

Angela Leonardi, *Il pensiero e la visione. Virginia Woolf saggista*, Pisa, Pacini, 2021, 224 pp., € 19,00.

In *Il pensiero e la visione*, Angela Leonardi offre al lettore uno studio approfondito su una delle funzioni più rilevanti che ha svolto la scrittrice inglese: oltre che instancabile romanziera e fondatrice della casa editrice Hogarth Press insieme al marito Leonard Woolf, è stata una prolifica saggista. Il primo capitolo restituisce in un'ampia parabola l'evoluzione della forma saggio, partendo dal presupposto che, come afferma Alfonso Berardinelli, il "saggio è forse il più mutevole e inafferrabile dei generi" per la sua "natura proteiforme, incerta e sfuggente". La tradizione saggistica affonda le sue radici in età antica con i trattati di Cicerone, i saggi delle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio, il corpus delle opere di Luciano di Samosata, le *Notti attiche* di Aurelio Gallo, i *Ricordi* di Marco Aurelio e, primo tra tutti, Platone con i suoi scritti politici. Un'innovazione al genere la apporta Montaigne, nei cui *Saggi* emerge un "io" che diventa "punto di partenza e punto di arrivo della ricerca". A Montaigne, Virginia Woolf dedica un saggio in cui il francese assurge a modello "per la sua tendenza a plasmare l'incongruente molteplicità dei dati provenienti dalla realtà esterna e gli interni dell'animo del soggetto che li sta interpretando". Passando dagli *Essays* di Francis Bacon, all'*Essay Concerning Human Understanding* di John Locke, a Richard Steele e Joseph Addison che rispettivamente con *The Tatler* e *The Spectator* hanno anticipato il giornalismo moderno, arrivando all'importante saggio sui diritti delle donne di Mary Wollstonecraft a fine Settecento, Angela Leonardi conduce la sua indagine fino all'Ottocento, sottolineando come questo secolo sia "un movimento di non ritorno nella storia del saggio". Tra gli esponenti più importanti vanno segnalati Shelley con *A Defence of Poetry*, gli *Essays* di Wordsworth e Coleridge per il romanticismo inglese, l'ampia produzione saggistica di William Hazlitt, Thomas de Quincey fra i più sensibili critici del suo tempo, John Ruskin, studioso dei classici antichi ma anche della società a lui contemporanea. Da Wilde grande saggista del suo tem-

po, fino agli autori vittoriani quali George Eliot, Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell, Harriet Martineau, George Meredith, William Thackeray, Angela Leonardi approda poi al Novecento, secolo in cui il saggio conosce una fioritura rigogliosa. Una grande quantità di critici gravita intorno a Virginia Woolf e al Bloomsbury Group, impegnandosi in una ricerca incessante attraverso cui, come afferma George Steiner, “la critica può a sua volta diventare letteratura”.

Attraversando Lukács, secondo cui “negli scritti del critico la forma è la realtà, la voce con cui rivolge le sue domande alla vita”, e Adorno, che riprende il concetto di forma definendola come “una sorta di daimon che non lascia mai l’artista”, Leonardi inquadra gli aspetti creativi della scrittura saggistica che la spingono oltre la scientificità. Il saggista deve in altri termini custodire una libertà che è allo stesso tempo privilegio. In Virginia Woolf si coglie bene il senso dei concetti adorniani di “frammento”, “frattura”, “discontinuità il cui carattere ‘negativo’ è assunto come fattore d’innovazione del genere letterario. Non a caso, per la scrittrice inglese, una delle voci più innovative del secolo è Eliot che in *The Waste Land* usa i frammenti per erigere un edificio poetico. È su questo principio di libertà che la Woolf fonda la propria scrittura, parlando dell’essenza della critica come “avventura della conoscenza”. Virginia Woolf si dedicò all’attività saggistica per tutta la vita alimentando “il suo piacere più profondo annodato in due atti inestricabili l’uno dall’altro, leggere e scrivere”. La scrittrice inglese ha sempre cercato di scrivere parlando con la propria voce e con quella degli autori che leggeva, ricercando un’osmosi perfetta fra due “io” diversi. Non a caso apprezzava notevolmente la poetessa Christina Rossetti “per la temeraria consapevolezza del proprio valore”, ripetendo spesso l’affermazione “I am Christina Rossetti”. Così Woolf, in *A Room of One’s Own* ribadisce che un autore deve avere “una mente androgina”, cioè deve riuscire a “penetrare nella mente del lettore” in un connubio prodigioso “tra intelligenza, intuizione e sensibilità senza confini”. Woolf in altre parole abbatte qualsiasi barriera nel rapporto tra il lettore e lo scrittore, teorizzando in *How Should One Read a Book?* che un critico non deve costringere il lettore a seguirlo, ma deve mostrargli “il processo attraverso cui il suo pensiero prende gradualmente forma, muovendosi tra un’idea e una riflessione, un’intuizione e un’idiosincrasia, una rivelazione e un ripensamento”. Per Woolf lo scrittore deve nutrirsi delle opere altrui perché “books descend from books” e, in *The Common Reader*, traccia il proprio modello di lettore che deve essere un soggetto libero da condizionamenti, sorretto dal principio di

piacere e lontano da accademismi, fedele all'idea che "reading is one of the most arduous and exhausting of occupations", dove il giudizio di volere è indispensabile, il luogo dove un lettore legge e interpreta diventa un tribunale e "he must become the judge".

Nel secondo capitolo Angela Leonardi offre un'ampia e dettagliata prospettiva sugli scrittori ai quali si è dedicata Woolf come saggista. Il suo interesse si concentra su Philip Sidney, autore di *The Countess of Pembroke's Arcadia*. Portando quest'opera come modello, la scrittrice inglese parla, in *The Common Reader*, di una sorta di "biblioteca personale" in cui nell'atto della lettura un volume può affondare per il suo stesso peso prima che la mano del lettore lo strappi all'abisso dell'oblio. L'impulso di strappare un classico all'oblio è lo stesso che ha animato lo scrittore nell'impulso di scriverlo. Così Woolf afferma: "If we choose the Arcadia because we wish to escape, certainly the first impression of the book is that Sidney wrote it with very much the same impression". La scrittrice coglie del poeta britannico "the torments of the conscience" e il senso di quei versi che esprimono "una morte temuta e la vita trattenuta con dolore" che restituiscono i turbamenti della coscienza moderna.

Inoltre, nello scorrere la galleria degli avi che animò i saggi critici scritti da Woolf, oltre all'apprezzamento per John Donne – che, a differenza dei suoi contemporanei, non puntò a restituire rassicuranti somiglianze con il reale, ma cercò di cogliere, di quello stesso reale, le "insolvibili contraddizioni" –, Leonardi sottolinea l'ammirazione che la scrittrice inglese ebbe per Defoe, il cui *Robinson Crusoe* è paragonato "all'eterno e colossale monumento di Stonehenge", uno dei "prodotti comuni della razza piuttosto che lo sforzo di una mente singola". Di *Moll Flanders* apprezzò la capacità di descrivere i fatti veri della vita rielaborandoli in un materiale narrativo in grado di mantenere viva l'immaginazione. Per Woolf il romanziere deve creare un sistema di relazioni un uomo e altri uomini, l'uomo e la natura, l'uomo e il potere, da cui emergano interrogativi e turbamenti. Quando questo sistema di interconnessioni si fa complesso al punto che i fatti narrati risultano essere troppo lontani dalla realtà, il libro si mostra di difficile comprensione. In questo senso il *Robinson Crusoe* è per Woolf una grande opera poiché racconta una verità che "rende belle le azioni comuni e gli oggetti comuni". In altre parole, l'occhio di Robinson Crusoe è lo stesso di Defoe ma anche quello di tutti noi, e questo elemento è fondamentale secondo il punto di vista di Woolf saggista. Come scrive l'autrice, "Defoe credendo nella solidità di un semplice vaso di terracotta, ha legato l'intero universo all'armonia".

Se a Swift non fu dedicato da parte di Woolf uno scritto autonomo, se non una buona considerazione su di lui come epistolografo, un ampio spazio critico fu invece riservato a Laurence Sterne. La scrittrice apprezzò del *Tristram Shandy* l'apparente assurdità, dominata da una logica che conferisce all'opera grande umorismo. Come nel caso di Defoe, Woolf apprezzò del *Sentimental Journey* di Sterne il suo stile anticonvenzionale in grado di restituire nella sua libertà dagli schemi l'essenza di una vita "semi-trasparente", anche se non manca di sottolineare che a volte "he has something a little chill about it"; ha un carattere un po' freddo che non permette di godere di una lettura ininterrotta. Di Sterne, come sottolinea Leonardi, Woolf apprezzò più di tutto il suo punto di vista individuale in grado di far apparire la cattedrale di Notre-Dame più piccola rispetto a "one girl with a green satin" o "a dead monkey".

Un'altra autrice che Woolf lesse e commentò fu Jane Austen, sulla quale ebbe pareri discordanti; la definì "a conservative spirit", piatta, banale, troppo chiusa nelle convenzioni e nelle dinamiche interne al microcosmo della *landed gentry*. Solo in un secondo momento ne ammirò la straordinaria spontaneità e "the sense of the significance of life". Woolf evidenziò la capacità di Austen di cogliere gli aspetti veri del reale a partire dal suo libricino, *Love and Friendship*, scritto a diciassette anni. Virginia Woolf nel leggerlo, già coglie uno sguardo acuto di una giovanissima Jane e immagina che una fata l'abbia portata in volo e poi riposta nella sua culla dopo averle fatto vedere che aspetto aveva il mondo. Tra tutte le opere austiane, Woolf gradì molto anche quella incompiuta, *The Watson*, sottolineando che proprio tale incompiutezza restituisce una veridicità alla storia perché "ci stimola a fornire ciò che non c'è" offrendo "la forma di vita più duratura che è esteriormente banale".

Dopo una sezione dedicata agli avi, Angela Leonardi ci offre una panoramica sugli autori del XIX secolo che sono stati fondamentali per Virginia Woolf, soprattutto russi. Di Tolstoj ammirò il contrasto tra semplicità di superficie e complessità di fondo, un realismo problematico ricchissimo di sfumature. Woolf afferma che leggendo Tolstoj "sembra proprio di vedere le montagne, i giovani soldati, l'uva, le cosacche"; parla di "a profound psychology and super sincerity of the Russian writers", e scorge una "subtlety", quella sottigliezza che si insidia nel reale. Invece di Dostoevskij evidenziò la ferrea struttura logica alla base della sua narrazione. Prendendo in esame *L'eterno marito*, Virginia Woolf dimostra come le impressioni che se ne ricavano sembrano anticipare la *modern fiction*; la scena più significativa è proprio quella in cui Velchaninov

passa sopra il suo corso di pensieri intricato e affollato “come quando qualche fatto sorprendente è caduto nella pozza della nostra coscienza”. Riguardo Čechov parlò di un’ingannevole semplicità dove è proprio la brevità dei racconti a porre interrogativi senza risposta. La scrittrice inglese aggiunse che quello che di Čechov sembrava un metodo “casuale, inconcludente, ordinario e a livello della nostra vita” era in realtà controllato da “un gusto squisitamente pignolo”. Woolf apprezzò dello scrittore la capacità “con un tocco di dividere in due quelle emozioni che siamo soliti pensare intere, lasciandole sparse in piccole schegge sconnesse”. Sono i frammenti, “la melodia interrotta”, a restituire l’allusione a una realtà. Nei suoi finali serve “an alert sense of literature”, per aggiungere le ultime note che completino l’armonia. La Woolf dedicò un paio di scritti anche a Turgenev e scrisse che come lui “pochi combinano il fatto e la visione” e che la sua qualità “è il risultato di questo doppio processo”. Inoltre, in riferimento alla letteratura russa, nel suo ruolo di critico letterario, come si evince in *The Common Reader*, Virginia Woolf parla della traduzione che inevitabilmente altera il senso rendendolo “crudo e ruvido”. I suoi libri insieme “compongono una grande, luminosa città di campagna, ampiamente lastricata, con un grande trambusto di vita nelle strade e una decorosa fila di case georgiane”.

Tra gli scrittori inglesi, invece, Woolf critica a Charlotte Brontë di “non giungere a risolvere i problemi dell’umanità” e ciò la distingue dalla sorella Emily che ha l’ambizione di trasmettere un messaggio universale. In *Cime tempestose*, “there is not I”. In altri termini, c’è l’amore, ma non quello di un uomo verso la donna, bensì inteso come una concezione più generale. La qualità che invece riconosce a Brontë è il saper cogliere infinite descrizioni di colore nella narrazione che si rifanno a quella sfera di motivi della coscienza dell’io. In entrambe le scrittrici, la Woolf apprezza l’essere “poetic” inteso, come afferma Angela Leonardi, in quanto “ritmo delle frasi”. Woolf critica poi Elizabeth Gaskell che ritiene troppo condizionata da una visione intellettualistica del reale che sminuisce le sue doti di romanziera, anche se le riconosce il merito di aver dato vita con le sue opere a un affresco veritiero della sua contemporaneità. Woolf scrive che quando osserviamo il suo lavoro, nella massa, “ricordiamo il suo mondo, non i suoi individui” e ciò che descrive “non solo lo vediamo, possiamo anche toccarlo”. Di George Eliot evidenzia un’empatia e una compassione che rendono la pagina “palpitante di vita”. Walter Scott è ammirato per la forza nella compattezza dell’insieme più che nel dettaglio e per il suo realismo. Woolf ricorda l’importanza di Scott nel suo apprendistato forma-

le e ne sottolinea la sua adesione al realismo, ricordando la sua indignazione quando “uno di noi ha preferito l’eroe al cattivo molto più realistico”. Se da una parte Woolf apprezza di Scott il suo trarre forza dall’integrità dell’intera narrazione, di Walpole evidenzia la cura del dettaglio. L’elogio di Scott viene fatto in funzione di un confronto con Stevenson; sebbene il primo sia “slovenly”, ossia più trasandato rispetto al secondo che è “preciso”, per Woolf solo con Scott otteniamo “un’impressione incomparabilmente più vivida nell’insieme”. D’altra parte, un encomio viene riservato anche a Stevenson che riesce a combinare “a boy’s psychology with the extreme sophistication of romance” e gli attribuisce “the most refined literary art”. Infine, definì Dickens “il poeta di Londra”, sottolineando come egli non si fosse curato di nascondere i propri pregiudizi di classe. In un primo momento la Woolf imputò all’autore di fallire scivolando troppo nel grottesco, ma poi arrivò alla conclusione che era proprio questo stile a esprimere la dote più fine di Dickens. Woolf parla di “visualizing power”, ossia l’estrema permeabilità del suo sguardo sul mondo, poiché nessuno ha mai descritto le strade di Londra “so intimately”. Di Dickens apprezza la capacità di far emergere “il carattere delle città come luoghi della mente”, affermando che “no city indeed is so real”. In *David Copperfield* irrompe invece l’unione di realtà e finzione, la verità “imbottita e gonfia di vita”. Woolf definisce Dickens un “maker”, un narratore che col suo soffio instancabile genera bolle di sapone che a loro volta ne generano altre. Come già accennato, poi, Virginia Woolf scrive anche su Walpole, in particolare su *The Mysteries of Udolpho*, che apparentemente crea riso ed è stato giudicato come “the type of gothic absurdity”, ma in realtà ci racconta chiaramente della nostra coscienza, “noi diventiamo consapevoli del pericolo e dell’oscurità dell’esistenza”. La realtà diventa un fantasma, e “nel nostro piccolo riparo sentiamo solo un vento infuriato e onde rompersi”.

Woolf riserva poi un ampio spazio a George Meredith che riuscì a infrangere gli schemi convenzionali della trama basata su un rigido sviluppo degli eventi, decostruendo i modi del *Bildungsroman*. Se da una parte Virginia Woolf riconosce “uno sforzo prodigioso” sebbene “una confusione spesso caotica”, dall’altra parte non manca di parlare di “a great innovator” per la sua scrittura sperimentale che va letta “allentando determinati standard”. Non mancano altrettante riflessioni critiche riservate a George Gissing che definisce “a born writer”. Se da una parte Woolf ne apprezza il realismo, dall’altra lo accusa di dare spazio a una “terribile importanza del denaro” che è “la cosa più sordida e

brutale della vita moderna”. La Woolf aggiunge che “la bruttezza non è l’unica verità; c’è un elemento di bellezza nel mondo”. Una forte invettiva è invece riservata a uno dei più fermi antagonisti della morale vittoriana, Samuel Butler, che Woolf accusa di grande autoreferenzialità, affermando che nei suoi scritti “tutte le convinzioni e i pregiudizi hanno trovato spazio” e che egli “non ha mai avuto il pubblico nella sua mente”. Grandi lodi sono invece riservate a Thomas Hardy di cui l’autrice apprezza l’umana partecipazione con gli umili, i momenti di *humour*, la qualità pittorica del suo stile, la capacità e la sensibilità di osservazione. Woolf scrive che nessun naturalista è riuscito a riprodurre con il linguaggio, come ha fatto Hardy, il grido di un uccellino ucciso nel bosco. Anche di Henry James, l’autrice apprezza “il potere evocativo della parola”, lo stile sinuoso e ipotattico che riproduce le fluttuazioni della coscienza. Come sottolinea Virginia Woolf, quello che succede ai personaggi ne *La coppa d’oro*, può accadere a chiunque ed è proprio questa la bravura di James: avere l’abilità di raccogliere materiale quotidiano con “una lente fine”. L’autrice non manca però di accusarlo di “trivial instance of details” che diluiscono eccessivamente la materia rendendola prolissa.

Angela Leonardi dedica poi un terzo capitolo al Novecento e sottolinea il forte dialogo tra scrittura e pittura che anima questo secolo. Jacqueline-Emily Blanche evidenziò nella stessa autrice “touches of colour” e “an incredible precision and density” nel descrivere scene “entro un contorno invisibile”. Questo perché, come appunta Woolf sul “Times Literary Supplement” del 10 aprile 1919, “La mente, esposta all’ordinario corso della vita, riceve una miriade di impressioni triviali, fantastiche, evanescenti incise con la nitidezza dell’acciaio”. La vita, come afferma la scrittrice, “è un’incessante doccia di innumerevoli atomi”; non è “una serie di lampi” ma “un alone luminoso”. È in questo senso che Woolf apprezza Proust, per il quale ogni piccolo oggetto “becomes a part of life”. Lei stessa affermava che si immergeva nella lettura della *Recherche* e ne usciva placata dopo ore, dimenticando che doveva “rammendare le calze marroni, finire un articolo, correggere bozze, cucinare il merluzzo”. Elogiava di Proust la sua capacità di unire “un’estrema sensibilità con un’estrema tenacia” con le quali sapeva esplorare “le sfumature delle ali di una farfalla fino alle minime venature di colore”. Nonostante ciò, in *Phases of Fiction*, Woolf ammette che la lettura di Proust non è agevole perché c’è un’accumulazione di oggetti che ruotano attorno ad un punto centrale così vasto ma sono spesso remoti “da rendere il processo graduale tortuoso”. Giovanni Macchia, introducendo

il primo volume dell'edizione einaudiana della *Recherche*, ne *L'allegoria del diluvio*, accostò Woolf e Proust per “una nevrosi condivisa, rispettive malattie di cui entrambi soffrivano e che condizionarono, nel bene e nel male, sia la genesi che la redazione delle loro opere”.

Riguardo James Joyce Woolf apprezzò la monumentalità dell'*Ulisse*, come racconta Hermione Lee nel suo *Virginia Woolf*, citando la nota protettrice di Joyce, Miss Harriet, la quale si presentò alla Hogarth House con “la bomba di un pacco di carta marrone in grembo, contenete il primo capitolo di *Ulisse*”. C'era, però, da parte della scrittrice, un senso di irritazione verso la presenza di oscenità presenti in certe scene. Woolf accosta lo sperimentalismo di Joyce a *The Tunnel* di Dorothy Richardson, il cui procedere narrativo le appare come una porta chiusa e quello interpretativo come chi ne strattone la maniglia cercando invano di aprirla. Lo sperimentalismo per Woolf, come suggerisce nello scritto su Richardson, si rileva nel percepire nel caos dei “frammenti volanti, una qualche unità, significato o disegno”. A Richardson, Woolf oppone Muir Wilson, scrittrice che sebbene per niente incline allo sperimentalismo, come Miss Richardson “sfiora le spalle di uomini e donne veri”. Le accomuna dunque un forte realismo di fondo. A Joyce, Virginia Woolf riconosce anche il tentativo di “avvicinarsi alla vita” che ci permette, quando lo leggiamo, di registrare “gli atomi mentre cadono nella mente nell'ordine in cui cadono”. Questo fa sì che Joyce, tra gli autori del Novecento, sia “innegabilmente distinto” e “spirituale” rispetto ai “materialisti” poiché egli “è preoccupato a tutti i costi di rivelare i guizzi della fiamma più intima”. Non manca però una cesura in cui Woolf imputa a Joyce “a poverty of the writer's mind” che lo fa cadere nella bassa materialità rispetto ad autori quali Conrad e Hardy, che hanno affrontato i grandi temi dell'essere, del vivere e del morire.

Woolf non ha dubbi sulla grandezza di Conrad, “a stranger”, “a prince”, uno sconosciuto che veniva da lontano dotato di grandi virtù quali la riservatezza, il decoro, la gentilezza. L'autrice riservò una pungente e satirica accusa paragonando le osservazioni dei suoi critici a quelle dei sordi quando viene suonato *Figaro*. Woolf dice di Conrad che è “raramente sarcastico e mai violento” e capace di avvertire “a moment of vision” nella quotidiana incapacità di sentire. Sottolinea che “he is not better but he is different” perché ha “una straordinaria freschezza e romanticismo”. Infatti i suoi personaggi sono esposti alle forze del mare, della foresta, della tempesta e del naufragio piuttosto che ad altri esseri umani. Conrad racconta di coraggio, fedeltà, magnanimità di fronte

alla sofferenza, così che Woolf, in una lettera alla sorella di Lytton Strachey, dichiara di essere “inghiottita dai lavori di Conrad”. Afferma che egli “is not one and simple; he is many and complex” e questo aspetto rivela un conflitto interno come dimostra Marlow, paradigma della letteratura modernista, il quale è un capitano semplice, affidabile ma anche oscuro e impercettibile. Virginia Woolf non manca anche di esprimere un parere sull’amico E.M. Forster saggista; di lui afferma che “ha qualcosa nella mente”, che stabilisce se è migliore “una vera sedia” o “un elefante immaginario” secondo il suo gusto. In altre parole, egli esprime “cosa lo commuove e cosa lo lascia freddo”. Se in *Aspect of the Novel*, Woolf coglie una disattenzione verso lo stile, solo in *A Passage of India* Forster restituisce il fascino di un’essenza inafferrabile. In *A Room with a View* le vicende disilludono, mortificando le anime dei personaggi principali e mostrando al lettore una vista più limitata: “the view is smaller than we expected”. Woolf apprezza di Forster la sua capacità di osservare i dettagli e di raccontare un disagio esistenziale da cui ogni personaggio tenta una via di fuga; l’autore infatti crede che “un romanzo debba schierarsi nel conflitto umano”. Proprio per questo egli “è sempre costretto a costruire una gabbia, la società in tutta la sua complessità e banalità, prima di poter liberare il prigioniero”.

Leonardi ricostruisce anche l’interesse di Virginia Woolf per Lawrence, di cui la scrittrice sottolinea “uno straordinario senso di fisicità” e il ruolo centrale del corpo, sia in *The Lost Girl* che in *Lady Chatterley’s Lover*. La storia di *Sons and Lovers* invece emerge con grande vividezza “come un’isola da cui la nebbia si è improvvisamente sollevata”. Woolf ne elogia la prosa scorrevole, incisiva, potente in grado di esaltare passioni ed emozioni all’estremo e così lo paragona ad un artista che restituisce massimo rilievo cromatico agli oggetti; “ci fa sentire la vita più piena di quanto si pensasse potesse essere la vita reale, come se un pittore avesse tirato fuori la foglia, o il tulipano o il barattolo dietro una tenda verde”. Scrivendo di Katherine Mansfield, Woolf accosta la scrittrice al proprio animo in quanto mondo interiore ricco di contraddizioni, un’ipersensibilità febbrile che Woolf chiamava “a terribly sensitive mind”.

In ultima istanza, Angela Leonardi pone particolare attenzione anche all’interesse di Virginia Woolf per la poesia. Di *The Old Huntsman and Other Poems* di Siegfried Sassoon Woolf sottolinea il realismo e il carattere militante dei suoi versi poiché restituisce “le orribili esperienze del mondo nella misura in cui nessun altro poeta della guerra avrebbe fatto”. Questo fenomeno è definito “il realismo della verità”. Woolf scrisse poi di Rupert Brooke come di

un lettore infaticabile, che “legge dal punto di vista di uno scrittore”. Leonardi attraversa anche le argomentazioni di *A Letter to a Young Poet*, in cui Woolf sottolinea aspetti di distinzione tra prosa e poesia e si interroga su come la realtà circostante si interponga tra il reale e il soggetto poetante come ostacolo della creazione poetica. Woolf esorta i giovani poeti a produrre nuove forme di rappresentazione di una realtà in cui riconoscersi collettivamente, seppur col filtro della soggettività. Woolf preferisce la poesia alla prosa poiché la prima deve attenersi a schemi che servono a dare forma alle emozioni. Per questo motivo apprezza *The Waste Land* di T.S. Eliot, che è riuscito a liberarsi dalle costrizioni metriche, attuando una vera e propria rivoluzione stilistica in grado di catturare la frammentarietà del moderno. Di Yeats, Woolf scrive riguardo la raccolta *The Tower*. Il poeta è elogiato per la compattezza delle sue opere, per la capacità di variare più registri stilistici, celando significati profondi nel testo, parlando “in the universal language”.

Nel suo complesso, il libro di Leonardi restituisce un ampio attraversamento della produzione saggistica di Virginia Woolf offrendo al lettore una prospettiva originale sull’opera della scrittrice inglese. Da questo libro si comprende la grande passione di Woolf prima di tutto per la lettura, poiché “anche i cattivi libri vengono scritti in uno stato di passione ribollente, nella completa sicurezza dell’ispirazione”. La posizione di saggista permetteva a Woolf di impegnarsi in “un dialogo privato” con gli autori e con sé stessa, attività che l’aiutava a definire contenuti, forme e stili. Angela Leonardi ci restituisce le tracce di una profonda lucidità di giudizio di Woolf, il suo acume e la sua ironia sorprendente con cui riesce a parlare degli scrittori. Il piacere di scrivere si unisce al turbamento di ricercare nuove forme di espressione. Il ruolo del critico letterario appare dunque quello di saper catturare “i momenti di essere” in modo ancora più veridico del romanziere. L’indole critica di Woolf parte, dunque, dall’essere una fervente lettrice poiché, come elle stessa afferma, il lettore “guizza come una lepre” e tiene gli occhi su quanto ha fatto uno scrittore, sul suo “disegno” e sugli sforzi che hanno consentito di dare forma al singolare edificio del suo libro. Rispetto alla passione per la scrittura, la critica, come leggiamo in una lettera che Virginia indirizzava a Ethel Smyth nel 1932, non è altro che “il rovescio della medaglia”. Dal libro di Leonardi emerge anche come Virginia Woolf, partendo dall’idea che la lettura sia “un vigoroso esercizio all’aria aperta”, e attraverso un ripensamento dei modi di fare critica, ridefinisca la stessa idea delle competenze e delle responsabilità del lettore. In questo senso l’autrice sembra rifarsi più

al pensiero di Nietzsche, per cui il lettore doveva assomigliare a “un mostro di coraggio e curiosità”, rispetto a Henry James per il quale il lettore poteva procedere “delicatamente”, senza “spezzare il filo”, a tratti di “cinque pagine al giorno”. In altre parole, per la Woolf interpretata con acume da Leonardi, il lettore può essere un critico e il critico deve mantenere la curiosità della lettura come coraggioso e infinito esercizio immaginativo.

MARIANNA SCAMARDELLA
Università di Napoli “Federico II”

