

Liliana Rampello

Il canto del mondo reale.
Virginia Woolf. La vita nella scrittura

Conferenza tenuta presso l'AARDT il 7 ottobre 2006

Presentazione di Monica Cerutti-Giorgi

In breve vorrei accostare l'onda dell'incontro odierno – la vita nella scrittura, a partire dal libro bellissimo e, per certi versi, scomodo di Liliana Rampello, *Il canto del mondo reale* – all'onda delle suggestioni elaborate, con inevitabile scarto di contenuto tra registro simbolico e pratiche politiche, da Chiara Zamboni qui, nel marzo scorso.

L'accostamento segnala il bisogno di ritornare, riflettere sulla lezione di Chiara, per alcune risultata ostica, difficile, poco comprensibile. È un buon segno. Difficoltà e incomprensione, se ascoltate e interrogate – Luisa Muraro dice: se ci si sta di fronte – agitano qualcosa di vero, qualcosa di non ancora mondo, qualcosa di non ancora ordinato, di non ri-saputo. Cerco di spiegarmi citando la citazione, restituita nel libro di Liliana Rampello, tratta dal saggio di Virginia Woolf *Come dobbiamo leggere un libro?* Dice Virginia: *Il solo consiglio che si può dare sulla lettura è quello di non seguire nessun consiglio [...] perché – prosegue – impariamo attraverso il sentimento.* E il consiglio di non seguire nessun consiglio Liliana Rampello lo segue nella stesura del suo saggio e lascia trasparire così la relazione che intercorre tra lei lettrice e lei scrittrice con la vita e l'opera di Virginia Woolf. Il libro apre un circolo virtuoso che mantiene distanza e prossimità proprio con le adombrate illuminazioni della poesia.

Cosa c'entra questo con la lezione di Chiara sulle pratiche? C'entra, secondo me, per il fatto che il movimento ondulatorio, tra allora ed ora, dice quanto vale per la lettura-scrittura nelle parole di Woolf sembra, a me sembra, valere per quella pratica di relazione simbolica fra e di donne di cui ci ha parlato Chiara. E non solo lei.

Il consiglio di non seguire nessun consiglio, di esserci nude, di starci, riguarda altre dimensioni della vita reale: la politica, la scrittura e ogni forma d'arte. Nel numero di *Via Dogana* – Sessi e generazioni n° 75, dicembre 2005 – Liliana Rampello dichiara nell'articolo *Libe-ramente altrove* la caratura politica del linguaggio artistico e del linguaggio poetico.

Chiara ci ha portato l'esempio di "Diotima" che si è andata formando sull'idea estemporanea di non citare durante le riunioni del gruppo (soprattutto all'inizio) nessun filosofo, nessuna filosofa, di prendere invece la parola in relazione e a seguito di quanto detto dalla donna vicina, lì presente. Questa pratica ha permesso di creare un nuovo contesto, non statico, bensì creatosi via via attraverso percorsi e occasioni impreviste. La pratica crea contesti, non li ripete, non è esportabile; finisce quando la si fa valere come fissa modalità d'azione. A quel punto non c'è più. Alle pratiche subentrano le tecniche. Che possono anche – forse – andar bene ma che sono un'altra cosa dalle pratiche inventate, agite e la-

sciate perdere dalla politica delle donne. La pratica, se li dà, dà guadagni solo in relazione ad altre/i. Le tecniche (del sé) sono manufatti per utilità propria, tecniche impartite da maestri.

Ricordate quanto spazio ha dedicato Chiara per mostrare la distinzione tra tecniche e pratiche, per non confonderle nella lettura delle forme simboliche dell'agire, per aprire lo sguardo e trovare le parole per dire svelando le competenze simboliche dispiegate, da dispiegare, con la politica delle donne che sanno andar oltre i tecnicismi dei linguaggi specialistici, dei progetti formativi, terapeutici, scolastici del discorso istituzionale? Intendo, per 'istituzionale', assodato, autoreferente. Tutto ciò che la politica delle donne sa fare è un guadagno e una spesa per le donne, per gli uomini, per le società, per il mondo o per la patria. Mettete qualsiasi altro nome astratto, ma non potete prescindere dall'umanità in carne ed ossa fatta da donne e da uomini.

Il leggere, il vedere, lo stare in ascolto di, ma anche l'inventare e il confliggere con le abili schivate – che sono virate di libertà con cui le donne si manifestano nello spazio pubblico, come in quello privato, essendo la vita un andarivieni continuo tra questi luoghi, - richiedo tempo e partono da esperienze di relazione non strumentale (la dicitura è di Milagros Rivera Garretas, la storica medievista nostra ospite qualche mese fa). Credo di poter considerare queste necessità, queste scansioni, queste schegge di reale, queste schivate, epifanie d'amore dell'eccellenza femminile, della differenza di cui ciascuna donna è portatrice rispetto all'altro e all'altra.

Dire le cose come sono; pensare dobbiamo; scrivere la vita così com'è; trovare un sistema che non esclude facendo uso politico del linguaggio sono alcune delle incantate perorazioni di Virginia Woolf, intorno alle quali Liliana Rampello delinea, nel quotidiano di Lei, le tracce di una possibile poetica oltre i confini della letteratura.

L'intreccio tra vita e opera di Virginia Woolf – vita e opera mai usate da Liliana Rampello quali dimensioni atte a spiegare causalisticamente l'una con l'altra, ma «trasposizione di un essere e sentire unico» - e il rapporto quasi alchemico, empatico – non rapporto di immedesimazione che manipola l'altro, che proietta sull'altro pensieri, convinzioni, perfino pregiudizi propri misconoscendo la sua irriducibilità – che lega scrittore-lettore, autori differiti di *mondo reale*, restano al fondo di uno dei lavori saggistici più ispirati, intensi e raffinati dedicati alla grande scrittrice inglese di cui Liliana Rampello ci fa dono.

Liliana Rampello

Il canto del mondo reale. Virginia Woolf. La vita nella scrittura

Per prepararmi a questo incontro ho pensato di non fare una lezione su Virginia Woolf che, credo, conosciamo e abbiamo letto, noi tutte. Mi sembrava presuntuoso propormi come qualcuno che aveva qualcosa da dire che non fosse, eventualmente, il significare alcuni risultati del mio lavoro, che vi proporrei brevemente. Brevemente perché mi piacerebbe molto discutere, dialogare con voi piuttosto che stare a sentire le mie stesse parole. Sono quattro le questioni che volevo porvi, perché sono, in qualche modo, quelle che continuano, dopo la stesura del libro, a farmi capire cosa mi ha insegnato questa grandissima scrittrice.

La prima questione riguarda il narrare. Vale a dire quanto, come e perché la narrazione possa essere politica. Non una forma della politica, ma proprio, questa è la mia domanda: “La narrazione è politica?”

Per arrivare a capire se la narrazione è politica – il fatto cioè che qualcuno si metta a inventare un mondo, a raccontarlo nella forma del romanzo – ho rovesciato nella mia testa la questione guardando alla politica che mi piace fare, la politica che molte di noi fanno, e mi sono detta: beh, la nostra politica intanto è narrazione. La politica che facciamo, la politica di relazione, ha un estremo bisogno di configurarsi come narrazione; cioè come scambio dell'esperienza delle une con le altre e quindi, se è narrazione, la politica è narrazione di pratiche nel senso che non si narrano i concetti, non si possono narrare delle idee nel senso filosofico del termine. Quello che si può narrare, quello che scorre nello scambio politico tra donne è invece una narrazione della propria esperienza. Ora, la narrazione della propria esperienza è appunto una forma simbolica consapevole perché, nella pratica di narrazione fra due donne, in questa politica che corre in questa forma, la soggettività della singola – questo me lo ha insegnato Lia Cigarini – non si esaurisce mai. Da un lato portiamo la nostra soggettività, contemporaneamente non l'esauriamo mai e possiamo continuamente reinventare la relazione di questo esserci nostro. Quando dicevo che noi non possiamo narrare idee e concetti astratti ma narriamo l'esperienza – ascolto è una parola che a me dice molto poco, questo continuo dirsi: stiamo in ascolto dell'altro, del diverso, dell'esperienza...- intendo che se si sa stare alla propria esperienza, tutto il mondo poi, in qualche modo, si può presentare a noi. La narrazione fatta stando presso di sé, può infatti incontrare le parole per dirsi in parole che prima non erano in circolazione.

Il narrare a partire da sé, lo abbiamo definito come pratica proprio perché implica un andare oltre, non ritenere reale la scissione fra mente e corpo. Vale a dire quella scissione di cui le donne sono state vittime, perché così erano anche raccontate dal pensiero dell'uomo; vale a dire quella scissione per cui da un lato c'è il corpo che noi avremmo, e non il corpo che siamo, e dall'altro c'è il pensiero. Ora questa faccenda della scissione tra mente e corpo, scissione che in Virginia Woolf non si trova mai (poi proverò a dire perché non si trova mai), in realtà in questo momento non mi pare più una questione che affatica la mente di una donna. Io credo che sia ormai davvero diffusa l'esperienza femminile di non scissione. Noi sappiamo che siamo anche corpo. Credo invece che quel fantasma che ha affaticato per secoli le donne perché, appunto, erano vittime del pensiero dell'altro, oggi affatichi gli uomini nella loro grande crisi. C'è una crisi del pensiero maschile molto evidente: stanno patendo di quanto hanno loro stessi inventato, cioè della separazione al loro interno tra la mente e il corpo. Per essere un po' più chiara e meno astratta, vorrei farvi l'esempio dell'appello che alcuni uomini hanno fatto a proposito della violenza. In questo momento la cronaca riporta soprattutto stupri e assassini, piuttosto che violenze e molestie. Adesso gli uomini uccidono molto facilmente le donne. Basta leggere i giornali. Non so qui, ma in Italia, un giorno sì e uno no, qualche uomo lasciato, abbandonato, separato, improvvisamente si ripresenta alla porta della sua compagna e la fa fuori fisicamente. Allora, dicevo, da 10, 15 giorni c'è in circolazione questo appello, secondo me molto interessante, scritto da un gruppo di uomini (le adesioni adesso raggiungono 200, 250 firme) in cui finalmente loro stessi dicono che il problema dello stupro non è un problema femminile, ma è un problema della sessualità maschile. Credo che questa cosa che noi sappiamo benissimo, cioè che il problema è quella forma di sessualità, quella forma di dominio, ci fa

vedere, in atto, forse, l'inizio di un pensiero maschile di via d'uscita dal problema che è partito dagli uomini (quello della scissione tra mente e corpo).

Ora la Woolf questa questione dell'essere una, e dell'essere intera la presenta e rappresenta sia nel suo universo romanzesco, nella finzione, sia in tutta la sua scrittura, da quella diaristica a quella biografica, per quanto biografico-romanzesca, a quella della saggistica critica e ovviamente in modo assolutamente esplicito nei due grandi saggi politici, cioè in *Una stanza tutta per sé* e in *Tre ghinee*. Come ha fatto la Woolf a fare questo passo in più? Ha fatto un passo in più perché ha schivato il problema, nel senso che si è vista, si è percepita come intera, si è presentata come tale senza bisogno di ragionare sulle possibilità o meno di una scissione che sentiva venire dal pensiero che parlava di lei e non da ciò che lei poteva essere. Proprio questo suo passo oltre la possibile scissione tra corpo e mente, questo sentirsi intere, rappresentarsi come tale, è esattamente una delle questioni che ho posto senza essere riuscita, per chi conosce il mio libro, a trovare forse la parola giusta (l'ho chiamata trascendenza), ma che ho posto quando ho detto che non c'è nessun elemento all'interno della sua scrittura che ci permetta di parlare di Virginia Woolf come di una teorica dell'androginità. Nemmeno nel capolavoro *Orlando* che è, invece, spesso letto come una rappresentazione dell'androgino. Nel mio libro, non a caso, né per pignoleria, riporto l'intera pagina in cui, dopo sette giorni, Orlando si sveglia ed è donna, mentre prima era uomo e non c'è nulla, tra le righe della Woolf, che ci permetta di dire che lei sta parlando di un corpo androgino: vale a dire di un corpo formato dalla compresenza dei due sessi. Questa cosa è interessante, almeno per me, perché penso che il trattare la Woolf e la sua creatura Orlando come una forma di messa in parola teorica del tema dell'androginità faccia fare alla Woolf un passo indietro che lei non ha mai fatto; riporti la Woolf a un'ipotetica distanza tra corpo e mente che lei non mette mai in scena. E questo è il primo punto.

La domanda che vi farei è questa: se nella vostra esperienza di lettrici di Virginia Woolf avete mai incontrato o avete percepito la presenza di una scissione nei corpi dei suoi personaggi, o nel corpo dei suoi testi, appunto, tra la mente e il corpo.

La seconda questione che mi interessa è quella dell'identità. La grandezza del lavoro della Woolf a me sembra essere quella di avere eliminato il problema dell'identità femminile. Cosa che secondo me è giusto fare perché ogni identità è in qualche misura prigioniera, trappola e anche, come dire, una gabbia. È un limite spesso eterodefinito. Adesso lo vediamo molto bene: lo scontro di civiltà, l'occidente e l'oriente, l'islam e i cristiani. Tutte forme di composizione identitaria di comunità che sono molto preoccupanti per le conseguenze che hanno poi nella vita reale. Allora siccome appunto il mio tentativo è stato nel testo, e oggi con voi, di rilanciare la grandezza e la finezza politica di Virginia Woolf - se per 'politica' non intendiamo quel che succede solo nei luoghi della rappresentanza - la sua grande finezza politica è di avere percorso la strada della soggettività femminile ma scartando totalmente quella dell'identità. A garanzia di questo faccio solo due esempi, tratti dai suoi testi naturalmente. Il primo, il più importante è sicuramente in *Una stanza tutta per sé*, quando lei comincia proprio passeggiando, dicendo che non c'è un 'io': «Chiamatemi Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael o qualunque altro nome vi piaccia», vale a dire, mettendo in scena un 'io' che non ha bisogno di nessuna identità, ma che si muove soggettivamente nell'esperienza che sta facendo e che imparerà a raccontarvela e ve la narrerà. Ve la narrerà nel senso che inventerà il luogo della sua stessa esposizione. Sem-

pre in *Una stanza tutta per sé*, nel penultimo capitoletto, che ho intitolato 'il laboratorio', la Woolf parla esplicitamente della nuova letteratura e dice che ha incontrato finalmente un nuovo romanzo in cui compare per la prima volta la frase: "Chloe ama Olivia", - e prosegue – "si fa un salto sulla sedia, è la prima volta che nella letteratura si legge una frase del genere." Non arrossite, ma in quel momento lei sta parlando di una scrittrice di cui teme la non tenuta formale. Sembra dire aiuto sto leggendo questo nuovo libro, forse non tutto funzionerà, forse cade, forse non riuscirà a saltare l'ostacolo e conclude con la famosa frase: "è saltata come un angelo". In realtà la parola inglese è "uccello", e la cosa non è indifferente, perché la parola angelo di nuovo riporta nel campo dei sessi. L'angelo è senza sesso, dunque non si tratterebbe più di essere donna o essere uomo, ma non c'è questo pasticcio nella sua frase. In quel momento è come se lei ci facesse capire che la soggettività non è un intero di luce, un intero perfetto, rotondo; è pieno di ambiguità e di fratture, di possibili cadute. Lei lo rappresenta attraverso una scrittrice che forse non saprà tenere alta e perfetta la forma, ma che deve fare il salto e il salto che secondo me lei indica è appunto fuori da un'identità parziale di essere donna o del farsi donna. Altra cosa che la Woolf non indica mai; lei non dice mai che donne si diventa – per riprendere l'espressione di Simone De Beauvoir in un testo grandissimo che non intendo minimamente sottovalutare – ma che è stranamente in ritardo, perché è del '49, rispetto alla Woolf che la precede. È come se Simone De Beauvoir ci facesse fare il passo di un'avventura progrediente tra il nascere e il divenire che la Woolf ha dato per già fatto. Cioè siamo donne, questo è quello che lei con semplice forza ci comunica.

Non solo rispetto alla De Beauvoir, ma anche a tutte le derive: il divenire femmina della filosofia, ad esempio. Lei è proprio prima in qualche modo, assolutamente certa di ciò che sa essere e sa essersi, per cui tutte queste questioni più astratte e apparentemente più raffinate, più sofisticate, lei le ha già tutte spazzate via. Questo, nei testi è veramente chiaro, del tutto chiaro perché l'identità diventerebbe per lei una forma di aggettivazione dell'essere donna, essere donna-essere madre.

Bisogna tener presente poi che lei parlava in termini di ruolo perché quella è la sua cultura linguistica. Lei parla di madre, di padre, di sorelle, di fratelli, di figlie, però questi sono i famosi abiti che Orlando può lasciar cadere. Sono quegli abiti che socialmente, storicamente ci vengono messi addosso, ma non definiscono e non permettono di definire, in nessun modo, la natura dell'essere donna: natura che per altro lei non essenzializza mai. Essere donna non significa avere una sorta di ontologica essenza dentro di noi, per lei l'essere donna - quello che ci fa vedere scrivendo - significa avere un'esperienza del mondo che, essendo fatta da un corpo e da una mente di donna insieme, non può essere uguale a quella di un uomo, ma come se fosse una cosa talmente evidente, talmente facile, chiara da diventare in effetti sorprendente, abituate come siamo a vivere in una cultura in cui invece questa scissione continuamente si ripresenta – per cui noi avremmo un corpo di donna come se lo portassimo come cosa che ci mettono addosso, o chissà cos'altro.

Dicendo semplicemente che è una donna, lei ha già fatto tutto quello che c'è da fare. Questo a me è sembrato: di incontrare qualcuna che aveva fatto l'essenziale e che quindi mi toglieva, veramente, da molte tortuosità e da molte trappole del pensiero. Togliere appunto all'io l'identità in modo esplicito proprio dichiaratissimo in *Una stanza tutta per sé* e poi di nuovo raffigurare questo togliimento di identità in *Orlando* e, badate, non della soggettività, perché Orlando è sempre soggetto di ciò che percepisce e di ciò che agisce nel suo mon-

do. Tutto questo mi fa appunto intuire che la Woolf ha capito l'essenziale con molto anticipo, come sempre, e che naturalmente in questo stava la sua genialità, in questo pensiero che anticipava potentemente il futuro. Questo soggetto inoltre non si dà come un intero pacificato, contemporanea di Freud, non è un caso che lo legga e lo pubblichi anche con la sua piccola casa editrice. Lo sa anche su se stessa, lo sa in ragione dei suoi momenti di follia che il soggetto non è una bella palla di vetro, rotonda. Sa benissimo che l'essere un soggetto significa l'essere decentrati da se stessi in un gioco che è davvero sempre in bilico, sempre in gioco, ma contemporaneamente ci dice che si è soggetto – e lo dice come il punto di partenza a cui bisogna arrivare – in quanto si è in relazione. Lei sa sempre che essere soggetto è essere soggetto in relazione con il mondo e con gli altri. Anche questo lo comunica con una semplicità straordinaria, non soffoca questo pensiero con parole difficili, parole astratte. Quello che ci fa vedere in tutti i suoi scritti è il suo essere sempre in relazione con qualcuno, con qualcosa. Non c'è una Woolf nemmeno nel punto di massima e dolorosissima solitudine, quello della pazzia: anche in quei momenti lei parla dell'andare dentro di sé come un sommozzatore o come un minatore, parla dell'incontro con un altro pezzo di sé, sempre di qualcosa comunque che sta in gioco con qualcos'altro si tratta, oltre che in gioco con la famosa "lava" di tutta la sua scrittura, che lei vede nei momenti appunto di dolorosa follia.

La terza questione, secondo me, in cui è una scrittrice grande e potentemente anticipatrice, ed è una tesi che sostengo con molta forza nel libro, è che la Woolf è una grande pensatrice *in quanto* è una grande artista. Si tratta di un rovesciamento che mi mette in disaccordo anche con molto del pensiero di donne con cui invece ho accordo su molte altre cose, e cioè con quante dicono che la Woolf è una grande pensatrice e poi una grande scrittrice. Anche questo mi sembra un errore, non si possono cercare dei contenuti di pensiero strappandoli ai testi, al lavoro tenace che ha fatto sulla forma, ma so deve cercare di capire quello che questa forma ci insegna, lasciando all'arte tutta la potenza che ha di far capire il mondo, di non essere un accessorio del mondo: da un lato ci sono i filosofi, poi ci sono gli artisti che fanno un'altra cosa: bisogna invece capire che cosa e *come* lo stanno facendo perché altrimenti non sono così importanti. Allora qual è il segreto della letteratura – parlo di letteratura perché è una cosa che conosco, ma ovviamente potrei dire arte in senso più lato, comprendendo tutti i linguaggi che l'arte si dà – il segreto della letteratura è farci vedere questo soggetto in relazione continua. Mi veniva in mente, mentre ripensavo a questa cosa, che per esempio un grande filosofo, Jacques Derrida, ha detto che il segreto della letteratura non è mai il suo contenuto ma, lui dice esattamente, il "testimoniare una possibilità che la oltrepassa". Derrida parla di "passione", di "patire", di "patimento". Come Derrida, moltissimi dei francesi in questi ultimi cinquant'anni hanno detto questa cosa della letteratura. Allora chiedendomi se il segreto della letteratura che riguarda appunto gli scrittori e le scrittrici è questo di testimoniare di una possibilità che la oltrepassa, mi sono chiesta in che cosa ho ritenuto la Woolf originaria e originale nel suo pensare. In effetti l'elemento fondamentale, importante, quello decisivo e anche fortemente antimetafisico in lei (mentre in Derrida la metafisica scivola) è il sentire come momento temporale, attimo che dà un nuovo ordine a ciò che capita e a ciò che ci è capitato e, contemporaneamente, il sentire come apertura della forma che il sentire deve trovare: forma e tempo insieme; l'attimo in cui il sentire può dirsi perché per lei questo è davvero l'elemento più importante del comprendere, mettere in gioco l'emozione. Adesso non vi riporto tutti i passi che ho trovato nei suoi scritti circa questa emozione, centrale, decisiva che va raffigurata nei romanzi, così come nei saggi. In questo mettere al primo posto l'emozione, secondo me, lei

ha sfidato nel punto più alto tutto il Logos dell'occidente moderno, da Cartesio in poi: vale a dire l'"io penso, dunque sono" con lei diventa l'"io sento, dunque sono". Ma non c'è in questo sentire qualcosa di un po' meno del pensare. C'è la radice vera del pensare, per lei; quel tenere insieme il corpo e la mente. Aver fatto questa operazione significa per me aver cambiato il Novecento, averlo proprio cambiato nel senso che a questo punto tolgo il punto interrogativo del titolo del mio intervento "la narrazione è politica?" e posso affermare "la narrazione è politica", perché questo è l'uso politico del linguaggio: saper trasformare il mondo. Lei ha narrato il mondo intero, non il suo mondo (quando diciamo narra il suo mondo mi sembra si voglia dire al massimo il mondo di una donna brava, intelligente) no, lei narra il mondo perché è riuscita ad attaccare con una mira acuminatissima il punto cruciale del pensiero degli uomini, del loro mondo, che lei definiva giustamente, patriarcale. Lo aveva attaccato nella sua radice prima, cioè nel loro tagliare la mente dal corpo che significava poi, a cascata, tagliare la casa privata dalla casa pubblica. Un taglio poderoso, che mi convince molto, perché anch'io come lei ammiro il pensiero degli uomini, l'arte degli uomini, non potrei vivere senza questo e senza quest'altra. Il problema è che lei è riuscita a tagliare nel punto giusto. Ha visto dove era anche la passione degli uomini. Per questo vi dicevo che di questa divisione, scissione, stanno oggi patendo più loro che noi. Se vi guardate intorno, nel nostro mondo intendo, quello reale, nell'universo ad esempio della scuola e dell'Università, tra i miei studenti e le mie studentesse, le ragazze sono un po' più baldanzose. Chi vive in maggior difficoltà e impotenza sono i maschi, perché sono ancora aggrappati a un Logos che li tiene separati. I loro corpi non si sa più dove stanno andando. La narrazione, dicevo, è per me già politica nel senso del consapevole uso politico della lingua e mi è stato possibile rintracciarlo, questo senso politico, seguendo la mia ipotesi, in tutto il lavoro di Virginia Woolf, senza quindi limitarlo o ridurlo ai due grandi e più famosi saggi. Chissà cosa stava facendo mentre scriveva *Al Faro* e *Le onde*? Sta facendo la stessa precisa identica operazione, semplicemente usa gli strumenti che lei sa più propri a lei, più appassionanti per lei, in cui lei si sentiva più sicura, nonostante tutte le incertezze che conosciamo. Perché lei sapeva di essere una grande scrittrice, eccome! Questo mi sembra il segreto che nasconde la sua letteratura: la possibilità di rovesciare il paradigma delle priorità. Lei dice prima di tutto c'è l'emozione. L'emozione mette ordine a tutto il resto. Lo dice a noi anche come lettori: quando leggete un libro cercate di capire per prima cosa in che ordine è messa la gerarchia delle passioni.

L'ultima questione dunque è: che cos'è che si apre tra una lettrice, nel mio caso, e una scrittrice? Nell'operazione del leggere e del rileggere intanto si apre una questione molto grande che poi m'interessava anche disciplinarmente, al di là del fatto che quello che s'impara nella disciplina bisogna averlo imparato altrove prima - e che lei riapre in modo inedito: quella del rapporto tra chi scrive e chi legge. Su questo lei scrive pagine e pagine e pagine, lo sapete tutte, sulla lettura, e proprio all'interno della sua saggistica critica, delinea una vera e propria esperienza della lettura, non una teoria della lettura. Attraverso l'esperienza che lei restituisce di ciò che legge, ci insegna davvero che cosa può voler dire entrare in relazione con un libro. E per lei il libro, questa è un'esperienza che potete fare in prima persona aprendo qualunque saggio su un libro da lei letto, non è mai l'esperienza con una cosa che sta tra lei e l'altro. Quello che entra in gioco subito è diverso: comincia a dirci come forse quello scrittore ha scritto, dove stava, com'era vestito, in che epoca viveva. Voi sapete che la Woolf leggeva memorie, diari, era interessatissima non tanto alla reinvenzione realistica del contesto dello scrittore, ma aveva bisogno in qualche modo di immaginarlo. Shakespeare dov'era, dov'era Pope perché la relazione tra autore e lettore

per lei è una relazione viva, è una relazione in presenza. Non le interessa se ha scritto cinque secoli prima, lei li ha tutti lì, davanti a sé, e in qualche modo quello che entra in contatto, che a volte appunto si accende, è un rapporto vivo. Questo lo mostra benissimo quando scrive la biografia di Roger Fry. Di questo libro dice, appunto e con precisione: la mia biografia di lui è frutto di una relazione viva. Eppure sta scrivendo di un amico morto. Il non oggettivare fa sì che anche per me, che volevo scrivere un libro su di lei, il punto di non stacco era riuscire a tenerla presente come se fosse lì davanti a me e quindi a mettere in relazione, si può dire, due cuori, due intelligenze, due coscienze, due soggetti, due esperienze. Ora naturalmente, anche qui, lei non è la sola a dire questo. Penso ad esempio a un grande teorico russo, Bachtin, che, negli stessi anni, parla della parola del romanzo come di una parola internamente dialogica, che evoca, al proprio interno la parola altrui, e potrei fare altri esempi. Non è mai né un fungo né un marziano, la signora Woolf, semplicemente però, quella cosa che forse si sta pensando anche per spirito del tempo, lei riesce sempre a tagliarla in una chiave non didatticamente esposta, ma autenticamente vissuta che è la chiave della differenza. Essendo che lei è una donna, e potendo lei fare esperienza del suo essere donna, restituisce appunto un'ermeneutica dei testi che non può più fare a meno di considerare che chi sta scrivendo è una donna. Non si può confondere né con un neutro, né con un uomo. Così come viceversa, a partire da quel che lei insegna su questo, oggi se leggiamo un critico è anche interessante vedere che cosa del suo essere uomo sta andando in gioco, sottraendo anche l'uomo alla sua neutralità, evitando di fare un ragionamento sullo spazio critico come uno spazio improvvisamente neutro, dove non si sa più chi parla, che cosa dice, e perché e per come. Lei questa cosa di non cancellare mai la differenza, intesa appunto come qualità dell'esperienza di mondo che noi possiamo fare, lo fa, e lo insegna, e se la seguiamo con attenzione è esplicito in tutto il corpo dei suoi testi, così come è esplicito nel suo dire l'intero corpo del mondo, senza tenerlo separato fra arte e filosofia, corpo e mente, spirito scientifico e spirito umanistico, cioè senza quella polarità che lei ha saputo scartare secondo me fin dall'inizio. E in questo, concretamente, è una maestra grandissima.