

# Virginia Woolf a scuola di ibridismo: Laurence Sterne e lo sbeffeggiamento delle frontiere di genere

Paolo Bugliani

## Rev. Sterne e Mr. Shandy, maestri di Vita

«Due rette parallele si incontrano all'infinito». Il quarto postulato di Euclide ci lascia in eredità un'affermazione che possiede, pur trattandosi di un corollario scientifico, il fascino distintivo della poesia. Quasi un *haiku*, l'assioma, una volta preso in ostaggio dalla critica letteraria, diventa una perfetta esemplificazione del concetto di influenza. Esistono infatti casi di autori, generi letterari, singole opere, movimenti poetici, che pare non condividano nemmeno uno dei loro aspetti fondamentali, che viaggino appunto su rette parallele. Ma come i poli nella geografia terrestre si propongono come i luoghi in cui tali rette idealmente si fondono, anche in letteratura si possono scovare interstizi dove figure letterarie agli antipodi possono ambire ad una eucaristia in un sostrato comune. Dopotutto, per non abbandonare l'ambito geometrico, anche due asintoti indefinitamente corrono verso un punto di contatto.

Perché mai, allora, vedere in Laurence Sterne e Virginia Woolf due meri conoscenti, lasciandosi fuorviare dall'apparente inconciliabilità dei loro stili espressivi? *De iure*, era la più garrula e chiassosa prosa joyciana a collegarsi con più facilità al modello sterniano: il (tragi)comico Leopold Bloom sembra all'istante più somigliante al buon Tristram, tanto che la più seria Clarissa Dalloway, coscienziosamente descritta

con una sintassi mai del tutto liberata dai nessi della logica linguistica, probabilmente non avrebbe gioito nel vederlo arrivare alla sua festa.

Ciononostante, già Forster rimarcava il profondo legame che univa i due artisti, vista la carica di sommovimento delle forme e di sbeffeggiamento degli stilemi di cui i due si fecero i portavoce:

She and Sterne are both fantasists. They start with a little object, take a flutter from it, and settle on it again. They combine a humorous appreciation of the muddle of life with a keen sense of its beauty. There is even the same tone in their voices. A rather deliberate bewilderment, an announcement to all and sundry that they do not know where they are going. (Forster 1990: 36)

Virginia Woolf si dimostrò essere, nei suoi pronunciamenti di argomento sterniano, devota ammiratrice e appassionata lettrice del Rev. Sterne. E non solo delle 'opinioni', ma in prima istanza della 'vita': «Certainly, no novelist could wish for a finer material than the life of Sterne affords him. His story was 'like a romance' and his genius was of the rarest» (Woolf 1958: 168). Il saggio in questione, che in uno schizofrenico atto di depersonalizzazione porta come titolo semplicemente "Sterne", prende le mosse da una riflessione sulla biografia. Woolf si fa latrice di posizioni contrastati rispetto all'antisaintebeuvismo di Proust e gli altri. A Tavistock Square, diversamente che al Ritz, l'autore non aspetta la propria morte, anzi: non ci si sogna neppure di metterlo momentaneamente da parte al momento del giudizio dall'opera. In questo senso si deve leggere anche "Sterne and Eliza", saggio che nella raccolta segue il precedente: Woolf, colta nel vortice del suo continuo e assiduo interesse per la biografia, (dettato dal caso più autolesionista di angoscia dell'influenza del Novecento), nel *ménage* Laurence/Eliza non trovava spunto di pettegolezzo, ma la via maestra per riesumare Mrs. Draper, «an obscure woman, dead almost a century and a half, whose thirty-five years would have been utterly forgotten were it not that for three months in one of them she was loved by Laurence Sterne» (*ibid.*: 177). Una di quei personaggi marginali, di

quelle «invisible presences» (2002: 92)<sup>1</sup> che in vita abitarono luoghi liminari della Storia, senza guadagnarsi un posto d'onore, ma che non meritano certo di essere dimenticati. Woolf sintetizzerà questa sua particolare visione dell'«écriture de la vie» tra le pagine del *New York Herald Tribune* nell'ottobre del 1927, etichettandola appunto "New Biography" (1958: 149), e facendone la strada maestra per la sua personale ricerca del tempo perduto, non già un'attività accessoria, ma, a ben guardare, quasi l'obiettivo primario della sua estetica, continuamente 'differito' dalla composizione di opere romanzesche:

[...] potremmo addirittura affermare che non sapendo scrivere biografie, autobiografie, nell'attesa di imparare, VW si esercita a scrivere dei romanzi [...] gravidi di elegiache movenze persino agiografiche, in virtù delle quali le persone reali si mascherano, vestono e travestono in personaggi di fantasia, con la memoria nei panni della grande cucitrice, che per infilzare i suoi punti non deve proprio ricordare, deve semmai lasciare sospesa la gugliata, lento il filo [...]. (Nadia Fusini in Woolf 1998: 1423)

Per Sterne, invece, agiografie mistiche o evocazioni mitologiche sono da scartare a priori. Semmai, nel *Tristram*, il lettore si trova ad essere la spalla di un continuo sbeffeggiamento delle convenzioni della scrittura memoriale. Il riconoscimento dell'impercorribilità di un sentiero memoriale che passi per l'affastellamento inequivocabile di dati e date non ne pregiudica il tentativo, che anzi è una richiesta esplicita dei lettori, «who find themselves ill at ease, unless they are let into the

---

<sup>1</sup> La figura degli «oscuri» è legata nella mitologia woolfiana a quella degli «eccentrici», che trovano nella società il loro posto opponendosi a qualcosa, come la Duchessa di Newcastle, celebre protagonista di uno dei saggi del primo *Common Reader*, che epitomizza quella categoria di persone: «Unable and unwilling to subscribe to the rules of human society, the eccentrics represent then for Woolf the intervention of a natural, unfettered form of identity into a highly codified and regulated world» (Gualtieri 2000: 38), a cui peraltro apparteneva sia Sterne che lei stessa.

whole secret from first to last» (Sterne 2009: 7). Il narratore sterniano, che più che con Mnemosine (Woolf 1998: 1423) si ispira al *fool* shakespeariano (a Yorick in primis, ma anche al Touchstone che si paragona a Ovidio nel terzo atto di *As You Like it*) sa che la sua pulsione cronachistica è inane, è conscio che il suo racconto tutt'al più renderà una frazione minima dell'esistenza evenemenziale. Tristram è molto bendisposto ad accettare la sua condizione 'postuma': «instead of advancing, as a common writer [...] on the contrary, I am just thrown so many volumes back» (Sterne 2009: 228). Nonostante i due vi arrivino per strade diverse, una leggermente più tragica, tinta di complessi edipici contro il padre biografo, l'altra più comica, sbandierata da un personaggio che fa della parodia degli stilemi il suo tratto distintivo, Sterne e Woolf si possono dire accomunati da una volontà di ricerca di una scrittura di vita che non sia né magniloquente celebrazione (alla maniera di Leslie Stephen), né resoconto sentimentale (come per le eroine di Richardson). Questa pulsione all'imbrigliamento della «luminous halo», non può che risultare in una nuova tipologia testuale, fatta di «impure, multilayered and multisourced narratives» (Lee 2015: 125), che possono essere tenute assieme solamente da un collante stilistico ben preciso, la prosa.

E se Sterne era «on far more intimate terms with us today than his great contemporaries the Richardsons and the Fieldings» (Woolf 1932: 81), uno dei motivi risiede proprio nella sua impeccabile maestria nel piegare la prosa a questi 'nuovi' scopi diegetico-biografici. In "The Sentimental Journey", ad esempio, parlando del *Tristram Shandy*, Woolf lo imbelletta come un'adepta farebbe con il suo idolo d'oro. Idolo a volte cruento, soprattutto per le delicate orecchie di Mrs. Woolf, che rimarca infatti: «[n]o young writer could have dared to take such liberties with grammar and syntax and sense and propriety and the longstanding tradition of how a novel should be written» (*ibid.*: 78). Ma è proprio questo prototipo di prosa, così sfrenata e dissacrante, a possedere una caratteristica quasi magica, ancora una volta legata alla Vita: «Under the influence of this extraordinary style the book becomes semi-transparent. The usual ceremonies and conventions which keep reader and writer at arm's length disappear. We are as close to life as we can be» (*ibid.*: 79).

«Semi-transparent», esattamente come la Vita che Woolf descrisse nella famosa definizione in “Modern Fiction”, che in effetti si configura come punto di partenza di qualsiasi opera letteraria, poiché essa è la materia prima su cui la letteratura può trovare lo spazio di fiorire, e che deve essere resa ‘passando dall’interno’: «The privileging of internal, private, and evanescent impressions over the external, public and regulated markers is her cardinal principle for writing lives, or for writing ‘life’» (Saunders 2010: 441).

Non abbandonare nulla, e fagocitare tutto: ecco il primo stadio: ma cosa avviene dopo? Ciò che avviene, per dirla con Barthes, è solo la ‘poesia’. E Woolf la rintraccia nel *Sentimental Journey* senza apparenti difficoltà; citando quasi a caso un brano, lo commenta in questo modo:

There are many passages of such pure poetry in Sterne. One can cut them out and read them apart from the text, and yet — for Sterne was a master of the art of contrast — they lie harmoniously side by side on the printed page. His freshness, his buoyancy, his perpetual power to surprise and startle are the result of these contrasts. He leads us to the very brink of some deep precipice of the soul; we snatch one short glance into its depths; next moment, we are whisked round to look at the green pastures glowing on the other side. (Woolf 1932: 84)

Nella più esibita asserzione di quanto l’opera di Sterne rappresenti un modello per la letteratura moderna ci si imbatte, quasi *en passant*, nel saggio “The Narrow Bridge of Art”, dove Sterne e la sua prosa infarcita di *purple patches*<sup>2</sup> diventano virtuosi prototipi verso cui tendere:

It is a book full of poetry, but we never notice it; it is a book stained deep purple, which is yet never patchy. Here though the

---

<sup>2</sup> I «purple patches» cui fa riferimento Woolf non erano altro che i passaggi ‘letterari’ che venivano aggiunti per nobilitare le opere in prosa. Il sintagma è dovuto ad una traduzione oraziana nientemeno che della regina Elisabetta Tudor (Pemberton 1899).

mood is changing always, there is no jerk, no jolt in that change to waken us from the depths of consent and belief. (Woolf 1958: 21)

Woolf, tornata ad infierire sui suoi predecessori, chiama in causa Sterne in merito al concetto di 'poesia'. Aleatorio e sfuggevole tassello della sua estetica, 'poesia' diventa quasi un sinonimo di letterarietà. L'immagine è quasi shelleyana, e parte dalla confutazione di quel triviale e grossolano errore di valutazione che equipara poesia e verso. È l'età moderna a fornire altri e assai più icastici esempi dell'obsolescenza di tale equazione: la quantità incredibile di avvenimenti, scoperte, vicissitudini e tragedie aveva difatti reso, se non impraticabile, almeno inconsueto il sentiero della lirica tradizionale, con le sue costrizioni e regole formali, bizzarri e «stretti coturni», resi obbligatori da Théophile Gautier, ma che l'Età dell'ansia aveva in fretta liquidato, preferendo alle costrizioni metriche la libertà e la vaghezza di poemi in prosa, versi liberi e altre forme di sperimentazione che si rifacevano ad un ritmo più viscerale, e meno artefatto:

The mind is full of monstrous, hybrid, unmanageable emotions. That the age of the earth is 3,000,000,000 years; that human life lasts but a second; that the capacity of the human mind is nevertheless boundless; that life is infinitely beautiful yet repulsive; that one's fellow creatures are adorable but disgusting; that science and religion have between them destroyed belief; that all bonds of union seem broken, yet some control must exist—it is in this atmosphere of doubt and conflict that writers have now to create, and the fine fabric of a lyric is no more fitted to contain this point of view than a rose leaf to envelop the rugged immensity of a rock. (Woolf 1958: 12)

Proprio questo «mostruoso ibridismo» permette di capire come la 'Poesia' debba liberarsi dal giogo della lirica, da quel residuale apparato di regole e costrizioni che erano il verso, la rima, la quantità e la cadenza. E quale miglior nuovo lido in cui approdare se non il reame della prosa? Ed era proprio in questo che Sterne, secondo Woolf, riusciva a dare il

meglio di sé: unire il resoconto di una vita, che, almeno idealmente, ha necessità di essere resa secondo gli stilemi di un discorso che segue i segnaposti di una narrazione, ossia all'armamentario da viaggio e da esplorazione che fornisce il reame sconfinato e onnicomprensivo della prosa; e la summa caotica delle opinioni, che data la loro natura vorticoso chiamerebbero a sé gli artifici propri di una fucina poetica. L'innegabile marca poetica del dettato Sterniano è visibile nel «diverso atteggiamento mentale ed emozionale che si traduce in un ritmo inatteso, particolarmente agile e leggero, che ogni volta prelude a un cambio scenico e prospettico» (Laudando 2012: 73); in altre parole, egli è maestro delle alternanze stilistiche, di quella «poetry changing easily and naturally into prose, prose into poetry» (Woolf 1958, 21).

Sterne quindi contribuisce a smantellare le convenzioni che separano i compartimenti a chiusura stagna entro cui relegare le opere letterarie, in altre parole «smaschera un *flirt* tra *prosus* e *versus* che il romanzo ha tentato di proscrivere» (Ginsburg e Nandrea 2003, 99). Se questo specifico esempio dello Sterne mescidatore di stilemi porta con sé l'energia della farsa, del florilegio stilistico che suscita il riso nel lettore che si trova ogni volta di fronte a bizzarrie esilaranti, Woolf ne coglierà l'esempio facendo propria una ben diversa declinazione del comico, un'idea più auerbachiana che affonda la propria carica sovvertitrice a livello formale, anziché contenutistico. Un ulteriore passo per nobilitare quell'arte che, giusto nel circolo ristretto di Virginia, era considerata ancora in un certo senso secondaria rispetto alle arti visive e che perciò Virginia aveva tutto l'interesse a schermare con progenitori illustri, per ovviare alla duplice minaccia della supremazia del visuale, «not only because this was the art Woolf herself practised, but also because it devalued her talent in relation to Vanessa's» (Briggs 2006: 97). Se Sterne aiuta Virginia a trovare una 'modello di vita' alternativo a quello paterno, egli propone anche, con la sua prosa, un'alternativa prosaica con cui competere con la sorella.

## L'immaginario prosaico

Sterne come poeta in prosa, quindi. Ma anche Sterne come poeta *tout court*. Poeta come poetessa a pieno titolo fu Woolf. Per avallare questa visione bisogna necessariamente archiviare l'idea vulgata del grande poeta in prima istanza versificatore, eredità di un passato epico ormai rubricato e disposto su uno scaffale, per quanto prestigioso. Lo scrivere in versi non è minimamente *conditio sine qua non* del conferimento del titolo di poeta, e il modernismo in particolare aveva elaborato una ben diversa concezione di quale fosse «lo bello stilo che fa onore». E l'aveva capito perfettamente già nel 1937 Richard Church, recensore di *The Years*, che sottolineava quanto in esso non esistesse una sola frase che non fosse saldamente ancorata all'organismo principale del romanzo, quell'entità letteraria, quell'*unicum* pulsante di vita che viene ad accogliere su di sé tutti i fili di immagini, suggestioni, emozioni, pensieri e fatti che l'autrice decide di narrare. Idea questa che rimanda all'organicismo lirico romantico, che in Woolf assume un taglio nettamente psicologico, tanto costante e dettagliata è la pittura della coscienza che emerge dalle sue pagine.

L'età moderna in cui Woolf scrive e di cui cerca di fornire un affresco, è passata alla storia come epoca 'oggettiva'; che, in risposta alle mostruosità della civilizzazione e della rapida crescita materiale, aveva innescato un processo di depersonalizzazione, di de-umanizzazione; che si era votata a un convinto rifiuto del *côté* personale e intimistico. Schemi metrici rigidi e trame di figure retoriche, quei parafernalia stilistici di norma accompagnanti l'espressione lirica, perdevano perciò qualsiasi obbligatorietà. Considerati inadeguati alla descrizione del mondo esterno, il polo del reale, essi sembravano ancor meno spendibili per l'affresco dell'interiorità psicologica, del polo intimistico. La vita, quell'alone iridescente, quella «semi-transparent envelope» (Woolf 1925: 61), quella tempesta di immagini in vorticoso e incessante movimento, raggiunge in maniera assai più icastica i lettori passando per la mondana e corporea prosa:



Then it is not the actual sight or sound itself that matters, but the reverberations that it makes as it travels through our minds. These are often to be found far away, strangely transformed; but it is only by gathering up and putting together these echoes and fragments that we arrive at the true nature of our experience. So thinking, he altered slightly the ordinary relationships. He shifted the values of familiar things. And this he did in prose, which makes us wonder whether, then, it is quite so limited as the critics say, and ask further whether the prose writer, the novelist, might not capture fuller and finer truths than are now his aim if he ventured into those shadowy regions where De Quincey has been before him. (1958: 40)

De Quincey, come Sterne, è quindi un poeta, e Woolf giustifica tale attribuzione in maniera così lineare da apparire ingenua: «He wrote poetry [...]; but even so he decided that he was no poet, and the sixteen volumes of his collected works are written entirely in prose» (*ibid.*: 32). Al prosatore spetta il compito di celebrare la vita, di riproporre nelle sue pagine fittamente riempite la «incessant shower of innumerable atoms» (1925: 61), e la prosa sembra più adatta del verso a tale bisogno.

Forse però il passo più esplicativo della visione della scrittrice va rintracciato nella più famosa delle sue effemeridi, redatta per il compleanno di quel tanto ingombrante padre<sup>3</sup> che nel 1928 avrebbe compiuto 96 anni, quell' eminente vittoriano la cui sopravvivenza avrebbe senza dubbio soffocato la vocazione letteraria della figlia («No writings, no books» afferma perentoriamente senza lasciare il minimo spazio al ricordo del genitore nel giorno del suo genetliaco (1953: 138)):

The idea has come to me that what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that moment is a

---

<sup>3</sup> Come giustamente sintetizza una recente ricognizione sui rapporti Sterne-Woolf: «Woolf's intellectual as much as her biological connection with her father is an undeniable, and above all potentially instructive means of understanding the roots of her emergence as both reader and writer, and how she established her independence in both roles» (Newbould 2010: 74)

combination of thought; sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that don't belong to the moment; this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner: it is false, unreal, merely conventional. Why admit anything to literature that is not poetry—by which I mean saturated? Is that not my grudge against novelists? that they select nothing? The poets succeeding by simplifying: practically everything is left out. I want to put practically everything in: yet to saturate. That is what I want to do in *The Moths*. It must include nonsense, fact, sordidity: but made transparent. (1953: 138-139)

Selezionare, tagliare, eliminare. Ma ciò non implica ad ogni costo la ricerca di una feroce *brevitas*: il processo invocato è la saturazione, non la scorciatoia. Questo termine, che sembrerebbe legato alla ben più nobile arte satiresca, deriva in realtà dall'avverbio latino *satis*, abbastanza. Quasi un monito alla moderazione che in Woolf, al contrario diventa invito all'eccedenza, all'esagerazione, alla luculliana gonfiatura del materiale che forma le nostre esistenze (tanto per forzare un collegamento con la *satura lanx*). «Saturare ogni atomo» implica l'induzione di una dilatazione dei materiali che non significa né sterile accumulo di dettagli, né dovizia di particolari descrittivi fine a se stessa (cfr. Benzel 2004: 159). Gonfiare atomi per Woolf significa, assai tacitamente, far entrare nella maggior concentrazione di vita minor spazio possibile. Il suo rancore contro i romanzieri edoardiani era difatti provocato dalla loro palese incapacità di mettere in risalto l'imprescindibile e il fondamentale, e di farlo con il minor sperpero linguistico. Saturazione, economia, essenzialità, il tutto mischiato a una pervasiva qualità visionaria e ad una sensibilità che trovano in Sterne il campione perfetto:

Instead of enumerating details he will mould blocks. His characters thus will have a dramatic power which the minutely realized characters of contemporary fiction often sacrifice in the interests of psychology. And then, though this is scarcely visible, so far distant it lies on the rim of the horizon—one can imagine that he will have extended the scope of his interest so as to dramatize some

of those influences which play so large a part in life, yet have so far escaped the novelist—the power of music, the stimulus of sight, the effect on us of the shape of trees or the play of colour, the emotions bred in us by crowds, the obscure terrors and hatreds which come so irrationally in certain places or from certain people, the delight of movement, the intoxication of wine. [...]. Life is always and inevitably much richer than we who try to express it. (1958: 22-23).

Woolf è molto esplicita: controllo del materiale, efficacia drammatica, caratterizzazione minuta dei personaggi, che sono qualità che normalmente si esige di trovare in qualsiasi romanzo, marcati stretti da una cura per il musicale, il visivo, lo psicologico, il cinetico, l'inebriante coacervo di effetti e impressioni che il mondo in maniera assai poco mediata cerca di imprimere sulla *human consciousness*. Molto importante è il ricorso al verbo *to mould*: Sterne non si perde in cataloghi descrittivi, ma si sporca le mani di creta primordiale per dare forma letteraria alla vita, al pari di Woolf, che infatti si accoccola al fianco del predecessore con una mossa di fratellanza che il «we who try to express it» rende in maniera sottilmente affettuosa. «Mould» ha una doppia etimologia, collegata da un riferimento all'arte di dar forma all'informe tanto religiosamente e mitologicamente connotata da apparire banale: se l'antico inglese *molde* stava per sabbia, terra, e per estensione quindi creta, la linea di discendenza era germanica, come il referente essenziale e generico suggerisce. D'altro canto, il lemma antico francese *modle* deriva da un più raffinato latino *modulus*, ricavato da un'affissazione diminutiva al più generale e serio *modus*. Oggetto (argilla) e azione (modellare). La stessa area semantica che ritroviamo in un'ennesima citazione woolfiana a proposito della prosa, stavolta non riferita a Sterne, ma ad un saggista che la scrittrice amava tantissimo, il medico seicentesco scandagliatore dell'interiorità religiosa Sir Thomas Browne:

In short Sir Thomas Browne brings in the whole question, which is afterwards to become of such importance, of knowing one's author. Somewhere, everywhere, now hidden, now apparent in what ever is written down is the form of a human being. If we seek

to know him, are we idly occupied, [...] The poet gives us the essence, but prose takes the mould of the body and mind entire.  
(1950: 161)

Il prosatore come figulo, il poeta come vate. Fin qua nulla sembra discostarsi dai *clichés* tradizionali. Ma considerando quanto di Browne emerge dalla prosa, quanto la forma di questo essere umano diventi visibile seguendo il filo del suo discorrere tra le pagine della *Religio Medici* o dell'*Urne-Buriall*, egli diede un'ulteriore gomitata all'impersonalità letteraria dei greci e dei latini, impersonalità che, *pace* T. S. Eliot, non figura in nessun luogo dell'estetica woolfiana. Volendo cantare il peana della vita, non si può prescindere dal soggetto. Le *Opinions* non si possono, né tantomeno si vogliono, affrancare dalla *Life*.

### **Rubriche, pastiches, ibridi**

Le alternanze tra prosa e poesia che Woolf scova in Sterne non sono altro che incessanti e ipnotiche oscillazioni fra fazioni in apparenza non prone alla fusione, ma che in sostanza si mescolano incessantemente tra loro, generando *pastiches* di stilemi, motivi, suggestioni e figure, in ossequio ad una peculiare versione della *Stilmischung* auerbachiana che mira, in primo luogo, a un effetto straniante che esacerba un'ironia metaletteraria che si gioca sul delicato equilibrio delle forme.

Più che con Auerbach, però, tutta la carica dissacrante e sogghignante che giace alla base delle operazioni woolfiane, ispirate dall'esempio sterninano, possono essere esemplificate teoricamente con un riferimento al concetto di *ibrido*. Parola dall'etimo opinabile, da alcuni associata con mossa ardita a una maldestra traslitterazione di *hybris*, possiede una natura fin troppo disponibile e remissiva alla polisemia: troviamo infatti ibridi nella giungla, in una fabbrica Volkswagen, nei libri di Tolkien e nei laboratori farmaceutici. Il termine, già ai tempi di

Darwin<sup>4</sup>, poteva vantare una storia ben più che millenaria. L'ibrido, il 'mezzosangue', l'animale frutto di illeciti e innaturali accoppiamenti che sfidano l'endogamia, è affronto alla creazione divina allo stesso modo in cui gli scritti, di Sterne e Woolf come di molti altri, sono affronti all'immagine tradizionale del poeta demiurgo e alle rigide regole con cui esso produce poesia. Di queste riflessioni etimologiche ciò che colpisce è la connotazione negativa, che permane fino a tutto il secolo scorso, periodo in cui gradualmente l'accoppiamento 'intragenerico' diventa tanto frequente (in letteratura) da trasformarsi in marca di grandezza. La stessa Woolf, come una rapida ricognizione delle occorrenze del lemma *hybrid* nei suoi saggi maggiori dimostra, usa il termine calcandone la sfumatura di attributo proprio di entità mostruose. E ciò non deve stupire, visto e considerato che Darwin stesso ricorre nella sua corrispondenza privata al termine in maniera non dissimile da quella sospettosa di Woolf, sebbene velata di una ironica nota di affettuosa bonomia per il collega e sostenitore Asa Gray:

You will be weary of my praise, but it does strike me as quite admirably argued, and so well and pleasantly written. Your many metaphors are inimitably good. I said in a former letter that you were a lawyer, but I made a gross mistake, I am sure that you are a poet. No, by Jove, I will tell you what you are, a hybrid, a complex cross of lawyer, poet, naturalist and theologian! Was there ever such a monster seen before?<sup>5</sup>

Andare a zonzo per i luoghi di frontiera non è mai sicuro, ma è spesso foriero di capolavori: prosa e verso, romanzo e biografia, visivo e uditivo, pittoresco e grottesco: le antitesi così sapientemente mescolate

---

<sup>4</sup> Le cui teorie Virginia conosceva bene, fin dalla prima infanzia, visto il fermento culturale e scientifico che notoriamente animava casa Stephen (Alt 2010: 29-37).

<sup>5</sup> Lettera a Asa Gray, 10.09.1860, in Darwin, *Life and Letters*, Vol. II, <http://darwinonline.org.uk/content/frameset?itemID=F1452.2&viewtype=text&pageseq=1>.

da Woolf potrebbero riempire un manuale di teoria letteraria: «Always interested in multiple voices, in hybridity, [...] Woolf clearly resists simplistic dichotomies of good and evil» (Allen 2010: 111). Il passo ulteriore di Woolf sta nel riflettere su questa abitudine. Per capire come dobbiamo leggere un libro dobbiamo infatti chiederci semplicemente su cosa vogliamo rivolgere la nostra profana fame di lettura. Per non sperperare le nostre energie dobbiamo forse affidarci completamente e unicamente a etichette preconfezionate?

If we could banish all such preconceptions when we read, that would be an admirable beginning. Do not dictate to your author; try to become him. Be his fellow-worker and accomplice. [...] Perhaps the quickest way to understand the elements of what a novelist is doing is not to read, but to write; to make your own experiment with the dangers and difficulties of words. (Woolf 1932: 46)

Allontanarsi dalle rubriche e fuggire addirittura la lettura, diventare colleghi dell'autore. Tali gesti, che potevano sembrare arditi, erano in realtà già ricoperti da strati di polvere: ed è ancora una volta il beffardo Tristram a farsi latore di un'analogia posizione, che descrive la 'Conoscenza' come un'entità mai completamente raggiungibile, visto che ai «fellow-labourers and associates in this great harvest» (Sterne 2009: 45) tocca di continuo ricominciare da capo, dato che una volta raggiunta la *climax*, la conoscenza quasi si annulla, e il cerchio non si chiude. Lettori costantemente stuzzicati, redarguiti, interpellati, martoriati quasi, ma in ultima analisi intrattenuti con ciò che di meglio la mente umana può produrre. E tra i frutti migliori vi è senza dubbio la rapsodia di avvenimenti e pensieri che fanno del *Tristram Shandy* un capolavoro della letteratura mondiale, in cui il dialogo con i fruitori dell'opera si erge a «pinnacolo più ardito dell'arte sterniana» (Laudando 2012: 77). Lettori la cui scomparsa può mutare tutto: come muta difatti il tono delle riflessioni fino ad ora analizzate quando Woolf decide di affidarle non più al 'pubblico', ma all'intimità del diario, mormorato tra sé in una cella monacale che accoglie lo scrittore in raccoglimento. Se nei

saggi l'avvicendamento e l'alchimia sottile tra prosa e poesia è sviscerata con il cipiglio sicuro e rassicurante della critica letteraria di professione, nei diari una Woolf più rilassata e a tratti titubante confida le sue personali incertezze nel relegare le proprie opere entro *horti* troppo conclusi:

But while I try to write, I am making up To the Lighthouse – the sea is to be heard all through it. I have an idea that I will invent a new name for my books to supplant “novel”. A new — by Virginia Woolf. But what? Elegy? (Woolf 1953: 79)

Un'eloquente *blank* tipografico in attesa di un conio neologistico, di una provvidenziale etichetta che sostituisca il troppo scontato *novel*, di una mossa definitoria che tenterebbe di imporre stabilità e inflessibilità a quell'ipnotico moto delle onde il cui trasferimento sulla carta è l'apprensione letteraria più assillante della scrittrice. Affascinante, finanche avvincente, il fatto che la scrittrice menzioni giusto l'elegia, avvalorando la simmetria che lega di continuo i due poli della contesa. Un'altra occorrenza in cui la scrittrice descrive questa speciale 'recidiva poetica' della prosa precede di quasi un anno esatto il commento precedente, e recita:

What was I going to say? Something about the violent moods of my soul. How describe them, even with a waking mind? I think I grow more & more poetic. Perhaps I restrained it, & now, like a plant in a pot, it begins to crack the earthenware. Often I feel the different aspects of life bursting my mind asunder. (1977: 304)

«I grow more & more poetic» ben si confà all'immagine della scrittrice alle prese con quello che potrebbe essere definito il parto della sua *Waste Land*, la produzione del suo personale contributo a posteriori a quel famigerato *annus mirabilis* 1922, tributo fattosi donna *flâneuse* a zonzo per la metropoli divisa tra un'icastica bellezza che si imprime indelebile nelle nostre menti, e una degradazione che ci fa temere per l'integrità psichica dopo la lettura. Ma nel 1924 Woolf è ugualmente

assorbita nella raccolta e collazione del suo vademecum critico del lettore comune, tra cui il già ricordato saggio “The Sentimental Journey”. La mancanza di parole, il vuoto definitorio, la (voluta?) incapacità di fissare un termine univoco per ciò che stava producendo riappare (in armonia con un commento sulla poesia), tre anni dopo, con una evocativa e senza alcun dubbio poetica enumerazione di immagini che sfocia nella logica della ‘letteratura che va a capo’:

Why not invent a new kind of play; as for instance:

Woman thinks ...

He does.

Organ plays.

She writes.

They say:

She sings.

Night speaks

They miss

I think it must be something on this line—though I can't now see what. Away from facts; free; yet concentrated; prose yet poetry; a novel and a play. (1953: 139)

In un sublime gioco di rifrazioni simmetriche, questo elenco include diadi ataviche ma sempre proposte in chiave sommamente originale: il femminile staticamente intento alla riflessione intellettuale, il maschile che invece ‘fa’, agisce, mette in moto le cose (il servile «to do» è in realtà forse il più passivo dei verbi inglesi, ma tant’è). L’orecchio che è intrattenuto dal solenne organo suonato da adepti alla religione dell’arte e l’occhio che segue la linea corvina dei pensieri su una pagina; il vociare del chiacchiericcio da strada e il canto di una femminile sirena ammaliatrice; la *nature* della notte cui l’espedito della *pathetic fallacy* dona parola e la *nurture* di un consesso di persone che «mancano qualcosa», quindi commettono o un’infrazione a un canone oppure un’omissione a un credo. Ecco che una nota scarabocchiata da una scrittrice reduce dalla stesura di un capolavoro, ci permette di avvicinarci, grazie alla mescolanza della poesia del mare e alla magia



della parola scritta, al nostro essere più pieno e completo. Che ci permette di intravedere quella verità nascosta dietro la volgarità di ogni giorno e che in tutti i modi cerca di emergere dalle pagine, fosse anche in meri *skecthes* diaristici.

La stessa verità la cui ricerca viene allegorizzata da Sterne nel *Racconto di Slawkenbergius*. La *fabella* è un'epitome di opposizioni: «Nosarians» contro «Antinosarians», Cattolici e Luterani, trombettieri e borgomastri (con relative consorti), ma anche e soprattutto, tanto per cambiare, poesia e prosa. Sterne è veloce nel liquidare la questione: Diego sta leggendo una missiva dell'amata, che la sventurata non era stata in grado di concludere, con una significativa lacuna, e ne viene così profondamente commosso da dover di getto esprimere i suoi sentimenti più autentici e impetuosi tramite le regole formali dell'ode:

The heart of the courteous Diego overflowed as he read the letter—he ordered his mule forthwith and Fernandez's horse to be saddled; and as no vent in prose is equal to that of poetry in such conflicts—chance, which as often directs us to remedies as to diseases, having thrown a piece of charcoal into the window—Diego availed himself of it, and whilst the ostler was getting ready his mule, he eased his mind against the wall as follows. (Sterne 2009: 228)

Segue una assai poco brillante collazione di versi. L'aspetto centrale è la nota metaletteraria che precede questa vittoria del verso sulla prosa quando in ballo c'è la pura espressione delle emozioni: poesia e prosa nel *Tristram Shandy* interagiscono «l'una contro l'altra armate» sempre per mano di *Slawkenbergius*. Mentre racconta la sua vicenda, *Slawkenbergius* si abbandona a verbose riflessioni argomentative, e poco prima del passaggio sopracitato rivendica il merito, quasi accalorandosi, della convinta e orgogliosa 'mescidanza' che egli ha saputo generare tra narrativa e dramma:

Haste we now toward the catastrophe of my tale – I say  
Catastrophe (cries *Slawkenbergius*) inasmuch a tale, with parts

rightly disposed, not only rejoiceth (gaudet) in the Catastrophe and Peripeitia of a Drama but rejoiceth moreover in all the essential and integrant parts of it – it has the Protasis, Epitasis, Catastasis, its Catastrophe or Peripeitia growing one out of the other in it, in the order Aristotle first planted them – without which a tale had better never be told at all, says Slawkenbergius, but be kept to a man's self. (Sterne 2009: 228)

Il racconto delle opposizioni si conclude, molto ironicamente, con quella nota canzonatoria e parodistica che solo l'inventore dello *Shandeism* è capace di allegare alla prosa, con una rivendicazione del diritto di ognuno alla commistione dei registri. Come del resto forse uno dei critici più sensibili alla delicata e al contempo implacabile dialettica delle alternanze stilistiche in Sterne rimarcava due decenni orsono: l'opera d'arte «come organismo unitario, rigoroso nella distribuzione dei volumi architettonici» (Mazzacurati 1990: 9) rimanda a una visione dicotomica della letteratura, scissa tra 'bellettristico' e 'organicistico'. Disomogeneità netta che nel registro comico si fa meno netta, proprio perché esso accoglie l'ibridismo senza preoccuparsi troppo di sistemi o simmetrie, abbandonando sia la «purezza biologica delle forme», che il «movimento imprevedibile della vita» (*ibid.*: 10).

La conclusione a questo percorso tra vita, prosa e contaminazioni viene dalla penna di Karen Brennan, scrittrice creativa e contemporaneamente emerita all'Università dello Utah: una riflessione rilassata e assai poco accademica, che ha il merito di coniugare una sapiente preparazione critica a una spiccata prestanza creativa.

Thus what we call "hybrid" writing or writing that merges genres or steals a thing to use elsewhere with another (mixing and matching, collaging, assembling) – poetry with prose, fiction with nonfiction & all permutations in between & beyond, including literary criticism with poetry or history [...] & as for our Greek referents, forget the Centaur & the mermaid, lovely as they are, perfect as they may be for our present discussion. I would rather resurrect the Hydra, a slippery metaphor for the trouble we make, we hybriders. (Singer and Walker 2012: 59)

Quasi un manifesto, quasi una sprezzante rivendicazione di ribellione alle scatole chiuse: e, molto pittorescamente, la proposta di una nuova etimologia per il termine. Questo sanno fare così abilmente gli 'ibridatori'.

## Bibliografia

- Allen, Judith, *Virginia Woolf and the Politics of Language*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010.
- Alt, Christina, *Virginia Woolf and the Study of Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Benzel, Kathryn N. – Hoberman, Ruth (eds.), *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf's Short Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004.
- Brennan, Karen, «Headiness», *The Bending Genre: Essays on Creative Nonfiction*, Eds. Margot Singer – Nicole Walker, London, Bloomsbury, 2012.
- Briggs, Julia, *Reading Virginia Woolf*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.
- Forster, E. M., *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, Penguin Books, 1990.
- Ginsburg, Peled – Nandrea, Lorri G., "La prosa del mondo", *Il romanzo*, Ed. Franco Moretti, Vol. IV (Temi, luoghi, eroi), Torino, Einaudi, 2003: 85-110.
- Goethe, J. Wolfgang, *West-östlicher Divan*, 1819, trad. it. *Il divano occidentale orientale*, Milano, BUR, 2001.
- Gualtieri, Elena, *Virginia Woolf's Essays Sketching the Past*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2000.
- Laudando, C. Maria, *La letteratura entra in scena. Between the Acts di Virginia Woolf*, Napoli, Liguori, 2012.
- Lee, Hermione, "'From Memory': Literary Encounters and Life-Writing", *On Life Writing*, Ed. Zachary Leader, Oxford, Oxford University Press, 2015: 124-41.
- Majumdar, Robin – McLaurin, Allen (eds.), *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, London, Routledge, 1975.

- Mazzacurati, Giancarlo (ed.), *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- Newbould, M.-C., "The utmost fluidity exists with the utmost permanence: Virginia Woolf's un-Victorian Sterne", *Woolf Studies Annual*, 16 (2010): 71-94.
- Pemberton, Caroline (ed.), *Queen Elizabeth's Englishings of Boetius, Plutach, and Horace*, Ed., London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1899.
- Saunders, Max, *Self Impression. Life-Writing, Autobiografiction and the Forms of Modern Writing*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Sterne, Laurence, *A Sentimental Journey and Other Writings*, Eds. Ian Jack – Tim Parnell, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Id., *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Ed. Ian Campbell Ross, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Woolf, Virginia, *Mr Bennet and Mrs Brown*, London, The Hogarth Press, 1924.
- Id., *The Common Reader: First Series*, London, Hogarth Press, 1925.
- Id., *The Common Reader: Second Series*, London, Hogarth Press, 1932.
- Id., *The Captain's Death Bed and Other Essays*, London, The Hogarth Press, 1950.
- Id., *A Writer's Diary*, Ed. Leonard Woolf, London, Hogarth Press, 1953.
- Id., *Diary*, Eds. Anne Olivier Bell – Andrew McNeillie, 5 voll., London, Hogarth Press, 1977–84.
- Id., *Saggi, Prose, Racconti*, Ed. Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1998.
- Id., *Moments of Being*, Eds. Jeanne Schulkind – Hermione Lee, London, Pimlico, 2002.

## Sitografia

Charles, Darwin, *Life and Letters*, Vol. II, <http://darwinonline.org.uk/content/frameset?itemID=F1452.2&viewtype=text&pageseq=1>, web (ultimo accesso 14/02/2016).

## L'autore

### Paolo Bugliani

Paolo Bugliani è dottorando presso il dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa, dove sta concludendo una tesi sul saggista romantico Charles Lamb. La ricerca in tale direzione l'ha portato a effettuare delle incursioni nel saggismo modernista (Virginia Woolf e l'ibridazione dei confini tra i generi letterari) e contemporaneo (Jonathan Franzen e il *life-writing*). Ha recentemente pubblicato l'articolo sul saggismo woolfiano "La «speciale provvidenza» nella caduta di una falena: ibridismi woolfiani tra saggio e *short story*" (*Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, V, 2016: 43–66).

Email: [paolo.bugliani@gmail.com](mailto:paolo.bugliani@gmail.com)

## L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

## Come citare questo articolo

Bugliani, Paolo, "Virginia Woolf a scuola di ibridismo: Laurence Sterne e lo sbeffeggiamento delle frontiere di genere", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.Between-journal.it/>