E ho visto di nuovo la corrente che si è presa la barca e lo studente e le foglie cadute. E il taxi che si è preso l'uomo e la donna, ho pensato, vedendoli attraversare insieme la strada verso di me, e la corrente li



ha spazzati via, ho pensato, sentendo in lontananza il ruggito del traffico di Londra, in quel flusso tremendo. [...]

La libertà intellettuale dipende da cose materiali. E la poesia dipende dalla libertà intellettuale. E le donne sono sempre state povere, non solo per duecento anni ma dall'inizio dei tempi. Le donne hanno avuto meno libertà intellettuale dei figli degli schiavi ateniesi. Le donne, quindi, non hanno avuto la benché minima possibilità di scrivere poesie. Ecco perché ho insistito tanto sui soldi e su una stanza tutta per sé. Però, grazie agli sforzi di queste oscure donne del passato, sulle quali vorrei si sapesse di più, e curiosamente grazie a due guerre, quella di Crimea che ha fatto uscire Florence Nightingale dal suo salotto, e la Prima guerra mondiale, che circa sessant'anni dopo ha aperto le porte alla donna media, questi torti stanno venendo raddrizzati. Altrimenti stasera non sareste qui, e la vostra, temo ancora precaria, possibilità di guadagnare cinquecento sterline l'anno sarebbe davvero minima.

[24 ottobre 1929]

## EDITORI, LETTORI, CRITICI

*Lunedì 12 maggio 1919*

Siamo in piena stagione editoriale: Murry, Eliot e io siamo nelle mani del pubblico stamattina. Forse per questa ragione mi sento lievemente ma decisamente depressa. Ho letto dalla prima all'ultima pagina una copia rilegata *Kew Gardens*; dopo aver rimandato la malefica operazione fino a che il lavoro non fosse completo. Il risultato è incerto. Mi sembra di poco rilievo e breve; non vedo perché Leonard ne fosse stato così colpito. Secondo lui è il miglior lavoro breve che abbia fatto finora; e questo giudizio mi ha portato a leggere *The Mark on the Wall* e lì ho trovato parecchi difetti. Come ha detto una volta Sydney Waterlow, la cosa peggiore dello scrivere è che si dipende tanto dagli elogi. Sono abbastanza certa che per questa storia non ne riceverò affatto; e mi dispiacerà un poco. Senza elogi, trovo difficile incominciare a scrivere la mattina, ma lo sconforto dura soltanto 30 minuti, e dopo aver cominciato dimentico tutto. Bisognerebbe tendere, seriamente, a non dare importanza agli sbalzi d'umore; un complimento lì, silenzio là; Murry e Eliot con molte ordinazioni, e io no; resta fermo il punto centrale: il piacere che mi dà la mia propria arte. E queste brume dello spirito hanno, io credo, altre cause; sebbene siano profondamente nascoste. C'è un alzarsi ed abbassarsi nella marea della vita che le spiega; sebbene non sappia per certo cosa produca l'alzarsi e l'abbassarsi della marea.

*Domenica 6 marzo 1920*

A Nessa è piaciuto *Monday or Tuesday* – per fortuna; e così lo riscatta in qualche modo ai miei occhi. Ma ora mi chiedo cosa ne faranno i recensori – da qui a un mese. Proviamo a fare qualche pronostico. Be', il «Times» sarà gentile, un po' cauto. Mrs Woolf, diranno, deve guardarsi dal proprio virtuosismo. Deve guardarsi dall'oscurità... il suo grande talento naturale ecc... Quel che le riesce meglio è il semplice lirismo dei *Kew Gardens*. *An Unwritten Novel* è tutt'altro che riuscito. Per quanto riguarda *A Society*, sebbene vivace, è troppo unilaterale. Tuttavia si può sempre leggere Mrs Woolf con piacere. Ma nel «Westminster», nel «Pall Mall» e in altri seriosi giornali della sera sarò liquidata molto brevemente, con sarcasmo. L'opinione generale sarà che mi sto innamorando troppo del suono della mia voce e non abbastanza di ciò che scrivo; che tendo ad essere indecentemente [?] manierata; una donna sgradevole. La verità è che

prevedo di non ricevere molta attenzione da nessuno. Eppure comincio a essere abbastanza conosciuta.

*Giovedì 15 aprile 1920*

La mia calligrafia sembra in sfacelo. Forse la confondo con la mia scrittura. Ho detto che Richmond era entusiasta del mio articolo su James? Bene, due giorni fa un vecchietto di Walkley l'ha attaccato sul «Times», dicendo che ero caduta nei peggiori manierismi alla James – «figure malamente abbozzate» – e ha ipotizzato che io fossi «un'amica sentimentale» dell'autore in questione. L'attacco includeva anche Percy Lubbock; ma, a torto o a ragione, io cancello arrossendo l'articolo dalla mia mente e ora vedo tutti i miei scritti nella luce meno propizia. Suppongo si riferisca alle mie «straripanti effusioni» – senza dubbio una critica fondata, sebbene la malattia sia mia e non l'abbia presa da H.J., ammesso che la cosa possa confortarmi. Bisogna che ci pensi. L'atmosfera del «Times» la fa affiorare; prima di tutto lì devo essere formale, specialmente nel caso di H.J., e mettere insieme un articolo che abbia un disegno piuttosto complesso; e questo favorisce l'ornato. Desmond però mi ha offerto la sua ammirazione. Vorrei che si potessero stabilire delle regole generali sugli elogi e sulle critiche. Prevedo di essere destinata a ricevere una gran quantità di critiche. Do nell'occhio; e i signori anziani, in particolare, si irritano. *An Unwritten Novel* sarà certamente stroncato; non posso prevedere da quale posizione verrà questa volta sferrato l'attacco. In parte, dà fastidio il fatto che sia «ben scritto» – è sempre stato così, suppongo. «Pretenzioso» dicono; e poi, una donna che scrive bene, e che scrive sul «Times» – è questo a indisporre.

*Venerdì 18 febbraio 1921*

Da tempo avevo l'intenzione di scrivere una disquisizione storica sul ritorno della pace; perché da vecchia Virginia si vergognerà pensando a che chiacchierona è stata, sempre a parlare di persone e mai di politica. Inoltre, dirà, i tempi in cui hai vissuto erano così straordinari. Devono esserlo sembrati anche alle donne tranquille che vivono in periferia. Ma in realtà niente succede in un certo momento piuttosto che in un altro. I libri di storia renderanno le cose molto più nette di quanto esse non siano. Quest'anno il segno più significativo della pace è dato dalle svendite, appena concluse; i negozi sono stati inondati di vestiti a buon mercato. Un completo di gonna e giacca che costava £ 14 in novembre si vendeva a 7 o forse 5. La gente aveva smesso di comprare e i negozi dovevano liberarsi della merce in qualche modo. Margery Strachey, che insegna a Dabenhams, prevede il fallimento di moltissimi negozianti entro questo mese. Eppure

continuano a vendere a prezzi bassi. Prezzi anteguerra, dicono. E a Soho ho trovato un mercatino dove si comprano le calze a 1 sh al paio; quelle di seta (con dei piccoli difetti) a 1 e 10. Nella stessa strada, cento metri più in là, chiedono da 5,6 a 10,6 per le stesse cose, o per cose che sembrano le stesse. Gli alimentari sono diminuiti di un penny qua e là ma i nostri libri non hanno quasi subito cambiamenti. Il latte è caro, 11 pence al quarto. Il burro è sceso a tre scellini, ma è burro danese. Le uova – non so che uova siano. Le domestiche di vent'anni prendono £ 45 di stipendio. E il «Times» mi paga 3 ghinee invece di £ 2,2 alla colonna.

*Domenica 29 ottobre 1922*

Mary Butts è partita e io sono troppo intontita per poter leggere; tanto vale dunque scriver qui, per il mio futuro divertimento, forse. Voglio dire che ho sostenuto troppo a lungo il fuoco incrociato delle conversazioni e il tormentoso fastidio delle persone a cui è piaciuto o non è piaciuto *Jacob's Room* per potermi concentrare. Giovedì c'è stata la recensione del «Times» – lunga, un poco tiepida, mi pare; dice che non si possono costruire dei personaggi in questo modo; abbastanza lusinghiera. Naturalmente ho avuto una lettera di Morgan di tipo opposto – la lettera che mi è piaciuta più di tutte. Abbiamo venduto 650 copie, credo, e ordinato una seconda edizione. Le mie impressioni? – come al solito – miste. Non scriverò mai un libro che possa vantare un successo senza riserve. Questa volta le recensioni mi sono contro e gli amici sono entusiasti. O sono un grande scrittore o una buona a nulla. «Una sensualista matura» così mi chiama il «Daily News». Il «Pall Mall» mi dà per trascurabile. Mi aspetto di essere negletta e sbeffeggiata. E quale sarà il destino del nostro secondo migliaio? Finora naturalmente il successo è stato maggiore di quanto ci aspettassimo. Mi sembra di essere più soddisfatta di quanto sia mai stata. Morgan, Lytton, Bunny, Violet, Logan, Philip, tutti hanno scritto entusiasticamente. Ma voglio farla finita con tutto questo. Mi aleggia intorno come il profumo di Mary Butt. Non voglio far collezione di complimenti e confrontare le recensioni. Voglio riflettere su *Mrs Dalloway*. Voglio preparare questo libro meglio degli altri, e ricavarne il massimo. Mi sembra che avrei potuto rendere più compatto *Jacob* se l'avessi potuto prevedere; ma ho dovuto farmi strada mano a mano che avanzavo.

Pare che *Jacob* mi renda molto richiesta in società. Vado da Lady Colefax martedì a sentire la conferenza di Valéry: e anche da Miss Sands. Ora sono tutti (momentaneamente, tramite Logan direi) dalla mia parte. E al momento mi sento propensa a tuffarmi, ma devo tuffarmi a modo mio: coi miei vestiti, nelle ore che scelgo io. Non posso riferire la visita di Whitall nei particolari ma la nostra posizione diventa

sempre più complicata. È chiaro che non possiamo continuare a pubblicare seriamente con Ralph attaccato a noi come un peso morto. Whitall è un americano con l'aria nervosa di un levriero, serio, prosaico, costretto a far quattrini. Fino a che punto vogliamo far quattrini con lui? In ogni caso la fatica e la preoccupazione di far uscire un libro lungo mi rende decisa a non rifarlo con il sistema attuale. Dobbiamo andare a Tidmarsh la settimana prossima per spiegare il nostro punto di vista. Carrington dice che Lytton è estremamente desideroso di arrivare a un accordo, e l'incertezza mette i nervi di Ralph a dura prova. Eppure quest'uomo nervoso non tenta neppure di fare per noi le cose più ovvie. È L. che deve fare i pacchi tutte le mattine. Ralph non prende mai il treno, né presto né tardi. Giovedì mattina è andato dal sarto. Ma in Whitall non c'è da fidarsi dell'elemento americano – in breve ci dà fastidio; le elezioni cominciano a riempire i giornali. L. ha qualche probabilità di essere eletto. Ci siamo lanciati in grandi cose – ma perché no? Non ho forse elaborato una filosofia, tempo fa, secondo la quale bisogna essere sempre in movimento?

*13 dicembre 1924*

Siccome qui parlo sempre di quattrini, di complimenti e di rimproveri, confesserò per prima cosa che il mio libretto è quel che si vende meno, poi che Harper's mi offre «almeno £ 50» per un articolo di fondo del Times! Pensare che tanto tempo fa cercavo di ottenerne 15 da Jack Squire! E dunque ho suggerito 3 articoli all'anno, a Richmond; e questo, se darà i suoi frutti, ci aiuterà a rinunciare gradatamente alla Nation, scopo a cui tendo sebbene questo lavoro offra molti vantaggi.

Sto galoppando attraverso *Mrs Dalloway*, ribattendolo interamente a macchina, il che è più o meno quel che feci con *The Voyage Out*. Un buon metodo, credo, perché così si lavora con il pennello umido su tutta la superficie, unendo le parti composte separatamente e che risultano inerti. Davvero, con tutta onestà, penso che sia il più soddisfacente dei miei romanzi (ma ancora non l'ho letto a sangue freddo). I recensori diranno che è slegato perché le scene della pazzia non sono collegate a quelle con *Mrs Dalloway*. E suppongo vi sia a tratti una scrittura scintillante, di superficie. Ma è «irreale»? È un mero pezzo di bravura? Non credo. E, come credo di aver detto prima, sembra che mi lasci immersa in profondità negli strati più ricchi della mia mente. Ora posso scrivere, scrivere e scrivere: la più grande felicità che ci sia al mondo.

*Lunedì 27 aprile 1925*

*The Common Reader* è uscito giovedì: oggi è lunedì e finora non ho sentito una parola in merito, privata o pubblica: è come se avessi gettato una pietra in uno stagno e l'acqua si fosse rinchiusa senza un'increspatura. E io sono perfettamente tranquilla e mi importa meno di quanto non mi sia mai importato e annoto qui la cosa soltanto per ricordarmi, la prossima volta, del sublime andamento dei miei libri.

*Lunedì 4 maggio 1925*

Questo è il grafico della temperatura di un libro. Siamo andati a Cambridge e Goldie ha detto che pensava che io fossi il maggior critico vivente; Hayward, il paralitico, ha domandato nel suo modo brusco: «Chi ha scritto quell'articolo straordinariamente ben fatto sugli elisabettiani sul "Lit. Sup." di due o tre mesi fa?». Io ho indicato me stessa. Ora c'è una recensione piena di sarcasmi su «Country Life», di quasi balbettante imbecillità, che cerca di spiegare cosa sia un *Common Reader* e un altro, dice Angus, sullo «Star», che ride della copertina di Nessa. Da tutto questo ricavo il pronostico di molte critiche sulla mia stranezza e oscurità; e qualche entusiasmo; una vendita col contagocce, e una reputazione in aumento.

*Giovedì 14 maggio 1925*

Primo giorno d'estate, le foglie escono visibilmente fuori dalle gemme e lo Square è quasi verde. Ah, che giornata sarebbe in campagna – e alcuni dei miei amici ora stanno leggendo *Mrs D.* in campagna.

Volevo annotare qualcosa di più sulla temperatura dei miei libri. *C.R.* non vende; ma è lodato. Mi ha fatto veramente piacere aprire il «Manchester Guardian» questa mattina e leggere Mr Fausset sull'arte di V.W. Brillante e onesta; profonda e anche eccentrica. Se soltanto il «Times» parlasse in modo altrettanto chiaro invece di bofonchiare e borbottare come chi succhia sassolini – ho detto che ci sono quasi due colonne di bofonchiamenti su di me nel «Times»? Ma la cosa strana è questa: onestamente non sono quasi per niente nervosa riguardo a *Mrs D.* Come mai? Davvero mi dà fastidio, per la prima volta, il pensiero di quanto dovrò parlarne questa estate. La verità è che scrivere è un profondo piacere ed essere letti è un piacere superficiale. Sono ora tutta presa dal desiderio di smetterla col giornalismo per mettermi al lavoro con *To the Lighthouse*.

*Martedì 22 settembre 1925*

La mia calligrafia va di male in peggio! Un altro sacrificio alla Hogarth Press. Eppure quel che devo alla Hogarth Press è a malapena ripagato da tutto quel che scrivo. Non ho

appena risposto a Herbert Fisher rifiutandomi di fare un libro per la Home University Series sui postvittoriani? – sapendo che posso scrivere un libro, un libro migliore, un libro fatto a modo mio per la Press, se lo desidero! Pensare di essere calata nella stiva di quei professori universitari mi agghiaccia il sangue. Eppure sono l'unica donna in Inghilterra libera di scrivere quel che vuole. Le altre devono pensare alle collane e agli editori. Ieri ho saputo da Harcourt Brace che di *Mrs D.* e del *C.R.* si vendono 148 e 73 copie alla settimana – Non è un ritmo sorprendente considerando che è uscito quattro mesi fa? Non si può già intravedere una stanza da bagno e un wc o qui o a Southease?

*Mercoledì 24 marzo 1926*

«Ho intenzione di dare le dimissioni stamattina» ha detto L. facendo il caffè.

Dimissioni da cosa?

«Dalla “Nation”.»

Lo ha fatto; e abbiamo sei mesi soltanto davanti a noi. Mi sento 10 anni di meno; è un peso tolto dalle spalle e abbiamo il mondo davanti a noi. Non pretenderò di darmene molto pensiero né pro né contro. Era un lavoro di ripiego, temporaneo, divertente dapprima, alla lunga irritante, e ieri sera, dopo una delle solite discussioni con Maynard e Hubert sullo spazio da dedicare agli articoli letterari e così via, L. è arrivato alla decisione di dare le dimissioni ora. Non c'è stato alcun litigio. Stranamente, prendendo il tè con Nessa avevamo parlato proprio di questo. Phil [Noel-]Baker le aveva detto che considerava L. il miglior scrittore vivente, peccato che dedicasse tanto tempo alla «Nation» e alla Hogarth Press. Stavo dunque cominciando a dire «Non credi che potremo rinunciarci?» quando è venuto L. con il suo contributo al problema. Era a cena con Clive e dunque la discussione è stata rimandata a stamattina; alle 10 la cosa era decisa; alle 11 le dimissioni erano consegnate nelle mani del capo – e ora grazie a Dio non ci saranno più capi per noi fino alla fine dei nostri giorni, spero.

La situazione sembra essere che L. può guadagnare £ 300; io £ 200 – e davvero non credo che troveremo la cosa difficile; e poi per la soddisfazione di non avere legami, bozze, articoli da procurare, e così via vale la pena darsi un po' più da fare altrove, se anche fosse necessario. Il senso di liberazione che provo mi diverte. Un rovesciamento totale ogni due o tre anni è l'idea che mi faccio di una vita felice. Cambiare sempre rotta per avere il vento a favore. Ora una vita prudente è, come mi faceva notare L. nella piazza, l'opposto della nostra. Bisognerebbe starsene sempre nello stesso posto. Ma con £ 400 assicurate e senza bambini, perché imitare un travet per godere della sicurezza del travet? L'altro problema sarà, mi pare, la Hogarth Press. Dovremmo rinunciare anche a

quella e così liberarci di tutto? Non è un problema facile, ma neppure urgente. Talvolta desidero liberarmene. Perché, parlando egoisticamente, ha svolto la sua funzione: mi ha dato la possibilità di scrivere a modo mio e ora dubito che Heinemann o Cape riuscirebbero a intimidirmi. Ma poi c'è il divertimento – che è notevole. Verrà il tempo in cui, se andiamo avanti così, non avremo più niente da cui dare le dimissioni: allora, per ottenere l'effetto di un cambiamento, dovremo accettare qualcosa. Ci diciamo che viaggeremo e vedremo il mondo. In ogni caso faccio la mia solita predizione – l'anno prossimo a quest'ora saremo più ricchi senza la «Nation» di quanto non lo siamo ora con la «Nation».

Mi piace la sensazione di *dover* guadagnare dei quattrini. Mi è estremamente sgradito avere un impiego, o un qualsiasi lavoro in cui bisogna dipendere da un'autorità. Mi dispiace essere al soldo di altri. Questo naturalmente è in parte il motivo per cui mi piace scrivere per la Hogarth Press. Ma suppongo che anche la libertà possa diventare un feticcio come ogni altra cosa. Queste riflessioni sparse le scrivo in una giornata divina, seppur ventosa; e sto per uscire, dopo aver letto *Anna Karenina*, per andare a cena insieme a Rose Macaulay in una birreria – non un gran divertimento; ma forse può essere una esperienza.

Mentre L. stava parlando a Maynard, Lydia questa mattina è entrata nella stanza per mostrargli le sue scarpe zebbrate, che costano £ 5.8.6., di vero serpente. Ma è curioso constatare come un cambiamento come questo distrugga i formalismi – ne disperda gli elementi.

*Lunedì 13 settembre 1926*

Questa benedetta faccenda sta arrivando alla [fine], mi dico con un gemito. È come un prolungato e piuttosto penoso e tuttavia eccitante processo naturale che si desidera ardentemente finisca. Oh il sollievo di svegliarsi e pensare che è finito – il sollievo, e la delusione, suppongo. Sto parlando di *To the Lighthouse*. Sono esacerbata dal fatto di aver trascorso 4 giorni della settimana scorsa a martellare de Quincey, che era da fare fin da giugno, così ho rifiutato di scrivere su Willa Cather per £ 30 e ora tra una settimana avrò finito, spero, questo improduttivo scriver romanzi e potrò forse scrivere su Willa Cather prima di ritornare a Londra. Così avrei già guadagnato entro ottobre £ 70 delle mie annuali 200: (la mia avidità è immensa: voglio avere £ 50 tutte mie in banca per comprare tappeti persiani, padelle, sedie ecc.). Accidenti a Richmond, accidenti al «Times», accidenti al mio rimandare e ai miei nervi.



*30 settembre 1926*

Ma voglio regolare il problema dei vestiti secondo queste regole: procurarmi dei vestiti a buon prezzo per il giorno; poi un vestito elegante preso da Brooke; e mostrarmi meno puntigliosa a proposito dei limiti di spesa, perché basta che scriva e mi dia da fare per avere a disposizione almeno £ 50 extra all'anno per le spese voluttuarie. Non permetterò più che il pensiero di un cappotto da £ 3 mi perseguiti nel cuore della notte, e non mi spaventerò più a pranzare fuori perché «non ho niente da mettermi». Quel che occorre è una maniera di vedere le cose più vasta e più audace.

*Mercoledì 22 giugno 1927*

Gli odiatori delle donne mi deprimono, e sia Tolstoj che Mrs Asquith odiano le donne. Suppongo che la mia depressione sia una forma di vanità. Ma lo sono altrettanto tutte le opinioni radicate, da entrambe le parti. Odio lo stile duro, dogmatico e vuoto di Mrs Asquith. Ma basta così: scriverò su di lei domani. Ogni giorno scrivo su qualcosa e ho deliberatamente messo da parte alcune settimane per far quattrini, per poterci mettere in tasca £ 50 entro settembre. Questi saranno i primi soldi miei da quando mi sono sposata. Non ho mai avuto la sensazione di averne bisogno fino a poco tempo fa. E posso farli, se voglio, ma esito a scrivere per denaro.

*Sabato 23 luglio 1927*

Siamo molto vicini alla fine della stagione londinese. Vado da Ethel [Sand] a Dieppe (sono piuttosto fiera di dover attraversare di nuovo la Manica) mercoledì, poi ritorno a Newhaven, dove potrebbe venirmi incontro la mia macchina nuova. Da quando ho scritto l'ultima volta ho imparato a guidare la macchina da sola in campagna. Scrivo le istruzioni per mettere in moto su qualsiasi pezzetto di carta. Abbiamo una bella macchina piccola, leggera, chiusa nella quale possiamo viaggiare per migliaia di miglia. È di un colore blu molto scuro con una riga più chiara tutt'intorno. Rifletto che il mondo me l'ha regalata perché ho scritto *The Lighthouse*, un libro che ha già venduto 3160 copie (forse): ne venderò 3500 prima di morire e quindi supera qualsiasi altro libro io abbia scritto. [...]

Ho lavorato molto metodicamente e fatta la mia dose di articoli, tanto che con un po' di fortuna avrò messo insieme £ 120 oltre alla somma solita entro settembre. Vale a dire che quest'anno avrò guadagnato £ 320 con gli articoli giornalistici e suppongo almeno altre £ 300 con il mio romanzo. Ho pensato troppo a far quattrini, ma l'ho fatto apposta, lucidamente; dopo che avremo un gruzzolo ciascuno mi piacerebbe lasciarlo sprofondare

nel mio subconscio e guadagnare con facilità quel che ci occorre. Bruce Richmond viene a prendere il tè lunedì per discutere un articolo su Morgan; e cercherò di fargli capire che non posso sempre rifiutare £ 60 in America per ricevere £ 10 del «Times». Se riuscissi facilmente a guadagnare £ 350 all'anno, lo farei: se avessi qualche impiego stabile.

*Sabato 18 febbraio 1928*

Sono lieta di annunciare che ho ancora qualche sterlina in banca, e un mio libretto d'assegni. Questo grande sovrappiù di dignità mi è stato concesso in autunno. Con le mie £ 60 ho comprato un letto Heal; una credenza, una pelliccia, e ora una striscia di tappeto per l'ingresso. Questa innovazione finanziaria ha avuto un gran successo. E io sforno articoli in modo da scriverne uno e guadagnare £ 30 al mese.

*21 aprile 1928*

Ora che ho 16 sterline da spendere prima del primo luglio (secondo il nostro nuovo sistema) mi sento più libera: posso permettermi un vestito o un cappello, e così posso andarmene un poco in giro, se voglio. Eppure la sola vita eccitante è quella immaginaria. Se la testa mi si mette in moto non ho bisogno di molti quattrini, o vestiti, e nemmeno di una credenza, di un letto a Rodmell o di un divano.

*Domenica 30 giugno 1929*

Mi sono interrotta; qualcuno mi ha interrotta, penso. La mia malinconia si è infranta, come un lago è franto dai remi, dopo che ho scritto. Sono stata così attiva. Abbiamo visto tante persone. Ieri sera abbiamo cenato con Roger, questa sera con Clive; è venuto Lytton; è venuta Vita; c'è stato un ricevimento. Ho portato un vestito a Shaftesbury Avenue. Era caldissimo, mi pare; e ora è davvero freddo, per la prima volta da settimane sta piovendo o ha appena piovuto. Scrivo cose qualsiasi, per riposarmi gli occhi dopo due ore di intensa correzione – per quel libro fin troppo corretto, *Women & Fiction*. Andrà in tipografia domani, lo giuro. E poi potrò davvero crogiolarmi alla luce di qualcosa di narrativo. Ma ho scritto fino all'esaurimento in quel modo, e trovo difficile ritornarci. Quest'ultimo mezzo anno ho guadagnato più di £ 1800; quasi al ritmo di £ 4000 all'anno. È quasi il salario di un ministro; e c'è stato un periodo, due anni fa, in cui faticavo per arrivare a £ 200. Ora mi pagano più del dovuto per i miei brevi articoli – E penso ancora che il gran piacere della prosperità sia quello di poter entrare in un negozio e comprare un temperino. Bene, dopodomani la smetterò di scrivere articoli e mi darò alla narrativa per sei o sette mesi – forse fino al marzo dell'anno prossimo. E registro qui la mia

intenzione di scrivere in modo molto più accurato il mio prossimo libro; di eliminare le ridondanze. Ora che mi pare di essermi guadagnata il libero uso della mia penna, devo cominciare a frenarla. Finora per la mia libertà ho dovuto combattere.

*Sabato 17 ottobre 1931*

Ancora annotazioni su *The Waves*. Le vendite, in questi ultimi 3 giorni, sono scese a 50 circa: dopo la gran fiammata in cui siamo arrivati a venderne 500 in un giorno, il fuoco di stecchi si è smorzato, come prevedevo. (Non che pensassi che avremmo venduto più di 3000.) Quel che è avvenuto è che i lettori delle biblioteche non riescono ad arrivare alla fine e rimandano indietro le copie. Prevedo dunque che ora le vendite caleranno piano fino a che non avremo venduto 6000 copie e poi si fermeranno, ma non del tutto. Perché è stato accolto, direi, usando senza vantarmi una frase fatta, con plauso. Tutte le province leggono con entusiasmo. In un certo senso ne sono commossa, come direbbe M. Gli sconosciuti recensori provinciali dicono quasi all'unisono: questa volta Mrs Woolf ci ha dato la sua opera migliore; non potrà essere popolare; ma la rispettiamo per questo; e troviamo *The Waves* decisamente appassionante. Davvero corro il rischio di diventare il romanziere più in voga del paese, e non soltanto per gli intellettuali. Per mostrare quanto lento sia il libro, dirò che non soltanto Vita e Dotty trovano le prime 100 pagine estremamente noiose, ma che finora (10 giorni dopo la pubblicazione) ho ricevuto soltanto 3 lettere che me ne parlano. L'entusiasmo di Nessa è la cosa che mi fa più piacere. E, per continuare, la mancanza di vendite ha sortito l'effetto provvidenziale di rendermi quieta e calma, cosicché posso riprendere il lavoro, e ho già superato la febbre e l'emozione di quel che sembrava un completo successo. Dunque, a cosa lavorerò ora? Tanti lavori mi aleggiano intorno.

*Lunedì 29 febbraio 1932*

Questa mattina ho aperto una lettera; era dal «molto sinceramente vostro J.J. Thompson» – direttore del Trinity College; era per dire che il consiglio ha deciso di chiedermi di fare le conferenze <Ford> Clark l'anno prossimo. Sei conferenze. Questa è, suppongo, la prima volta che invitano una donna; e dunque è un grande onore – che abbiano pensato a me, la bambinetta che leggeva i libri chiusa nella sua stanza al 22 di Hyde Park Corner – ora giunta alla gloria. Ma rifiuterò: perché come potrei scrivere 6 conferenze, da fare a data fissa, senza dedicare un anno alla critica; senza diventare un funzionario; senza sigillarmi le labbra quando si trattasse di attaccare le università; senza rimandare il mio *Tap on the Door*, senza forse accantonare un altro romanzo. Ma

ero propensa a sorridere oggi, mentre pranzavo con Miss Dodge e lei mi dava un libro con l'autografo di Donne; mentre compravo un paio di scarpe da Baber; mentre me ne stavo doverosamente seduta a correggere un articolo per il «Common Reader». Sì; tutto quel leggere, mi dico, ha dato questo strano frutto. E sono soddisfatta; e ancor più soddisfatta perché non farò le conferenze; e mi piace pensare che mio padre sarebbe arrossito per la soddisfazione se 30 anni fa gli avessi detto che a sua figlia – a quella poverina di Ginny – sarebbe stato chiesto di succedergli: è il tipo di complimento che gli sarebbe piaciuto.

*Martedì 17 maggio 1932*

Quale <dovrebbe essere> è il giusto atteggiamento verso la critica? Cosa dovrei sentire e dire e fare quando Miss B. scrive un articolo su «Scrutiny» per stroncarmi? È giovane, ardente, viene da Cambridge. E dice che io sono un pessimo scrittore. Ora penso che la cosa da fare sia osservare il succo di quanto si dice – che non sono capace di pensare – e poi usare quel piccolo soprassalto d'energia fornito dall'opposizione per essere se stessi con più vigore. È forse vero che la mia reputazione ormai declinerà. Si riderà di me segnandomi a dito. Quale dovrebbe essere il mio atteggiamento? Chiaramente Arnold Bennett e Wells hanno preso la critica dei più giovani nel modo sbagliato. Il modo giusto consiste nel non risentirsi; e neppure è il caso di... soffrire a lungo ed essere cristiani e sottomessi. Naturalmente, con la mia strana mescolanza di estrema impulsività e modestia (per fare un'analisi sommaria) mi riprendo molto velocemente dalle lodi e dalle critiche. Ma vorrei individuare un atteggiamento. La cosa più importante è non pensare molto a sé. Esaminare l'accusa con candore; ma senza troppe storie, senza ansia. In nessun caso fare rappresaglie andando all'estremo opposto – non pensarci troppo. E ora che mi sono tolta la spina – forse con troppa facilità ma naturalmente John mi ha interrotta.

*Lunedì 11 luglio 1932*

Prenderò una penna nuova per registrare il fatto, ora veramente fatto compiuto, che ho messo un elastico verde intorno al secondo volume del *Common Reader*, ed eccolo lì, a dieci minuti all'una, pronto per essere spedito al piano superiore. Nessuna sensazione di trionfo; soltanto la fine di una sfacchinata. Eppure direi che è un libro abbastanza simpatico da leggere – dubito che ne scriverò un altro simile. Bisogna trovare una scorciatoia per i libri migliore di questa. Ma, sia lodato il cielo, non ora. Ora mi prendo una vacanza. Vale a dire, cosa scriverò domani? Posso starmene seduta a pensare.

*Venerdì 3 gennaio 1936*

Ho cominciato l'anno con 3 giornate del tutto sommerse: mal di testa, la testa che scoppia, tanto è piena di idee; e pioggia battente, tutto un diluvio; ieri, quando abbiamo tentato di fare due passi, il fango mi è entrato negli stivaloni di gomma; l'acqua mi faceva *cic-ciac* nelle suole. Dunque, questo Natale, per quel che mi riguarda è stato un fallimento, e sebbene Londra possa irritare e infastidire sono contenta di tornarci e pur sentendomi piuttosto in colpa ho pregato L. di non restare qui un'altra settimana. Oggi è una giornata di nebbia giallo-grigia, tanto che del Coburn a malapena riesco a vedere la gobba, una scintilla bagnata – ma non lo distinguo bene. Eppure sono contenta perché mi pare di aver ritrovato l'equilibrio mentale che occorre per riprendere in mano *The Years*, per la revisione finale – lunedì. La cosa diventa d'un tratto urgente perché L. dice che per la prima volta da qualche anno in qua non ho guadagnato abbastanza da poter pagare la mia quota in casa, e devo prendere £ 70 dal mio gruzzolo di riserva. Che ora si è ridotto a £ 700, e devo rimpinguarlo. In un certo senso è divertente pensare di nuovo a fare economia. Ma sarebbe sgradevole doverci pensare seriamente; e peggio ancora – una interruzione brutale – dover far soldi col giornalismo. Penso che intollererò il prossimo libro «Risposte ai corrispondenti»... Ma non devo mettere da parte il resto per inventarmelo. Bisogna che trovi un sistema paziente e tranquillo di calmare i miei nervi eccitabili fino a che *The Years* non sia sul tavolo – pronto. In febbraio? Dio, che sollievo – come se mi avessero estirpato dal cervello una grossa – cosa potrei dire – escrescenza ossea – una cisti. Ma è sempre meglio scrivere questo libro, piuttosto che l'altro. Uno strano aspetto della mia psicologia. Non riesco più a scrivere per i giornali. Devo scrivere un libro mio. Voglio dire che se penso a un giornale subito adatto quel che intendo dire.

*Sabato 20 febbraio 1937*

Nell'andare di sopra distolgo lo sguardo dalla [Hogarth] Press perché ci sono tutte le copie di *The Years* impacchettate o da impacchettare per i recensori. Andranno via la settimana prossima: questa è la mia ultima settimana di pace relativa. Cosa mi aspetto, con questi sudori freddi? Penso soprattutto che i miei amici non vorranno parlarne, cambieranno argomento con un certo imbarazzo. Mi aspetto accoglienze piuttosto tiepide – tiepide e rispettose – dai recensori favorevoli – e un grido di guerra da parte dei pellerossa che annunceranno allegramente e a voce alta che questa è la lunga elucubrazione di una borghesuccia ampollosa e puritana; e che mai più nessuno prenderà sul serio Mrs Woolf. Ma non temo gli attacchi violenti. Quel che mi importerà di più sarà, io credo, l'imbarazzo, quando andrò, mettiamo, a Tilton o a Charleston, e non si

saprà cosa dire. E siccome non ce ne andremo fino a giugno mi devo aspettare una lunga immersione in questa atmosfera di fuochi artificiali inesplosi. Diranno che il libro denota stanchezza, che è un ultimo sforzo... Bene, ora che l'ho scritto sento che in ogni caso posso esistere, anche in quest'ombra. Almeno se continuo a lavorare assiduamente. E il lavoro non mi manca. Ieri con Nessa ho progettato un libro di storie illustrate; produrremo 12 litografie per Natale, stampate da noi. Mentre stavamo parlando, Margery Fry ha telefonato per chiedermi di incontrare Julian Fry riguardo a Roger. Dunque la cosa si sta facendo urgente. L. vorrebbe avere *3 Guineas* per l'autunno, se possibile: e io ho il mio Gibbon, le mie trasmissioni radiofoniche e forse anche un articolo di fondo sulla biografia per riempire gli intervalli. Mi riprometto di evitare i circoli letterari fino a che il modesto baccano dovuto al libro sia terminato. E questa attesa, tutto considerato è la cosa peggiore. Il mese prossimo a quest'ora mi sentirò più a mio agio. Ora mi preoccupa solo di tanto in tanto.

*Domenica 7 marzo 1937*

Come si vede dall'ultima pagina la mia temperatura spirituale è salita d'un tratto; il perché lo ignoro, eccetto che ho lavorato di buona lena a *3 Guineas*. Ora inizia la settimana faticosa e mi devo aspettare un'improvvisa caduta. Andrà male, ne sono certa; ma sono contemporaneamente convinta che la caduta non sarà fatale; cioè il libro sarà forse condannato, ricevendo però anche qualche tiepido elogio; ma il punto è che io stessa so perché è un fallimento, e che il fallimento è deliberato. So anche di esser riuscita a dire quel che volevo, come scrittore e come essere umano. Come scrittore sono in grado di scrivere altri due libri – *3 G.* e *Roger* (senza contare gli articoli); come essere umano l'interesse e la sicurezza della mia vita presente sono incrollabili. Tutto questo, posso dire onestamente di averlo dimostrato quest'inverno. Non è una vanteria. E onestamente il diminuire della fama, il fatto che la gente non sia più così entusiasta, mi dà modo di osservare con calma. Nella posizione in cui sono posso tenermi un poco in disparte. Non ho bisogno di andare a cercare nessuno. In breve: sono comunque al sicuro, e non vedo l'ora che dopo l'agitazione dei prossimi dieci giorni, vengano la primavera, l'estate e l'autunno: lente, oscure e fruttuose stagioni.

Questo sia detto. E ricordatene venerdì quando usciranno le recensioni.

*Venerdì 12 marzo 1937*

Oh che sollievo! L. mi ha portato il «Lit. Sup.» mentre ero a letto. «Va piuttosto bene» ha detto. E infatti è così; «Time and Tide» dice che sono un romanziere di prim'ordine e

un grande poeta lirico. Sono a malapena riuscita a scorrere gli articoli, ma mi sento un poco sbalordita, non riesco a pensare che *non* sono sciocchezze; che producono un certo effetto. Eppure naturalmente non era per l'effetto che ho scritto. Ma ora, cara mia, dopo tutto quel soffrire, sono libera, una e intera. Potrò andare avanti a tutto vapore. Dunque smettiti di gridare di gioia; sii misuratamente contenta. Ora andiamo a M[onks] H[ouse]. Julian ritorna oggi.

Utilizzo gli ultimi 5 minuti prima di pranzo per osservare che, sebbene oggi mi sia completamente liberata della bile, dell'irritazione e perfino della disperazione delle ultime settimane, e, io credo, una volta per tutte, mi sono tuttavia sobbarcata la fatica di scrivere 3 *G[uinea]s* alle quali oggi ho lavorato con energia e laboriosamente. Ora fatico per trascinare quel carro sulla strada sassosa. Sembra dunque che non esista riposo; non ho la sensazione di aver finito. Ci si imbriglia sempre da soli, istintivamente; e non si riesce a vivere senza queste tensioni. Ora *The Years* mi uscirà del tutto di mente.

Auto aggiustata. Ma diluvia.

*Domenica 14 marzo 1937*

Sono così eccitata per via dell'articolo a due colonne sull'«Observer» in lode di *The Years* che non posso procedere con *3 Guineas* secondo i piani previsti. Sono arrivata al punto di crogiolarmi in poltrona pensando con piacere a chi leggerà quella recensione. E quando penso alla sofferenza che ho patito in questa stanza, appena un anno fa... quando mi accorsi che tutto il lavoro di 3 anni era un completo fallimento: e poi quando penso alle mattine qui quando uscivo barcollando e facevo dei tagli sulle bozze e scrivevo 3 righe, e poi tornavo a stendermi sul letto – la peggior estate della mia vita, ma al tempo stesso la più illuminante – non è strano che mi tremi la mano. Ma quel che mi soddisfa di più è la possibilità, ora evidente, visto che de Selincourt l'ha capito, che ciò che mi prefiggevo in *The Years* potrebbe non essere smorzato e oscuro come temevo. Il «TLS» ne ha parlato come se fosse semplicemente il canto del cigno della classe media: una serie di impressioni squisite; ma lo giudica un libro creativo, costruttivo. Non ho ancora letto tutto l'articolo, ma ho individuato alcune frasi chiave. E questo significa che sarò discusso; e questo significa che *3 Guineas* batterà sul ferro caldo in modo chiaro e preciso, cosicché il mio piano accurato e meticoloso non sarà ostacolato dall'età critica ecc come mi pareva certo. Ma accertarmene è stata per me una grandissima scoperta. Se c'è un tipo di trionfo al quale applaudo – scusate il linguaggio fiorito – è quello che ho conseguito il pomeriggio in cui è venuto Desmond, e c'era Nan Hudson: e io stavo impazzendo dalla voglia di parlargli di *The Years* e Nan era piantata lì come un impiastro

intiepidito, e io ho raccolto le mie forze e sono riuscita a farla parlare della sua vita e di Ethel invece di lasciare che quell'ora scorresse interminabilmente come una tortura.

Ora in ogni caso i quattrini sono assicurati. L. avrà la macchina nuova; noi ritorneremo a galla, e la mia ultima tappa – se anche avessi soltanto ancora 10 anni di vita – sarebbe fruttuosa. Lavoro – lavoro. Ma per ora il sollievo è tale – non, io credo, l'ignobile sollievo dato da una gratificante celebrità – che mi sento oscillare in alto e in basso, come un arbusto dal quale si sia sollevato in volo un immenso volatile. Eppure devo ricordarmi che probabilmente riceverò molti colpi ben calibrati. E che una gran parte di *The Years* è molto debole – per esempio la scena al college mi fa ancora arrossire.

Cena a Charleston ieri sera. Julian è diventato un uomo – è vigoroso, padrone di sé, e amareggiato, suppongo, c'è un che di tragico nella sua tristezza di ora, la bocca e il viso più tesi; come se avesse pensato nella solitudine. Nessa dice che non ha del tutto rinunciato all'idea della Spagna: occorre vedere se troverà o no un lavoro qui. Lo sento cambiato: teso, contratto, sulla difensiva; eppure affettuoso: ma non più spontaneo. Viene oggi per il tè. E L. si è irritato per l'intenso «egocentrismo» della mia famiglia: a Nessa interessano soltanto i suoi figli; Julian non può nemmeno farle sapere le sue decisioni, una totale mancanza di tatto; ciascuno bada al proprio «interesse». Questo è dovuto in parte al suo complesso familiare; ma c'è della verità in quel che dice.

E ora posso mettere in opera la mia filosofia dell'anima libera. Ecco a cosa penso – non c'è bisogno di andare alla vendita degli autori il 20. E abbasso le falsità.

*Venerdì 19 marzo 1937*

Questa è una delle mie esperienze più strane – si dice quasi universalmente che *The Years* è un capolavoro. Lo dice il «Times». Lo dicono Bunny e Howard Spring. Se qualcuno mi avesse detto una settimana fa, o addirittura 6 mesi fa, che avrei qui scritto queste parole, sarei schizzata in aria come una lepre colpita da una fucilata. Come sarebbe sembrato assurdo e totalmente incredibile! Il coro degli elogi è cominciato ieri; a proposito: stavo passeggiando per il Covent Garden e ho scoperto St Paul, che non conoscevo, ho sentito la vecchia donna delle pulizie cantare mentre spolverava le sedie nel vestibolo; poi sono andata da Burnets [*di Garrick Street*] dove ho scelto delle stoffe; ho comprato lo «E[vening]Standard» e leggendolo in metropolitana e mi sono vista glorificata. Una sensazione calma, quieta, la gloria; e ora sono così corazzata che niente riuscirà più ad agitarmi. Ora devo riprendere 3 G[uinea]s.

*Venerdì 30 aprile 1937*



Siamo dunque arrivati all'ultimo giorno di questo mese burrascoso – in condizioni migliori di quel che prevedevo. Il «Lit Sup.» questa mattina finisce il suo articolo sul centenario con un accenno alla grande artista V.W. e a *The Years* e mette in testata quello stesso nome immortale. Perché tanti riguardi, mi chiedo?

*Lunedì 1 giugno 1937*

Monks House.

Finalmente ho ingranato con *3 Guineas* – dopo 5 giorni di fatica, spesi a ricopiare e anche in parte a riscrivere, il mio povero vecchio cervello funziona di nuovo – soprattutto, credo, perché ieri ho fatto una lunga passeggiata e così ho vinto la sonnolenza – era caldissimo – Comunque devo usare questa pagina per sgranchirmi le gambe – perché non posso sfacchinare per 3 ore; devo rilassarmi e distrarmi qui l'ultima ora. Ecco il lato peggiore dello scrivere – lo spreco. Cosa posso fare nell'ultima ora della mattinata? Dante di nuovo. Ma Dio, che sollievo pensare che non mi sentirò più vincolata a un libro lungo! No. D'ora in avanti saranno sempre brevi. Ma il libro lungo non sarà del tutto messo a tacere – si sente ancora l'eco dei suoi borbottii. Ho detto che – ma no le giornate londinesi sono state troppo tese, accaldate e frenetiche per questo diario – che H. Brace ha scritto dicendo che erano ben felici di constatare che *The Years* è il libro più venduto d'America? Lo conferma la mia posizione in testa alla graduatoria dell'«Herald Tribune». Hanno venduto 25.000 copie – il mio record, probabilmente. (Ora sto fantasticando su *3 Guineas*.) Se guadagniamo qualche soldo pensiamo di investirlo in una rendita annua. L'ideale sarebbe non dover più guadagnarci da vivere scrivendo. Dubito che scriverò mai un altro romanzo – certamente no, a meno che non mi ci senta costretta da un impulso forte come quello che mi prese per *The Years*. Se fossi un'altra persona, direi a me stessa: Per piacere, scrivi della critica; delle biografie; inventa per entrambe una nuova forma; scrivi romanzi assolutamente non formali, brevi; e poesie. Qui interverrà il Destino, perché quando sarà pronto *3 Guineas* – il che dovrebbe essere, ma non ancora per la pubblicazione, in agosto, è mia intenzione mettere da parte il manoscritto, e dedicarmi a Roger. La cosa migliore sarebbe, penso, lavorare intensamente a *3 Guineas* per un mese – in giugno; poi riprendere a leggere e rileggere i miei appunti su Roger.

A proposito, sono stata abbondantemente insultata su «Scrutiny», che, dice L., mi definisce un'imbrogliona sia in *The Waves* che in *The Years*; elogiata (molto), e con intelligenza, da Faulkner in America – ed è tutto. (Voglio dire che è tutto quel che occorre scrivere sulle recensioni per ora; suppongo che il bravo giovanotto si diventerà a demolirmi – e sia; ma in privato Sally Graves e Stephen Spender approvano: dunque, per

riassumere, non so, onestamente, quale sia la mia situazione; ma non intendo pensarci più. Gibbon è stato rifiutato da «New Republic» e dunque non manderò altro in America. E non scriverò più articoli se non per il «Lit. Sup.»; per il quale ora preparo *Congreve*.)

*17 agosto 1937*

Per fortuna – se è la parola adatta – mi arrivano queste scosse elettriche – telegrammi che mi invitano a scrivere. Cha[m]brun mi offre £ 500 per un racconto di 9000 parole. E io subito comincio a inventare avventure – 10 giorni di avventure – un uomo che rema con delle calze nere di maglia sulle braccia.

*30 maggio 1938*

Ma intendo registrare il grafico: le previsioni dell'«Observer» sono amichevoli: si afferma che *Three Guineas* è poetico, profondo, in vena saggistica e ricco anche di poesia, meravigliosamente scritto e lucidamente argomentato. Pippa non ha scritto. L. sostiene che mi devo aspettare dei commenti molto irati da parte degli uomini e io aggiungo: anche dalle donne. Poi ci sarà il clero. Ma credo di poter aspettare tranquilla come un rospo in una quercia la fine della tempesta. E mi sto abituando ad abitare quel centro; leggo con calma: Walpole; Johnson; e continuo a ingozzarmi con Roger. Sono in possesso della mia anima – ecco qualcosa che sono in grado di fare. Non mi sento in dovere di comprarmi un vestito nuovo da Murray – una gran vittoria per la malvestita cittadina V.

*Venerdì 3 giugno 1938*

Oggi è il giorno della pubblicazione di 3 *G[uinea]*s. E il «Lit. Sup.» ha 2 colonne e un articolo di fondo, più una grande testata nera sul «Referee»: «Una donna dichiara la guerra dei sessi»; o qualcosa di simile. Questo conta talmente meno di qualsiasi altro strepito in questa giornata che ho lavorato tranquillamente a *Pointz Hall*. Non mi sono nemmeno data la pena di leggere R. Lynd, né di decifrare il «Referee», né di leggere fino alla fine gli articoli del «Times». È vero che provo una sensazione di quiete e di sollievo, ma nessun desiderio di leggere le recensioni, o di sentire le opinioni altrui. Mi chiedo perché. Perché quel che voglio comunicare è un fatto vero e proprio, non una poesia? Forse qualcosa del genere. Per fortuna abbiamo 50 miglia di feltro tra noi e il frastuono. L. ha parlato a Mrs Ebb riguardo alla scuola, e finalmente l'ha convinta, dopo essersi complimentato per le sue fodere di *chintz*, che invece sono bruttissime. Poi ho trovato una biscia che prendeva il sole sulla siepe, ma quando è venuto L. era già scomparsa. Poi Mrs Curtis ci ha telegrafato per invitarci a una rappresentazione ~~di~~ *Macbeth* a

Glyndebourne. Rifiutato. C'è il sole, il tempo è caldo e secco come deve essere in giugno, ma più tardi pioverà. Oh, mi ha fatto piacere che il «Lit. Sup.» dicesse che sono la più brillante polemista inglese e anche che questo libro segnerà un'epoca se verrà preso sul serio. E anche che il «Listener» dica che sono scrupolosamente onesta, e puritana al punto di vietarmi ogni volo immaginativo. Ma questo è tutto.

Comunque questa è la fine di sei anni di sforzi, di lotte, di molta angoscia e qualche estasi: mettere insieme contemporaneamente *The Years* e *3 Guinea's* in un unico blocco – e davvero sono un unico libro. E ora posso ripartire e lo desidero veramente. Oh essere al riparo, da sola, sommersa.

*Martedì 22 novembre 1938*

Volevo scrivere delle Riflessioni sulla mia posizione di scrittore. Non voglio leggere Dante; ho 10 minuti dopo aver rimaneggiato *Lappin and Lapinova*, un racconto scritto mi pare ad Asheham 20 o più anni fa; forse mentre scrivevo *Night and Day*.

Un secolo fa. E, a quanto pare, all'incirca 10 anni fa sono salita su un alto piedistallo, per poi essere decapitata da W[yndham] Lewis e Miss Stein; ora mi sembra di essere – vediamo – fuori moda, naturalmente; niente a paragone dei giovani, né degna di lucidare le scarpe a Morgan; eppure ho scritto *The Waves*; ma è improbabile che scriva ancora qualcosa di buono; sono di second'ordine ed è probabile che venga scartata del tutto. Questa è, credo, la mia reputazione del momento. Si basa soprattutto sulla critica da cocktail di C. Connolly: quattro piume al vento. Fino a che punto me ne importa? Meno di quanto mi aspettassi. Ma naturalmente tutto è molto inferiore a quanto credessi. Certo che non pensavo, allora, di essere tanto famosa; perciò non sento la decapitazione. Tuttavia è vero che dopo *The Waves*, o *Flush*, «Scrutiny» mi ha smascherata, credo. W.L. mi ha attaccata. Sono stata consapevole di una opposizione attiva. Però i giovani mi lodavano e gli anziani mi criticavano. *3 Guinea's* mi ha rotto le uova nel paniere. Sia G.M. Young che quelli dello «Scrutiny» lo hanno attaccato. E i miei stessi amici per quel libro mi hanno dato l'ostracismo. Dunque la mia posizione è ambigua. Senza dubbio la reputazione di Morgan è molto superiore alla mia. E anche quella di Tom. E con ciò? In un certo senso è un sollievo. Io sono per natura, credo, un *outsider*. Produco le cose migliori e mi sento più ispirata se ho le spalle al muro. È una strana sensazione però, scrivere contro corrente: difficile ignorare del tutto la corrente. Ma lo farò, naturalmente. E resta da vedere se P.H. valga qualcosa. In ogni caso posso sempre ripiegare sulle mie risorse critiche. Ma come mi sento fuori da tutto: poco attirata dal gruppo comunista di Morgan. E mi pare di sapere quali sono i miei errori. Non intendo scrivere una critica

misurata della mia posizione. Non riesco ad andare in profondità perché c'è sempre il solito via vai – Nessa di ritorno domani, Flossie malata: devo andare a Hunting? E così via. Una domenica di pioggia scrosciante [*a Rodmell*]; passeggiata a Muggery; Quentin non c'è; da soli; e grazie al cielo, nessun messaggio di Rau; perciò siamo stati in ansia per niente. Una strana riflessione: quanta angoscia ho sprecato gennaio scorso. Se solo avessi saputo, allora, che si sarebbe dissipata così.

## Recensire

Poiché la recensione è nata assieme ai giornali, la sua storia è breve. *Amleto* non è stato recensito, né *Paradiso perduto*. La critica c'era, ma era veicolata dal passaparola, dagli spettatori a teatro, dai colleghi scrittori nelle taverne e nei loro studi. La critica a stampa ha avuto origine, presumibilmente in forme rozze e primitive, durante il Seicento. Sappiamo che il Settecento risuona degli urli e dei fischi dei recensori e delle loro vittime. Ma verso la fine del secolo qualcosa cambia – il corpo critico sembra dividersi in due parti. Il critico e il recensore si sono spartiti il paese. Il critico – supponiamo il dottor Johnson in sua rappresentanza – si occupava del passato e delle questioni di principio. Il recensore prendeva le misure dei nuovi libri non appena uscivano dalla tipografia. Con l'arrivo dell'Ottocento, queste funzioni si sono distinte sempre di più. C'erano i critici – Coleridge, Matthew Arnold – che si prendevano il tempo e lo spazio che volevano. E c'erano i recensori «irresponsabili» e perlomeno anonimi che avevano meno spazio e meno tempo, il cui intricato compito era in parte di informare il pubblico, in parte di giudicare il libro e in parte di pubblicizzarne l'esistenza. [...]

In modi differenti dunque il grande poeta e il grande romanziere ammettono entrambi il potere del recensore ottocentesco. Possiamo tranquillamente ipotizzare che dietro di loro ci fossero miriadi di poeti e romanzieri minori, suscettibili o indifferenti, che in maniera simile ne erano tutti toccati. La maniera era complessa. È difficile analizzarla. Tennyson e Dickens sono irritati e feriti. E si vergognano anche di provare queste emozioni. Il recensore era uno spregevole pidocchio. Il suo morso era disprezzabile. Ma anche doloroso. Nuoceva alla loro vanità. Nuoceva alla reputazione. Nuoceva alle vendite. Non c'è dubbio che nell'Ottocento il recensore fosse un insetto aggressivo. Aveva un considerevole potere sui sentimenti dell'autore. Sul gusto del pubblico. Poteva ferire l'autore. Poteva convincere il pubblico a comprare o a non comprare. [...]

Se il recensore ha smesso di avere un valore sia per l'autore che per il pubblico, abolirlo dovrebbe essere un dovere di tutti. [...]

La professione di commentatore sarebbe altrettanto remunerativa di quella del recensore? Quanti autori desiderano l'opinione di un esperto sulle loro opere? La risposta a questa domanda è facile trovarla ogni giorno strillata negli uffici di qualsiasi editore o nella corrispondenza di qualunque autore. «Datemi un consiglio» ripetono «datemi una critica». Il numero di autori in cerca di critiche e consigli sinceri, non per farsi pubblicità ma perché ne sentono un estremo bisogno, basta e avanza per provare la domanda. Ma

pagherebbero le tre ghinee del conto del dottore? Nel momento in cui scoprissero, perché certamente lo farebbero, quanto molto di più valga un'ora di discussione, anche al costo di tre ghinee, di una lettera frettolosa che ora estorcono al povero lettore della casa editrice, o delle cinquecento parole che sono tutto ciò che possono avere da un recensore distratto, anche gli indigenti lo riterrebbero un buon investimento. E non sono solo i giovani e i bisognosi che cercano aiuto. L'arte della scrittura è difficile. L'opinione disinteressata e impersonale di un critico avrebbe un grandissimo valore a ogni livello. Chi non impegnerebbe l'argenteria di famiglia per parlare un'ora con Keats di poesia, o con Jane Austen dell'arte della narrativa?

Rimane infine la più importante ma anche la più difficile di tutte le questioni – che effetto avrebbe sulla letteratura l'abolizione del recensore? Abbiamo già fornito alcune ragioni per pensare che la sua salute ne gioverebbe molto se s'infrangesse la vetrina dietro cui quella dea distante si trova. Lo scrittore si ritirerebbe nell'oscurità dello studio. Non condurrebbe il suo difficile e delicato compito come un rammendatore di pantaloni a Oxford Street, con un'orda di recensori che schiacciano il naso contro la vetrina e commentano ogni cucitura a beneficio di una folla curiosa. Così la sua insicurezza diminuirebbe e la sua reputazione diventerebbe influente. Non più decantato in questo o quel modo, ora esaltato, ora svilito, potrebbe badare al suo lavoro: questo potrebbe migliorare la scrittura. E il recensore, che ora dovrebbe guadagnarsi la pagnotta facendo le capriole nelle vetrine dei negozi per divertire il pubblico e pubblicizzare le sue competenze, avrebbe soltanto da pensare al libro e alle esigenze dello scrittore: questo potrebbe migliorare la critica.

Ci potrebbero essere poi vantaggi ancora più concreti. Un sistema che possiamo definire di «pagelle» andrebbe a eliminare ciò che ora passa per critica letteraria – le parole dedicate al «perché questo libro mi piace o non mi piace» –, farebbe guadagnare spazio. Si potrebbero risparmiare anche quattro o cinquemila parole nel giro di un mese o due. Un curatore, con tutto quello spazio a disposizione, potrebbe non soltanto esprimere il suo rispetto per la letteratura, ma anche provarlo nella pratica. Potrebbe dedicare lo spazio, anche in un quotidiano o in un settimanale politico, non ad asterischi e a frammenti, ma alla letteratura non commerciale e non firmata – ai saggi e alla critica. Ci potrebbe essere un Montaigne tra noi – un Montaigne ora spezzettato in fettine da mille o millecinquecento parole la settimana. Dandogli lo spazio e il tempo potrebbe rivitalizzarsi, e con lui una mirabile e ora quasi estinta forma d'arte. Oppure potrebbe celarsi un critico – un Coleridge, un Matthew Arnold. Ora si sta sprecando sopra un mucchio di poesie, drammi, romanzi, tutti da recensire in una colonna per il prossimo mercoledì. Dandogli

quattromila parole, anche solo due volte l'anno, il critico potrebbe venire fuori e con lui quei «modelli eterni», che eterni non sono e se non vengono mai citati cessano di esistere. Non sappiamo tutti che A scrive meglio oppure peggio di B? Ma è tutto quello che vogliamo sapere? È tutto quello che dobbiamo chiedere?

Tuttavia, vorremmo terminare, o piuttosto ammassare un mucchietto di congetture e conclusioni alla fine di queste osservazioni sparse affinché qualcun altro lo demolisca. La recensione, sosteniamo, aumenta l'insicurezza e diminuisce la forza. La vetrina e lo specchio inibiscono e limitano. Mettendo al loro posto la discussione – quella disinteressata e senza paura – lo scrittore ne guadagnerebbe in portata, profondità e potenza. E questo cambiamento in seguito si ripercuoterebbe sulla pubblica opinione. Il loro oggetto di scherno preferito, l'autore, quell'incrocio tra pavone e scimmia, non sarebbe più deriso, al suo posto ci sarebbe un umile artigiano al lavoro nell'oscurità di uno studio e non indegno di rispetto. Potrebbe nascere una nuova relazione, meno insignificante e meno personale di quella vecchia, un nuovo interesse, un nuovo rispetto per la letteratura potrebbero nascerne. Vantaggi finanziari a parte, quanta nuova luce potrebbe portare, che luce solare splendente getterebbe sull'oscurità dello studio un pubblico critico e affamato!

[2 novembre 1939]

*Mercoledì 24 luglio 1940*

Si, quelle sono le cose sulle quali scrivere; ma al momento, alla vigilia della pubblicazione, voglio scoprire le mie emozioni. Sono sporadiche: non molto forti dunque – niente che si possa paragonare alla vigilia della pubblicazione di *The Years* – oddio, no, niente di simile. Eppure è un tormento. Vorrei che fosse già la settimana prossima. Ci sarà Morgan, e Desmond. E temo che Morgan dirà – quel che basta per mostrare che non gli piace, ma che è gentile. D. mi deprimerà di certo. Il «Times Lit. Sup.» (dopo il suo malumore per il mio *Reviewing*) troverà da ridire. «T. & T.» sarà entusiastico. E – questo è tutto. Ripeto che si formeranno, come al solito, 2 correnti: affascinante; noioso; vivace; mortale. Dunque, perché tormentarsi? Conosco questo ritornello a memoria. Eppure. Mrs Leh[man]n entusiasta; John silenzioso. Naturalmente quelli che disapprovano Bloomsbury sogghigneranno. Me l'ero dimenticato. Ma siccome L. sta pettinando Sally non riesco a concentrarmi. Non ho una stanza mia. Da 11 giorni non faccio concentrarmi davanti allo sguardo di molteplici visi. Ieri ho finito con il discorso – in tono colloquiale – sul *Dreadnaught*. Un incontro semplice, alla buona e amichevole. Tazze di tè; biscotti; e Mrs Chavasse, con un vestito attillato, presiedeva: in mio onore era un tè

letterario. Miss Gardner aveva una spilla fatta di 3 ghinee appuntata sul vestito; Mrs Thompsett *Three Weeks*; altri un cucchiaino d'argento.