IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

"Jacob's Room": il ritratto cubista di Virginia Woolf

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/125332 since

Publisher:

TRAUBEN

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

25 April 2024

JACOB'S ROOM: IL RITRATTO CUBISTA DI VIRGINIA WOOLF

Carmen Concilio

La seduzione che l'arte pittorica ha esercitato su Virgnia Woolf è stata esaustivamente documentata nel recente saggio di Livio Piantelli: *Mele e arance. Da Paul Cézanne a Virgnia Woolf estetica e romanzo modernista* (2011), quale punto fermo e summa di una vivace tradizione esegetica del rapporto fra scrittura e pittura nell'opera woolfiana, ben consolidata in Italia e all'estero. Il saggio prende in esame l'apice estetico di tale fascinazione nella produzione di Virginia Woolf: particolarmente evidente nei racconti *Kew Gardens* (1917), *The Mark on the Wall* (1919), *Solid Objects* (1921) e nei romanzi *To the Lighthouse* (1927) e *The Waves* (1931). In sintonia con questa indagine su estetica e romanzo, intendo qui riprendere alcune suggestioni dell'applicazione del metodo che vorrei definire di scrittura-pittura nel romanzo *Jacob's Room* (1922) perseguendo una *close reading* del testo, alla luce anche dell'illuminante volume *The Art of Bloomsbury* (2000), curato da Richard Shone.

Jacob's Room è uno dei capolavori del Modernismo,[1] prima vera opera matura dopo i promettenti esordi di *The Voyage Out* (1915) e *Night and Day* (1919) e pubblicato nello stesso anno di *Ulysses* di James Joyce e *Waste Land* di T.S. Eliot. Inoltre, la pubblicazione di *Jacob's Room* segue da vicino i lavori di Roger Fry, *Vision and Design* (1899), di Clive Bell, *Art* (1914), di Lytton Strachey, *Eminent Victorians* (1918) e di John Maynard Keynes, *The Economic Consequences of the Peace* (1920), tutte opere frutto del genio individuale di intellettuali originali e anticonformisti, ma anche frutto dell'atmosfera di scambio e discussione che nutriva costantemente il cosiddetto gruppo di intellettuali e amici di Blo-

[1] Cfr. N. Fusini, *possiedo la mia anima: il segreto di Virginia Woolf*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 120-134; M. Billi, Jacob's Room*: Elegia e riscatto di una terra desolata*, in *La tipografia nel salotto: saggi su Virginia Woolf*, a cura di O. Palusci, Torino, Tirrenia, 1999, pp. 138-148, e F. Orestano, Jacob's Room: *Crisi della prospettiva e "Trionfo della Morte"*, *ivi*, pp. 149-166. Cfr. R. Shone, *The Artists of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant* in ID., *The Art of Bloomsbury*, London, Tate Gallery Publishing, 1999, p. 12.

omsbury sin dal 1904. Proprio a partire da questo continuo dibattito, *Jacob's Room* deve la linfa vitale della sua ispirazione alle tecniche proprie della pittura cubista: in particolare, la scomposizione e la frammentazione della figura.

Jacob's Room solo in apparenza pertiene al genere del *Bildungsroman*, nel seguire lo sviluppo del protagonista dall'infanzia alla maturità. Il suo presentarsi anche come biografia, sebbene non di un personaggio storico illustre, lo avvicina a *Portrait of the Artist as a Young Man*, il manifesto letterario, artistico ed estetico di James Joyce. Jacob, quindi, è l'emblema di quei "new heroes for our admiration" che il biografo modernista "crea".[2] Poiché della vita di questo nuovo eroe sono pregnanti "the failures as well as the successes",[3] la *Bildung* non coincide con il progresso lineare verso il successo individuale o il lieto fine, bensì procede in senso contrario, dal paradiso perduto dell'infanzia alla dannazione del possibile fallimento, al pericolo dell'alienazione del sé e alla morte precoce. Per le stesse ragioni la biografia non può seguire le regole dettate dal Vittorianesimo:

> 'Begin by saying that her father kept a shop in Harrogate. Ascertain the rent. Ascertain the wages of shop assistants in the year 1878. Discover what her mother died of. Describe cancer. Describe calico. Describe –' But I cried 'Stop! Stop!' And I regret to say that I threw that ugly, that clumsy, that incongruous tool out of the window, for I knew that if I began describing the cancer and the calico, my Mrs. Brown, that vision to which I cling though I know no way of imparting it to you, would have been dulled and tarnished and vanished for ever.[4]

Con la svolta modernista, i personaggi divengono interessanti di per sé, e non per l'ascendenza familiare o le gerarchie nobiliari. Per *Jacob's Room* Virginia Woolf attinge a piene mani alle teorie pittoriche di cui ha sentito discutere durante le riunioni dei suoi amici, Vanessa Bell e Duncan Grant; di cui ha letto nei saggi teorici di Clive Bell e Roger Fry; che ha visto manifestarsi nelle tele di Paul Cézanne e di Walter Sickert; e, infine, su cui ha riflettuto dinnanzi ai dipinti del Perugino durante un loro collettivo viaggio in Italia. Il risultato lo si nota nei "pro-

[2] V. Woolf, *The Art of Biography* (1939), in ID., *The Crowded Dance of Modern Life*, a cura di R. Bowlby, Harmondsworth, Penguin, 1993, p. 150.
[3] *Ibid.*
[4] V. Woolf, *Mr Bennett and Mrs Brown* (1923-1924), in *A Woman's Essays*, a cura di R. Bowlby, Harmondsworth, Penguin, 1992, p. 82.

cedimenti nella scrittura di Virginia, alterando la logica interna nella trama di sviluppo o frammentando le molteplici vocalità soggettive."[5]

Il potere seduttivo della pittura su Virginia Woolf coincide con una continua e consapevole rivalità con la sorella Vanessa Bell,[6] al punto che Virginia scrive stando in piedi davanti ad uno scrittoio piuttosto alto per emulare la sorella pittrice che lavorava in piedi al cavalletto.[7] Allo stesso modo, a proposito di Vanessa Bell, Leonard Woolf scrive (*Beginning Again*, 1964): "behind a seemingly composed and tranquil exterior there was 'an estreme sensitivity, a nervous tension, which had some resemblance to the mental instability of Virginia".[8] Le due sorelle dovevano essere e apparire più simili che diverse. Virginia Woolf, tuttavia, si nutre della convinzione della superiorità della scrittura sulla pittura. Questo rapporto di amore-odio induce Virginia Woolf da un lato ad utilizzare tecniche di scrittura-pittura, dall'altro a liquidare la pittura con sufficienza ed ironia, come avviene proprio in *Jacob's Room:*

> For the moderns were futile; painting the least respectable of the arts; and why read anything but Marlowe and Shakespeare, Jacob said, and Fielding if you must read novels? (p. 122).

L'esperienza parallela porta inevitabilmente le due sorelle verso soluzioni affini:

> È interessante notare i modi in cui in effetti ritrattistica, natura morta e paesaggio si sovrappongono nell'opera di entrambe le sorelle. Le persone compaiono in interni tra oggetti solidi che incarnano i loro interessi e le loro condizioni, oppure in esterni in paesaggi che suggeriscono stati mentali o che trascendono i vari io individuali. Nelle opre d'arte di entrambe le sorelle, per di più, il mondo interiore e quello esteriore si compenetrano. Le nature morte o le persone appaiono di fronte a oppure attraverso finestre. I personaggi nella fiction di Virginia Woolf guardano fuori da una finestra per sfuggire alle difficoltà delle relazioni umane, per placare la curiosità o lenire la noia, o per evadere dal regno di tutto quanto è 'personale'.[9]

[5] L. Piantelli, *Mele e arance. Da Paul Cézanne a Virginia Woolf estetica e romanzo modernista*, Roma, Aracne, 2011, p. 55.
[6] V. Fortunati, *Uno sguardo incrociato: scrittura e pittura in Virginia e Vanessa*, in O. Palusci, *ivi*, pp. 54-63.
[7] *Ivi*, p. 21.
[8] Shone, *ivi*, p. 18.
[9] Piantelli, *ivi*, p. 73.

Jacob's Room si apre con un paesaggio di mare e l'esplicito riferimento ad un pittore:

> He struck the canvas a hasty violet-black dab. For the landscape needed it. It was too pale – greys flowing into lavenders, and one star or a white gull suspended just so – too pale as usual. The critics would say it was too pale, for he was an unknown man exhibiting obscurely … with his brush between his teeth, squeezing out raw sienna, and keeping his eyes fixed on Betty Flanders's back. … Steele frowned; but was pleased by the effect of the black – it was just that note which brought the rest together. 'Ah, one may learn to paint at fifty! There's Titian…' And so, having found the right tint, up he looked and saw to his horror a cloud over the bay (p. 6).[10]

Quel tocco definitivo del pittore, quell'ultima pennellata di viola sulla tela, così conclusiva e insolitamente scura è sincrona rispetto alla riga di inchiostro azzurro che Mrs Flanders traccia sotto l'indirizzo del destinatario della lettera appena redatta: "Scarborough Mrs Flanders wrote on the envelope, and dashed a bold line beneath" (*ibid*). Entrambi i gesti sono come firme e punti fermi alla fine di una frase. Così, concludono la prima scena in sincronia. Nel romanzo, i colori pallidi, quasi d'acquerello ("The critics would say it was too pale"), vengono disarmonizzati da una linea di colore scuro. Il pittore anticipa il repentino gesto di Lili Briscoe nel romanzo *To the Lighthouse*, in cui la pittrice cerca la bellezza e l'equilibrio, non l'armonia, in termini di connessione tra masse o macchie ("green and blues") e linee di colore ("lines running up and across"):

> Quickly, as if she were recalled by something over there, she turned to her canvas. There it was – her picture. Yes, with all its green and blues, its lines running up and across, its attempt at something. ... With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision.[11]

La repentina intensità di tali gesti conclusivi – l'ultima pennellata nervosa – sembra la prova di improvvise epifanie, di quella comprensione fugace delle cose che le parole non sono in grado di esprimere e

[10] V. Woolf, *Jacob's Room* (1922), London, The Hogarth Press, 1971. Subsequently, page numbers will be put in brackets in the text.
[11] V. Woolf, *To the Lighthouse* (2927), Genoa, Cideb, 1991, p. 269.

che può meglio essere resa attraverso l'ecfrasi, vale a dire la descrizione retorica di un'opera d'arte figurativa.

L'osservazione fugace e istantanea, l'impressione del momento o un'epifanica illuminazione contribuiscono anche alla caratterizzazione dei personaggi, nel totale rifiuto del narratore onnisciente più tradizionale. Quale conseguenza della lezione di Henry James il narratore esterno e onnisciente lascia il posto alle supposizioni e impressioni che si frantumano in vari punti di vista espressi dai personaggi stessi intorno all'eroe-protagonista. Tali osservazioni risultano intrinsecamente parziali e talvolta contraddittorie, non sempre credibili e non confermabili. Questa, tuttavia, è la tecnica moderna che Vanessa Bell riconosce nella scrittura della sorella:

> In a letter to her sister, Virginia Woolf, she gives her reactions to reading *The Waves* and how the emotions she felt about the death of their brother Thoby (Percival in the novel), strong though they be, are accidental and only move her because of the art of the writing: she comends the depersonalisation of human feelings and recognises that a language must be found that is suggestive rather than illustrational, containing rather than overflowing.[12]

Il primo, seppur marginale, episodio in *Jacob's Room* indica quanto importante sia la pittura per Virginia Woolf e per questa narrazione in particolare. La caratterizzazione di Jacob, inoltre, non procede in modo lineare, e non mira alla completezza e all'esaustività; si sviluppa piuttosto come un ritratto cubista. Qui, il modello, l'eroe, il soggetto protagonista viene rivelato per pezzi, per frammenti, sempre e solo parzialmente. Il naso, le mani, il sorriso, gli abiti, gli atteggiamenti e le movenze, l'umore e il temperamento non vengono descritti secondo una logica sequenziale e ordinata. Tutti questi frammenti e lineamenti compaiono a caso, in ordine sparso, come per una improvvisa esposizione alla luce, attraverso le voci e i commenti dei vari personaggi – principali e non – con cui Jacob viene in contatto e, poi, attraverso le descrizioni indirette della voce narrante.

Questa tecnica narrativa che dà corpo ai differenti punti di vista sembra proprio tradurre in parole la tecnica di scomposizione pittorica adottata dal cubismo. Se in narrativa l'eroe non viene mai descritto direttamente e totalmente, bensì solo attraverso brevi osservazioni di vari personaggi, nei quadri cubisti l'oggetto o il soggetto non viene mai

[12] Shone, *ivi*, p. 14.

ritratto nella sua interezza ma come se fosse visto simultaneamente da ogni lato, pezzo per pezzo.

Così la prima immagine che ci viene presentata di Jacob è quella di un bambino che si allontana da sua madre su una spiaggia[13] per giocare con i molluschi e con i resti del cranio di una pecora. Sua madre, Betty Flanders, lo definisce così:

> "tiresome little boy", "naughty little boy", "Jacob is such a handful; so obstinate already" (p. 5).

È interessante notare che Jacob sin dall'inizio del romanzo è già assente, fuori-scena. Fuori dalla portata dello sguardo nostro – di lettori – e di sua madre. Infatti, suo fratello Archer lo chiama gridando disperatamente. Poiché assente, non viene descritto fisicamente ma attraverso i suoi stravaganti gusti: "he likes playing with something horrid" (*ibid*).

Tutti e tre i figli di Mrs Flanders uccidono e collezionano animali per hobby. John raccoglie insetti, mentre in un episodio del romanzo è intento a inseguire le oche; Jacob colleziona farfalle e falene. Spesso nei romanzi di Virginia Woolf, come accade anche in *To the Lighthouse*, i bambini maschi sono dediti a torturare animali, come se la scrittrice volesse attribuire una natura sadica al genere maschile. Al contrario le donne, le madri come Mrs Flanders e Mrs Ramsay sono inorridite dai giochi dei loro figli.

La successiva istantanea che abbiamo su Jacob, lo ritrae ormai giovane:

> Meeting Jacob in Piccadilly lately, he recognized him after three seconds. But Jacob had grown such a fine young man that Mr Floyd did not like to stop him in the street (p. 20).

Mr Floyd, attualmente un Ministro del culto a Sheffield, era stato respinto dalla madre di Jacob e aveva sposato un'altra donna. Ma prima di lasciare la sua dimora aveva chiesto ai tre figli di Betty Flanders di scegliere qualcosa con cui l'avrebbero in futuro ricordato:

> Archer chose a paper-knife… Jacob chose the works of Byron… John who was still too young to make a proper choice, chose Mr Floyd's kitten (p. 19).

[13] Probabilmente si tratta della spiaggia di Studland Bay, Dorset, dipinta da Roger Fry secondo un canone coloristico del tutto personale nel 1911. Tutti gli amici del circolo di Bloomsbury vi si erano radunati nell'estate del 1910 e del 1911.

Questi due estratti mostrano come l'idea della *Bildung* sia disattesa, nel romanzo, grazie ad un originale uso della categoria temporale. La crescita del protagonista non segue un andamento lineare e cronologico. Al contrario la vita di Jacob viene descritta attraverso frammenti temporali disomogenei. In particolare, grazie all'uso della prolessi incontriamo Jacob adulto e poi nuovamente bambino: tutto nella medesima pagina e grazie alla prospettiva del medesimo personaggio minore, Mr Floyd. Ancora una volta siamo privati delle descrizioni fisiche. Jacob è un giovanotto di bell'aspetto. Ma ciò che conta sono i suoi gusti letterari, che denotano una precoce maturità e raffinatezza intellettuale.

In un episodio successivo Jacob è intento a mangiare marmellata a colazione, a nettarsi distrattamente le labbra con un fazzoletto sporco per poi scomparire nella propria stanza. Sino a questo momento Jacob non ha proferito parola, e non lo farà, se non raramente, per il resto del romanzo. Si tratta di un personaggio silenzioso, colui di cui si parla, o di cui parlano gli altri. Non parla, ma è oggetto del discorso altrui.

Sua madre gli attribuisce una natura ribelle:

> The only one of her sons who never obeyed her, she said. …There he stood pale, come out of the depths of darkness, in the hot room, blinking at the light (p. 22).

Qui Jacob appare come un fantasma, quasi una creatura notturna, un vampiro o uno zombi, che non sopporta la luce del giorno. Questa descrizione potrebbe valere come premonizione di morte.

Più avanti incontriamo Jacob a Cambridge, nel 1906, attraverso la voce narrante che, grazie all'uso del discorso indiretto libero, si stempera e rimodula nelle voci e opinioni degli altri personaggi, elude la punteggiatura e i segni diacritici. Uno degli esempi più interessanti dell'uso del punto di vista è l'episodio in cu Jacob viene osservato in treno da un'anziana donna che si trova già nello scompartimento dove lui sale e si siede:

> 'This is not a smoking carriage,' Mrs Norman protested, nervously but very feebly, as the door swung open and a powerfully built young man jumped in. … here she was shut up alone, in a railway carriage, with a young man…
> (the young man was standing up with his back to her; putting his bag in the rack). She would throw the scent bottle with her right hand, she decided, and tug the communication cord with her left. … It is a fact that men are dangerous. … She looked to see what he was reading – the

> *Daily Telegraph*. Taking note of socks (loose), of tie (shabby), she once more reached his face. She dwelt upon his mouth. The lips were shut. The eyes bent down, since he was reading. All was firm, yet youthful, indifferent, unconscious – as for knocking one down! No, no, no! … Grave, unconscious … he seemed so out of place, somehow alone, with an elderly lady…
> Nobody sees anyone as he is… They see a whole, they see all sorts of things- they see themselves… He seemed absolutely indifferent to her presence. She noted his indifference…. He was nice, handsome, interesting, distinguished, well built, like her own boy?... This was Jacob Flanders, aged nineteen. It is no use to sum up people. One must follow hints, not exactly what is said, not entirely what is done… (p. 28-29).

Questo passo è uno tra i più interessanti del romanzo poiché l'autrice esplicita la propria teoria sulla caratterizzazione del personaggio con la voce dell'anziana passeggera sul treno. Mrs Norton, per di più, "judges people under her infallible test of appearance" (*ibid).* Commette errori: dapprima teme Jacob, poi ci ripensa, quando lo scruta mentre lui legge il giornale; infine, lo inquadra quando egli con galanteria l'aiuta con il bagaglio. Ancora una volta le distinzioni di genere portano l'autrice a sottolineare che le donne leggono il *Morning Post*, mentre gli uomini leggono il *Daily Telegraph,* e poi, "men are dangerous".

Anche in quest'occasione Jacob è silenzioso, è oggetto dello sguardo di una sconosciuta. La sua trasandatezza o ordinarietà ci istruisce sul suo anticonformismo, come già il riferimento precedente al suo fazzoletto sporco. Nuovamente non ci viene presentata la sua completa figura e persona(lità). Significativamente, aggiunge Mrs Norton in una nota metanarrativa: "It is no use to sum up people" (*ibid*).

Questo elemento metanarrativo richiama alla mente il saggio "Mr Bennett and Mrs Brown" (1924), in cui l'autrice proclama l'impossibilità di una rappresentazione oggettiva di un personaggio, e il fallimento della biografia tradizionale. Il viaggio in metrò da Richmond a Waterloo della narratrice sembra interrompere la conversazione tra un'anziana signora e un distinto signore, proprio come avviene per Jacob, la voce narrante comincia a fantasticare sul conto di Mrs Brown, senza offrire un ritratto a tutto tondo della signora, ma solo frammentarie ipotesi:

> It would be easy enough to write three different versions of that incident in the train… Mrs Brown can be treated in a variety of ways, according to the age, country and temperament of the writer (p. 75).

Il relativismo dello sguardo dell'osservatore caratterizza anche la prosa *An Unwritten Novel* (1920), in cui la voce narrante, nuovamente, azzarda congetture circa una viaggiatrice vista in treno. Eppure quella donna è volatile, come farfalla sfuggente, e chi narra non può fissarne il senso. L'aspirazione alla totalità e alla completezza, così come il desiderio per una rappresentazione organica del mondo, della realtà, della vita, dei personaggi, si scontra inevitabilmente nelle opere di Virginia Woolf con il suo opposto: la frammentazione, la visione parziale o parcellizzata, l'impressione istantanea, il lampo di un ricordo. Il compito dello scrittore è quello di restituire la prismatica e molteplice natura dei personaggi, piuttosto che quello di imporre un proprio punto di vista oggettivo:

> On the one hand there is truth; on the other there is personality. And if we think of truth as something of granite-like solidity and of personality as something of rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these two into one seamless whole, we shall admit that the problem is a stiff one and that we need not wonder if biographers have for the most part failed to solve it.[14]

Tornando all'episodio di Jacob sul treno, ciò che colpisce di quel ritratto è la scomposizione della figura e delle fattezze del giovane in pezzi, in particolari, in dettagli seriali che rimangono evanescenti: "his face. She dwelt upon his mouth. The lips were shut. The eyes bent down" (p. 28). Ed è proprio qui che la lezione cubista sembra manifestarsi con maggior coerenza, è qui che la pittura si traduce in letteratura o in scrittura-pittura.

"Face-mouth-lips-eyes" sono gli elementi di un ritratto pittorico che dal generale muove verso il particolare, dal contorno del volto ai sui singoli elementi compositivi. Il punto di vista, lo sguardo è ancora frontale e formale: la forma non viene del tutto abbandonata, eppure si tratta di una forma che non parla, che è chiusa, vale a dire sfuggente, misteriosa, elusiva. Non si tratta di quelle forme vuote e prive di dettagli, come il famoso volto privo di tratti di Virginia Woolf nel dipinto di Vanessa Bell *Virginia Woolf in a Deckchair del 1912*, e in un secondo dipinto che la ritrae mentre lavora a maglia, *Virginia Woolf (née Stephen)* sempre del 1912.

[14] V. Woolf, *The New Biography* (1927), in ID., *Granite and Rainbow: Essays*, London, The Hogarth Press, 1958, p. 149.

> Enigmatici risultano i ritratti di Virginia Woolf […] che sulla scorta di richiami alla lezione cézanniana, fruita però attraverso le soluzioni del connazionale post-impressionista Walter Sickert – restituiscono un'iconografia delle fattezze della sorella significativamente prive dei tratti conclusivi del volto, quasi evocando una volontà di rimozione simbolica per quella relazione così necessaria, ma altresì contrastata e talora dolorosamente sfuggente; quasi un disagio provato nel rispecchiarsi in un'altra da sé troppo vicina per riuscire ad avvalorarne la sintesi complessiva.[15]

L'obliterazione dei particolari viene letta a riprova della rivalità tra le due sorelle, così suggestivamente adombrata, eppure se si considera il dipinto ben più tardo di Duncan Grant – *Reclining Nude (Vanessa Bell)* del 1919 – che ritrae Vanessa Bell secondo gli stessi canoni, si desume che il volto privo di tratti era ormai un manierismo ben consolidato nel gruppo di pittori di Bloomsbury. Anzi, di questa tecnica specifica i pittori Duncan Grant e Vanessa Bell facevano un uso altalenante: nelle sue opere ispirate al mito classico Duncan Grant dava prominenza agli occhi, simili a quelli delle maschere africane, o dei pittori rinascimentali prima, e naif, molto più tardi. Al contrario, Vanessa Bell, ben consapevole delle fobie di Virginia Woolf verso gli specchi o gli sguardi altrui, eliminava gli occhi dai volti:

> Important among the means by which Bloomsbury art gives access to a world not quite of the here and now are the use of gestures and of the figures' glances or gaze. Gestures 'speak' to the viewer, as if to impart an enigmatic meaning. Paintings focus with unusual insistence on eyes and their arresting expressions. This, too, is a feature of the work of Piero della Francesca, though in Bloomsbury art eyes hint, sometimes disconcertingly, at more secular mysteries and relationships. […] In other works, not least in Bell's portraits of Virginia Woolf, who disliked being looked at, eyes are significant by their absence.[16]

Al contrario, il ritratto di Jacob è un volto con alcuni dettagli: la scomposizione dell'oggetto come fosse visto da ogni lato è almeno abbozzata secondo le tecniche del cubismo. E in questo caso un ruolo fondamentale potrebbe averlo giocato Picasso, che tanta influenza ha

[15] Piantelli, *ivi*, p. 55.
[16] R. Morphet, *Image and Theme in Bloomsbury Art*, in *The Art of Bloomsbury*, a cura di R. Shone, *ivi,* p. 29.

avuto sui pittori e critici d'arte del gruppo di Bloomsbury, dopo una loro prima e collettiva fase di totale fascinazione per Matisse.

L'adesione di Picasso al cubismo viene fatta risalire all'anno 1910, proprio l'anno che Virginia Woolf vede come il principio di una nuova era:

> In or about December 1910 human character changed. The change was not sudden and definite… All human relations have shifted – those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature. Let us agree to place one of these changes about the year 1910 (*Mr Bennett and Mrs Brown*, p. 71).[17]

È oltremodo noto che quel mutamento epocale del gusto estetico era dovuto alla prima mostra su *Manet and the Post-Impressionists* organizzata da Roger Fry alle Grafton Galleries di Londra. In proposito Vanessa Bell scrive (*Sketches in Pen and Ink*, 1997): "Here was a possibile path, a sudden liberation and encouragement to feel for oneself, which were absolutely overwhelming".[18]

A quella prima mostra non erano esposti quadri cubisti, bensì principalmente opere di Cézanne, Van Gogh e Gaugain. Seguì poi, una seconda mostra nel 1912 che invece includeva quadri cubisti di Picasso, Matisse e Derain, di cui Cézanne veniva considerato l'antesignano. [19] Se il famoso dipinto di Picasso *The Young Ladies of Avignon* (1907) è considerato il suo primo quadro cubista, tra il 1906 e il 1916 la sua pittura attraversa poi la cosiddetta fase del "cubismo analitico" e quella del "cubismo sintetico".

In origine, Roger Fry e di conseguenza i componenti del Bloomsbury Group non nutrivano gran simpatia per Picasso e per i cubisti. In seguito, però, Fry accompagnò Vanessa e il marito Clive Bell in visita allo studio di Matisse e di Picasso a Parigi. Da parte sua Duncan Grant acquistò un quadro proto-cubista di Picasso per la sua collezione privata, *Pots and Citron* (1907) e altri due quadri, uno di Derain e uno sempre di Picasso; lo stesso fece Fry, la cui collezione privata ara ricca

[17] V. Bell, *Sketches in Pen and Ink*, a cura di L. Giachero, Londra, Hogarth Press, 1997, p. 130, citato in *The Art of Bloomsbury*, *ivi*, p. 12.

[18] *Ibidem.*

[19] "The metamorphosis of Cézanne from peripheral Impressionist to seminal Post-Impressionist had been effected in four short years by Fry – the unlikeliest of revolutionaries – with the support of one or two allies, the most vocal of whom was Clive Bell". J. Beechey, *Defining Modernism: Roger Fry and Clive Bell in the 1920s*, in *The Art of Bloomsbury*, *ivi*, p. 40.

e varia. Grant aveva persino scoperto con sorpresa che con Picasso condivideva un'eguale ammirazione giovanile per i quadri del pittore inglese Burne-Jones: segno, questo, di un comune sentire, di una convergenza di gusti.[20] Entrambi i pittori, Fry e Grant, assimilarono le tecniche cubiste ma non le portarono mai all'estremo. Negli anni successivi alla guerra, precisamente tra il 1916 e il 1919, Roger Fry e Clive Bell tornarono a Parigi. Contemporaneamente, nel 1917, Picasso arrivò a Londra a seguito del corpo di ballo russo di Diaghilev, per quei ballerini realizzò costumi e coreografie. Lo spettacolo accese gli entusiasmi dell'entourage del gruppo di Bloomsbury. Una traccia di tale conclamato successo la si trova proprio in *Jacob's Room*, dove la voce narrante esulta: "life in the capital is gay; the Russian dancers…" (p. 224). Anche Vanessa Bell nelle lettere scritte a Duncan Grant ammira il grande Picasso. Quella stessa "Miss Stephen who poured tea for Geroge Meredith, James Russell Lowell and Henry James and a decade or so later was proclaiming Picasso as 'one of the greatest geniuses that has ever lived'.[21]

Il gruppo di Bloomsbury si rese responsabile della fama che Picasso conquistò in Inghilterra. Negli anni '20 Clive Bell prese a visitare Picasso regolarmente e la loro amicizia fu durevole. Il suo saggio del 1920 su Picasso e Matisse fu ripubblicato quale introduzione al catalogo della prima mostra post-bellica del pittore a Londra alla Leicester Gallery. Bell aveva scritto che Picasso più che Matisse spiccava quale maestro della forma moderna, si trattava di un "liberatore", una delle menti più inventive che l'Europa potesse avere.

Virginia Woolf aveva sicuramente letto quelle pagine e partecipava dell'entusiasmo del gruppo di amici per il pittore. E, per questo, non sorprende che Jacob incarni un nuovo modello di rappresentazione. Bennett accusava Woolf di creare personaggi per nulla memorabili, proprio come Jacob, e non realistici. Picasso, a sua volta, definiva i propri ritratti cubisti "surrealisti", pur consapevole che il termine veniva usato con altri significati.

[20] Shone, *ivi,* p. 19.
[21] Shone, *ivi*, p. 22.

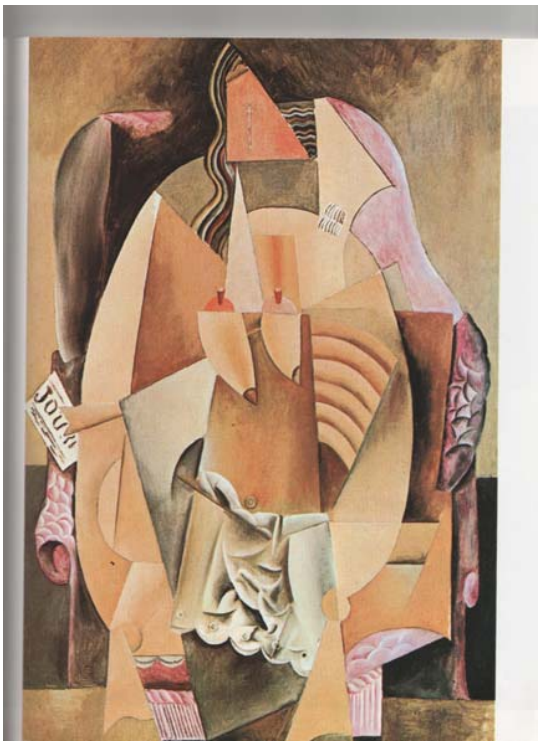
Picasso, *Portrait of D.H. Kahnweiler* (Paris 1910), Oil on Canvas, Chicago, The Art Institute

Se guardiamo i suoi primi quadri cubisti, rintracciamo qualcosa della descrizione di Jacob fatta dall'anziana signora sul treno e composta di "face-mouth-lips-eyes". Il *Portrait of Daniel Henry Kahnweiler* (1910) di Picasso, per esempio, fa parte di una serie di ritratti cubisti in cui il soggetto ritratto, così come i colori usati, sembrano svaporare. Nonostante la sperimentazione cubista richieda che l'oggetto venga demolito al punto di essere a malapena riconoscibile, e che i colori brillanti vengano evitati in favore di una soluzione quasi monocromatica e livida, Picasso chiedeva regolarmente ai suoi modelli di posare per i ritratti. Così il modello posava per ore estenuanti, ma sulla tela ogni somiglianza svaniva. Nel caso specifico del ritratto in questione, la superficie della tela risulta divisa in minuti frammenti, e lo sguardo dello spettatore può carpire qua e là un naso, un paio di occhi, capelli ben ravviati, la catena di un orologio, le mani incrociate. La facoltà di ricombinare quegli elementi è lasciata all'immaginazione dello spettato-

re. Ciò che conta nel dipinto è un certo ritmo. Per esempio Grant aveva dichiarato di inseguire "a rhythm which *came out of the subject*".[22]

Quando Virginia Woolf dichiara che il lettore deve diventare tollerante verso "the spasmodic, the obscure, the fragmentary, the failure" (*Mr Bennett and Mrs Brown*, p. 87) sembra proprio fare appello alle doti richieste all'osservatore di un ritratto cubista di Picasso. Il ritmo attraverso il quale le varie parti del corpo vengono percepite dall'osservatore in un quadro di Picasso è simile a quello creato da Virginia Woolf grazie alle ripetizioni e all'uso di un linguaggio altamente allusivo nel suo romanzo.

La tela di Picasso *Woman wearing a shirt in an armchair* (1913) è un'altro esempio emblematico di ritratto cubista.



Picasso, *Woman wearing a shirt* (Paris 1913), Oil on Canvas, New York, Ganz Collection

Qui, ciò che colpisce sono i colori brillanti. La donna è presentata come una imponente massa, seduta su una poltrona. A pezzi e in frammenti osserviamo un minuto volto triangolare, capelli ondulati, i

[22] Shone, *ivi,* p. 13.

seni visti simultaneamente di fronte e di profilo, le ascelle, le costole, un dettaglio della camicia, la poltrona, il giornale. Come di norma, la composizione ruota attorno al perno centrale costituito dal busto, grazie ad un movimento circolare che rende il corpo quasi ovoidale o sferico. La plasticità e la monumentalità della figura sono esagerate dalla visione ad un tempo frontale e laterale.

Sebbene Mrs Norton sieda di fronte a Jacob nello scompartimento del treno, l'effetto che abbiamo di lui è altrettanto composito. Parti del suo corpo e brandelli del suo abbigliamento appaiono come sparpagliati su una tela cubista. I suoi "socks(loose)-tie(shabby)-journal" aggiungono ancora qualcosa alla sua personalità, proprio come la camicetta e il giornale aggiungono dettagli al dipinto di Picasso. Era considerata una peculiarità del periodo "sintetico" del cubismo introdurre lettere e parole sulla tela per mettere a confronto il verbale e il visuale. Verso la fine della carriera, Picasso e Braque iniziano ad usare oggetti concreti da aggiungere sulla tela: una cartina di sigaretta, un brandello di stoffa, frammenti di carta da parati, articoli di giornale. Questa nuova tecnica del collage era intesa a rompere la barriera tra arte e vita. A partire dal 1914 circa Vanessa Bell e Duncan Grant iniziano ad introdurre la tecnica del collage nei loro dipinti ("Grant is more idosyncratic, with a nervous, wayward use of contour, underlined by his use of collage.")[23], e forse grazie a loro Virginia Woolf comincia ad apprezzare questa tecnica.

Anche nei capitoli centrali del romanzo, Jacob viene descritto con pochi dettagli. La pipa, la sua scatola nera, lo smoking, il successo con le donne, i gusti letterari. Invariabilmente gli altri personaggi lo trovano "distinguished-looking though extremely awkward" (p. 69), come commenta Mrs Durrant. E quando la voce narrante immagina una collettività che giudichi Jacob dalle apparenze – depersonalizzando il ruolo del narratore, stemperandolo nel punto di vista di una moltitudine, la descrizione o caratterizzazione fallisce l'obiettivo:

> A writer? He lacked self-consciousness. A painter? There was something in the shape of his hands which indicated taste. Then – his mouth – but surely, of all futile occupations this of cataloguing features is the worst. One word is sufficient. But if one cannot find it? (p. 69).

Ancora una volta l'espediente metanarrativo serve a dimostrare come persino l'esteriorità di un individuo sia difficile da fissare una volta per

[23] Shone, *ivi,* p. 14.

tutte. Una sequenza di supposizioni e giudizi vengono snocciolati quando ognuno dice la sua su Jacob, direttamente o indirettamente:

> Julia Eliot said "the silent young man". Timothy Durrant never made a comment at all. The housemaid found herself very liberally rewarded. … Betty Flanders was unreasonably irritated by Jacob's clumsiness in the house. Mr Barfoot liked him best of the boys….
> It seems then that men and women are equally at fault. It seems that a profound, impartial, and absolutely just opinion of our fellow-creatures is utterly unknown… Why are we yet surprised in the window corner by a sudden vision that the young man in the chair is of all things in the world the most real, the most solid, the best known to us – why indeed? For the moment after we know nothing about him. …
> But though all this may very well be true – so Jacob thought and spoke – so he crossed his legs – filled his pipe – sipped his whisky, and once looked at his pocket book, rumpling his hair as he did so, *there remains over something which can never be conveyed to a second person save by Jacob himself.* …
> But something is always impelling one to hum vibrating, like the hawk moth, at the mouth of the cavern of mystery, endowing Jacob Flanders with all sorts of qualities he had not at all – for though, certainly, he sat talking to Bonamy, half of what he said was too dull to repeat; much unintelligible (about unknown people and Parliament); what remains is mostly a *matter of guess work*. Yet over him we hang vibrating. (p. 70-71, *emfasi mia*)

Questo passo è particolarmente interessante poiché dopo la sequenza di opinioni di uomini e donne a proposito di Jacob, la voce narrante, spersonalizzata come di consueto, ancora una volta ribadisce il fallimento di ogni tentativo di decifrare il mistero della personalità di un individuo. Così facendo Virginia Woolf mina la categoria di "romanzo biografico" come esempio di scrittura oggettiva, trasformandolo in una sequenza di congetture e ipotesi, azzardi che impediscono al lettore un giudizio univoco e certo.

Il fallimento dello scrittore nel descrivere e del lettore nel comprendere sembrano determinare la morte del romanzo. Eppure c'è ancora del senso nella scrittura e nella lettura e questo risiede precisamente in quell'aura che emana dall'opera d'arte, come sostiene Walter Benjamin, e che manca invece alle opere meccanicamente riproducibili: perciò "we hang vibrating", pieni di aspettative.

Un altro passo in cui la voce narrante s'intromette per descrivere Jacob all'interno della sua stanza sembra rafforzare l'ipotesi del ritratto cubista:

> The light from the arc lamp drenched him from head to toe. … The light drenched Jacob from head to toe. You could see the pattern on his trousers; the old thorns on his stick; his shoe laces; bare hands; and face. It was as if a stone were ground to dust; as if white sparks flew from a livid whetstone, which was his spine; as if the switchback railway, having swooped to the depths, fell, fell, fell. This was in his face (p. 95).

Questa immagine di Jacob, molto simile ai ritratti di Keynes e di Lytton Strachey dipinti da Duncan Grant con la sua caratteristica "integration of a full-lenght figure in an interior",[24] è stata invece interpretata dai critici letterari come un segno della personalità frammentata dell'eroe, così simile ai personaggi poetici di T.S. Eliot, di un mondo destinato alla dissoluzione. Tuttavia, i dettagli "trousers-stick-shoe[s]-hands-face" sembrano illustrare perfettamente la poetica e il canone cubista. I dettagli sono più importanti dell'oggetto in sé: dei calzoni cogliamo la trama, del bastone da passeggio i nodi, delle calzature i lacci, mente mani e viso sembrano denotare vulnerabilità e trasparenza. In modo simile, nei ritratti di Picasso, tra i dettagli di pareti decorate e abiti colorati le parti nude del corpo dei personaggi ritratti si staccano come dissezioni anatomiche. Nel ritratto di Lytton Strachey dipinto dal cugino Duncan Grant nel 1909, il critico Richard Shone nota proprio tra gli altri dettagli le ben delineate e "notoriously thin, long-fingered hands" dello studioso, mentre nel ritratto di Keynes di un anno precedente l'amica Lady Ottoline Morrell sottolinea quei suoi "very charming eyes wandering, searching and speculating".[25]

Per gli artisti modernisti la ragione nel perseguire l'ideale estetico in ogni nuova opera consisteva nel tentativo, ancora tutto romantico, di dare unità a tutti i frammenti che compongono la realtà; di trovare la forma organica capace di raccogliere e racchiudere, di dare unità e completezza "a sense of unity and wholeness" per dirlo con le parole di Duncan Grant. Questa ricerca della forma perfetta si traduce, molto probabilmente, nelle frequenti interrogazioni sul senso e sullo scopo dell'arte:

> It is the same with books. What do we seek through millions of pages? Still hopefully turning the pages – oh, here is Jacob's room. He sat at the table reading the *Globe* (p. 96).

[24] Shone, *ivi*, p. 62.
[25] *Ibidem.*

Il globo,[26] la sfera divengono così le forme geometriche atte a contenere il mondo e i suoi frammenti: letteralmente, il Quotidiano offre sprazzi di notizie da tutto il mondo. E la stanza di Jacob finisce per trovarsi al centro del mondo – la Londra metropolitana e capitale imperiale – che è anche il mondo testuale. Sin dal principio è la stanza e non Jacob il fulcro o vettore della narrazione, Jacob, al contrario è il soggetto assente, sempre dislocato altrove. Ancora una volta la fascinazione per la pittura ci viene qui in soccorso, poiché proverbiale l'interesse che lo studio e certi interni, si potrebbe dire secondo la nota formula rooms "of one's own" fossero il soggetto privilegiato dei pittori del circolo di Bloomsbury: Vanessa Bell era dedita a riprodurre interni e nature morte:

> È interessante notare i modi in cui in effetti ritrattistica,natura morta e paesaggio si sovrapongono nell'opera di entrambe le sorelle. Le persone compaiono in interni tra oggetti solidi che incarnano i loro interessi e le loro condizioni, oppure in esterni in paesaggi che suggeriscono stati mentali o che trascendono i vari io individuali. […] Le nature morte o le persone appaiono di fronte a oppure attraverso finestre.[27]

Ma, allo stesso modo, i ciritici leggono *The Kitchen* di Duncan Grant come natura morta che anticipa "the theme of a view from one room through to another (here from the kitchen to the scullery), the patterned floor and wallpaper and the domestic objects grouped on the table".[28] La stanza di Jacob, il suo studio, questo titolo, conferma come il romanzo sembri realizzarsi più dalla prospettiva di un pittore che di un biografo.

Nel romanzo, Jacob posa come modello per un pittore a Parigi, durante il suo viaggio verso la Grecia. Questo itinerario è molto simile a quello seguito dagli amici di Bloomsbury per poter ammirare i mosaici bizantini in Turchia e poi i capolavori rinascimentali in Italia, ma è anche una messa in scena delle ripetute visite agli studi di Picasso e Matisse. Clive Bell è ritratto in un disegno di Picasso del 1919 nel suo soggiorno in Rue La Boëtie, insieme ad altri ospiti, mentre alcune fo-

[26] "Ritorna più volte nel romanzo l'immagine del globo, simbolo di circolarità, di continuità, di perfezione. È significativa la sua frantumazione da parte di Florinda,che infliggerà a Jacob una cocente delusione (cfr. cap. VIII). M. Billi, *Virginia Woof. La stanza di Jacob*, Venezia, Marsilio, 1994, n. 40, p. 423; *Introduzione*, pp. 25-26.
[27] Piantelli, *ivi*, p. 73.
[28] Shone, *ivi*, p. 61.

tografie testimoniano la loro duratura amicizia in anni più tardi. Ancora, lo studio è l'essenza dell'arte di Bloomsbury:

> It is perhaps in still life, above all, that the work of Bell and Grant shows the closest affinity. […] a feeling for the context in which the painter apprehended each depicted object […] The sense increased of each picture as a contained world […] simultaneously exposing the painter's means of brushstroke. […] In many of the still lifes of Bell and Grant the familiar firm vertical in the design represents the edge of a frame or canvas, often seen from the back. Their motifs, especially Grant's, had long referred to the studio and its apparatus, but as their preoccupation with still life deepened a significant part of a painting's subject, with or without depicted brushes or stretchers, seems to become the painter's metier itself, its processes and the sense of wellbeing that it brought.[29]

Come si può notare, anche Virginia Woolf subisce il fascino di quelle stanze dei pittori, dei loro strumenti da lavoro, fino al punto da rappresentarli nelle sue narrazioni, come loro li rappresentavano nei propri dipinti. Questa *myse en abym* del pittore, del suo studio, dei suoi pennelli e del suo modello che rimbalza tra dipinti e romanzi delle sorelle Stephen sembra corrispondere a quel che Dominique Rolin intravvede in Vermeer : "un modèle exemplaire: il a su remplir son contrat de création sans jamais sortir de son infini personnel".[30] In un certo senso questo *Infini chez soi* finisce per mescolare biografia e autobiografia.[31]

Jacob, qui, è un pessimo modello, poiché si muove per la stanza irrequieto e al pittore, Cruttendon, riesce impossibile fissarne il ritratto sulla tela: "Now my good sir, are you going to settle down? Said Cruttendon. Now if you'd like to see what I'm after at the present moment… he squirmed his thumb in a circle round a lamp globe painted white" (p. 126). Jacob sembra rifiutare la fissità dell'immagine sulla tela e si muove, cosa che la scrittura narrativa gli permette di fare: muoversi, agire nel mondo, viaggiare, mutare identità, carattere, umore è ciò che il romanzo consente di fare. La luce è un fattore importante in pittura e Jacob è spesso descritto quando illuminato da una fonte di luce. Infine, il gesto circolare del pittore sembra alludere alla tecnica di Van

[29] Morphet, *ivi*, p. 35.
[30] D. Rolin, *Le désir de Vermeer*, in *La séeduction*, a cura di M. Olender e J. Soscher, Paris, Aubier Montaigne, 1980, p. 106.
[31] Cfr. G. Livi, *Da una stanza all'altra*, Milano, Garzanti, 1984; O. Palusci, *Le dimore del tempo*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996.

Gogh e di altri impressionisti che rappresentano le lampade e le stelle come globi incandescenti.

Un altro esempio di tecnica cubista, invece, lo si ritrova in un brano in cui Virginai Wollf parla della moda femminile:

> In Evelina's shop off Shaftesbury Avenue the parts of a woman were shown separate. In the left hand was her skirt. Twining round a pole in the middle was a feather boa. Ranged like the heads of malefactors on Temple Bar were hats – emerald and white, lightly wreathed or drooping beneath deep-dyed feathers. And on the carpet were her feet – pointed gold, or patent leather slashed with scarlet (p. 120).

"Skirt-scarf-hats-feet" sono le parti (seriali) che dovrebbero definire l'essenza femminile, oppure sono le parti desiderabili per completare l'immagine della donna ideale quale s/oggetto nella società dei consumi.

Jacob continua poi il suo viaggio verso l'Italia e la Grecia e la sua assenza è percepita con dolore dagli amici. Dalla Grecia, Jacob invia lettere alla madre e ai conoscenti, ma è reticente: non racconta molto, in sintonia con il suo essere generalmente silenzioso. S'innamora di Sandra Williams, una signora inglese con cui condivide i medesimi interessi letterari. Sandra, come Mrs Norton prima di lei, esprime una vasta gamma di sentimenti diversi verso Jacob. Dapprima lo considera "distinguished", poi, improvvisamente, egli diventa "a mere bumpkin". Ed è a questo punto che la voce narrante s'intromette per interrogare le modalità della costruzione di un personaggio:

> But how far was he a mere bumpkin? How far was Jacob Flanders at the age of twenty-six a stupid fellow? It is no use trying to sum people up. One must follow hints, not exactly what is said, nor yet entirely what is done. Some, it is true, take ineffaceable impressions of character at once. Others dally, loiter, and get blown this way and that. …
> There is also the highly respectable opinion that character-mongering is much overdone nowadays. …
> So we are driven back to see what the other side means – the men in clubs and Cabinets – when they say that character–drawing is a frivolous fireside art, a matter of pins and needles, exquisite outlines enclosing vacancy, flourishes, and mere scrawls (p. 153-154).

Qui, Virginia Woolf difende la dignità della narrazione contro chi la considera soltanto un passatempo femminile e quindi inutile. Le sue parole riecheggiano quelle di Mrs Norton, anzi le ripete alla lettera,

creando così connessioni interne al testo, particolarmente tra l'incipit e il finale del romanzo.

Immediatamente dopo, segue un brano che porta il discorso a virare repentinamente sul tema della guerra – navi, armi, soldati – e guida il lettore verso il finale del romanzo, dove comprendiamo che Jacob in guerra è morto. Lo capiamo dalla sua assenza, dai suoi oggetti sparsi qua e là:

> 'He left everything just as it was,' Bonamy marvelled. 'Nothing arranged. All his letters strewn about for any one to read. What did he expect? Did he think he would come back?' he mused, standing in the middle of Jacob's room.
> The eighteenth century has its distinction. These houses were built, say, a hundred and fifty years ago. The rooms are shapely, the ceilings high; over the doorway a rose, or a ram's skull, is carved in the wood. Even the panels, painted in raspberry-coloured paint, have their distinction.
> Bonamy took up a bill for a hunting-crop.
> 'That seems to be paid', he said.
> There were Sandra's letters.
> Mrs Durrant was taking a party to Greenwich.
> Lady Rocksbier hoped for the pleasure…
> Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there.
> Bonamy crossed to the window. Pickford's van swung down the street. The omnibuses were locked together at Mudie's corner. Engines throbbed, and carters, jamming the brakes down, pulled their horses sharp up. A harsh and unhappy voice cried something unintelligible. And then suddenly all the leaves seemed to rise themselves.
> 'Jacob! Jacob!' Cried Bonamy, standing by the window. The leaves sank down again.
> Such confusion everywhere! Exclaimed Betty Flanders, bursting open the bedroom door.
> Bonamy turned away from the window.
> 'What have I to do with these, Mr Bonamy?'
> She held out a pair of Jacob's old shoes (p. 176).

Il capitolo finale riecheggia vari altri capitoli da cui riprende motivi e temi già incontrati in precedenza. La descrizione della stanza di Jacob compariva già nel capitolo quinto, quasi a metà del romanzo, esattamente con le stesse parole:

> This black wooden box, upon which his name was still legible in white paint, stood between the long windows of the sitting room. The street ran beneath. No doubt the bedroom was behind. The furniture – three wicker chairs and a gate-legged table – came from Cambridge. These houses were built, say, a hundred and fifty years ago. The rooms are shapely, the ceilings high; over the doorway a rose, or a ram's skull, is carved in the wood. The eighteenth century has its distinction. Even the panels, painted in raspberries-coloured paint, have their distinction… (p. 69).

L'abitazione in stile diciottesimo secolo è un riferimento storico e culturale molto importante per Virginia Woolf, inoltre, come già detto, la stanza di Jacob ricorda gli studi ritratti dai pittori modernisti, come del resto Van Gogh. Comoda e stabile, la stanza è il centro, l'*omphalos* di un mondo che vi ruota intorno, con il rumore del traffico e il vociare che si contrappongono al silenzio di quello spazio.[32] L'esclamazione di Bonamy "Jacob! Jacob!" ripete il grido di Archer del primo capitolo,[33] in cui Jacob era già assente dalla scena. La poltrona che scricchiola e la tenda che fluttua fanno pensare ad un fantasma, o ad uno spirito che fa percepire la propria presenza nella stanza, come accadeva anche in un capitolo precedente:

> Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker armchair creaks, though no one sits there (p. 37).

Questa scena ricorda anche l'apparizione di Jacob quasi da vampiro o da zombi dinnanzi a sua madre. Eppure il vero fantasma dietro questa narrazione è Toby, il fratello di Virginia Woolf, morto il 20 Novembre 1906 per una febbre tifoidea; ma anche Rupert Brook, il giovane poeta che morì durante la Prima Guerra Mondiale.[34] La lista degli oggetti di Jacob, così casuale e disordinata, ritorna in altri capitoli e precipita la madre verso la visione finale delle scarpe di Jacob.

La scena finale nasconde, forse, un altro elemento pittorico. "A pair of Jacob's old shoes" viene proiettato in primo piano con una sorta di climax drammatico. Il ricordo va al quadro di Van Gogh dal titolo *A Pair of Old Shoes* del 1888. Questa suggestione, non confortata da prove, potrebbe indicare un omaggio discreto e indiretto al pittore. In questo caso non si tratta di un ritratto cubista, bensì di un dipinto su

[32] Billi, *ivi*, p. 15.
[33] Ivi, p. 26.
[34] Fusini, *ivi*, p. 127.

cui si è molto dibattuto. Le scarpe sono uno di quegli oggetti di uso comune, quotidiano, sebbene in precedenza l'autrice avesse parlato di "great boots marching under the gowns" dei giovani del King's College di Cambridge che con la loro andatura pesante e marziale simboleggiano la guerra. La medesima allusione alla guerra è evocata dalle ultime parole di Mrs Flanders sull'inutilità delle scarpe di Jacob. Quelle scarpe divengono comunque simboliche, come era accaduto a quelle del dipinto di Van Gogh. Nel dipinto le scarpe perdono il loro statuto di mero strumento, poiché vengono isolate e decontestualizzate. Esse parlano. Sebbene Heidegger si sbagliasse nel definirle le scarpe di una contadina, poiché si trattava di fatto delle scarpe di Van Gogh, usurate da un lungo viaggio a piedi, aveva invece ragione nel dare loro parola. Parlano di vita e di morte, di un legame con la terra. Se il dipinto ci parla, come sostiene Heidegger, anche le scarpe di Jacob ci parlano, per lui e di lui, in sua assenza e della sua morte, mentre denunciano la guerra.

Quest'ultimo capo di abbigliamento contiene il fascino che su Virginia Woolf hanno esercitato i quadri impressionisti e cubisti, si stagliano come simbolo in sé,[35] proprio come accade nel quadro di Van Gogh. Allo steso tempo sono un pezzo di quel collage che compone nel romanzo il ritratto cubista, per pezzi o a pezzi, di Jacob, proprio come i ritratti cubisti di Picasso. In questo modo l'ultima parola del romanzo, come l'ultima pennellata del pittore, contiene tutta la pesante complessità di un segno/*signature* ricco di senso.

[35] In questo senso, l'abbandono del simbolismo è più tardo e risale alla composizione di *To the Lighthouse* (1927): "I meant nothing by the Lighthouse. One has to have a central line down the middle of the book to hold the design together. I saw that all sorts of feelings would accrue to this, but I refused to think them out, and trusted that people would make it the deposit for their own emotions – which they have done, one thinking it means one thing another another. I can't manage Symbolism except in this vague, generalised way … directly I'm told what a thing means, it becomes hateful to me". V. Woolf to R. Fry, 27 May 1927, *Woolf Letters*, 3, London, 1977. Citato in Shone, *ivi*, p. 12.