

RITRATTI DI MATERNITÀ IN VIRGINIA WOOLF

Un'indagine tra parole e immagini

Introduzione. Rappresentazioni tardo vittoriane della maternità

Il tema della maternità, nelle sue molteplici espressioni, è terreno privilegiato della produzione artistica e letteraria del periodo tardo Vittoriano. I modelli della femminilità che vengono elaborati dalla cultura borghese – da un lato la donna vista come angelo del focolare, pura e virtuosa, dall'altro la donna sensuale, priva di connotazioni morali e destabilizzante sociale – trovano risonanza nel discorso narrativo sulla maternità. La dicotomia sottolineata da Coventry Patmore¹, tuttavia, non precipita in un corrispettivo letterario delineato in modo così netto e ben definito. La ricorrenza di figure materne nella narrativa e nella pittura della seconda metà dell'Ottocento, infatti, da un lato dimostra la sensibilità culturale e artistica nei confronti di una figura sociale così importante come quella della madre; dall'altro, però, dà vita a una riflessione complessa e articolata, che restituisce il tema della maternità in una chiave problematica che va ben oltre il modello binario proposto da Patmore. Le madri della narrativa di fine Ottocento, infatti, si trovano investite di molte aspettative che ne determinano decisioni e comportamenti; devono confrontarsi con le problematiche della realtà sociale alla quale appartengono, con la povertà, la prostituzione e, infine, con gli stereotipi che gravano sul loro ruolo.

La seconda metà dell'Ottocento registra un crescente interesse narrativo per il tema della maternità; in particolare la produzione letteraria segue di pari passo il dibattito sociale, alimentato da numerosi trattati scientifici e articoli di medicina. Come sottolinea Jill L. Matus, «both Victorian literature and medical science saw moral questions as their

¹) Patmore 1863.

province»²; le due forme discorsive, infatti, da un lato dialogano nel tentativo di definizione ciò che viene inteso come morale nel comportamento di una madre, dall'altro collidono nel desiderio espresso da entrambe di rappresentare l'autorità "normativa" di comportamenti ritenuti adeguati per le figure materne. In particolare, negli anni quaranta dell'Ottocento la riflessione si incentra maggiormente sulle differenze comportamentali tra madri borghesi e madri appartenenti alla *working-class*, negli anni cinquanta e sessanta sul problema della prostituzione, e negli ultimi decenni del secolo l'attenzione si focalizza sulla ricerca di definizione dell'istinto materno, riflessione in parte sollecitata dal crescente fenomeno dell'infanticidio (questa riflessione trova risonanza letteraria in *Tess of the d'Urbervilles*)³.

Mary Barton (1848) di Elizabeth Gaskell si innesta in questo panorama: nell'opera il discorso sulla maternità è il terreno dove si scontrano gli interessi di classe: nel romanzo «[...] motherhood functions as an important arena in which to press class interests, assert grievances and challenge dominant constructions of class difference»⁴. Il testo manifesta le convenzioni sociali dell'epoca, secondo le quali la povertà era strettamente collegata a una condotta immorale: le donne che lavoravano in fabbrica acquisivano un linguaggio rozzo e perdevano le virtù considerate tipicamente femminili e, addirittura, la fertilità. Leon Faucher, citando una serie di trattati medici, sostenne che «[...] factory women fail the most important test of womanhood: they are less fertile and less able to reproduce than normal (middle-class) women who lead well-regulated lives»⁵. Le donne che lavoravano in fabbrica, inoltre, erano ritenute colpevoli di portare all'interno delle loro mura domestiche un degrado morale che veniva trasmesso ai figli. La rappresentazione delle madri in *Mary Barton* da un lato corrobora questa convinzione, sottolineando la degenerazione delle donne lavoratrici, dall'altro lato affronta il problema della maternità in modo complesso, offrendo un quadro variegato di modelli femminili. Quando John Barton dice che «he had never left off disliking a factory life for a girl, on more accounts than one»⁶, egli dimostra di condividere la convinzione che il lavoro in fabbrica conduca all'immoralità, secondo lo stereotipo vigente. La rappresentazione di Mrs Davenport, tuttavia, nel disperato tentativo di nutrire il suo bambino nonostante il suo corpo non sia più adatto all'allattamento, difende il coraggio e il valore di madri che sono comunque capaci di un amore incondizionato nonostante la povertà e le condizioni fisiche duramente provate dal lavoro in fabbrica. Gaskell

²) Matus 1995, p. 9.

³) *Ivi*, pp. 10-11.

⁴) *Ivi*, pp. 60-61.

⁵) Faucher 1844, p. 46.

⁶) Gaskell 1994 (1^a ed. 1848), p. 23.

tenta di restituire un'immagine complessa del problema della maternità, non solo descrivendo le condizioni delle *working classes*, ma anche accennando alla situazione delle madri appartenenti alla classe borghese. L'immagine della maternità è anche soggetto privilegiato di diversi quadri che risalgono alla fine dell'Ottocento. Il tema è molto antico, e si ispira alle raffigurazioni della Vergine col bambino, la cui iconografia tipica mostra la Madonna col capo leggermente reclinato, che tiene in braccio Gesù bambino, col viso rivolto ora alla donna ora verso lo spettatore. Questa iconografia, largamente diffusa nelle icone dell'arte bizantina e nel periodo medievale (basti pensare alla *Maestà* di Duccio da Buoninsegna dipinto dal 1308 al 1311, o ancora alla *Madonna e Bambino* di Giotto, del 1320 circa) assume connotati e ambientazioni diverse col passare degli anni. Il periodo rinascimentale vede una larga fioritura di opere raffiguranti scene di maternità, poiché il tema fa appello non soltanto a un sentimento cristiano diffuso (in un periodo in cui la committenza è prevalentemente religiosa) ma anche all'esperienza ordinaria di ogni individuo. In alcuni casi il gruppo della Madonna col bambino viene estrapolato dal suo contesto usuale (sul trono in mezzo ai santi) per essere ambientato in maniera insolita in un quadro paesaggistico, come nel caso della *Madonna del campo* di Bellini, del 1500-05, nel quale la Vergine siede su un prato, con alle sue spalle la veduta di una città in lontananza. In altri casi, invece, il tema viene rivisitato e proposto in maniera del tutto innovativa, come nel caso di Piero della Francesca che, in *Madonna del parto*, del 1467, propone per la prima volta l'immagine della Vergine incinta, in piedi al centro della scena, tra due angeli che aprono un sipario, gesto che richiama la lieve apertura della veste della Vergine.

Nella seconda metà dell'Ottocento la scena della maternità è un soggetto privilegiato nelle opere dei maggiori maestri dell'epoca: la breve analisi di due opere rappresentative aiuterà a mettere a fuoco i termini della riflessione in modo più completo. Lord Leighton dipinse un quadro intitolato *Mother and Child* nel 1864, nel quale una giovane donna giace distesa su un piano assieme alla figlia con la quale condivide uno scambio di affettuose attenzioni. In questa tela si avverte un leggero cambiamento di prospettiva nella riflessione sulla maternità. La donna, infatti, offre all'osservatore un'immagine di sé poco convenzionale: ella conserva tutta la sua sensualità nella posa e nell'abbandono del volto, mentre la scena preserva l'idea dell'esclusività del rapporto madre-figlia sia nella condivisione spaziale della tela sia nel gesto affettuoso della bimba che porge delle ciliege alla madre.

Nella tela di Millais intitolata *The Nest*, invece (1887), una madre tiene in braccio una bambina mentre le mostra un nido. Questa raffigurazione, sebbene più tarda, offre una visione della maternità più convenzionale, nella quale viene recuperato il ruolo educativo della madre all'interno delle mura domestiche. Inoltre l'abbraccio nel quale si stringono madre e

figlia nella sua circolarità sottolinea la visione dell'amore materno come protezione e calore, come "nido" in cui rifugiarsi, come evidenziato dal gioco di parole del titolo.

È in questo contesto letterario e visivo ricco di rappresentazioni di scene di maternità⁷ che si colloca la riflessione di Virginia Woolf. Woolf perse la madre alla giovane età di tredici anni: è noto l'impatto destabilizzante che tale trauma ebbe sulla vita della scrittrice, ma meno nota è forse la correlazione dell'evento con le modalità di scrittura e le tematiche della produzione letteraria di Woolf.

In *Reminiscences*, saggio che Woolf scrisse per il nipote Julian Bell, la scrittrice si abbandona ai ricordi di infanzia e chiarisce con vivide immagini l'impatto che la morte della madre ebbe su di lei e sulla sua famiglia.

L'evento, definito «the greatest disaster that could happen»⁸, viene in molti casi accompagnato da termini che sottolineano la rottura definitiva e irrevocabile tra il passato felice dell'infanzia di Woolf, permeata dalla presenza forte e sicura di Julia Stephen, e il presente e il futuro, sui quali viene gettata un'ombra che oscura tutti gli oggetti e le persone:

Her death, on the 5th of May 1895, began a period of Oriental gloom, for surely there was something in the darkened rooms, the groans, the passionate lamentations that passed the normal limits of sorrow, and hung about the genuine tragedy with fold of Eastern drapery.⁹

La perdita della madre è un trauma con il quale Woolf dovette confrontarsi giorno per giorno, nella difficoltà di "ri-definire" se stessa, nella ricerca di "ri-appropriarsi" di una realtà che prima veniva continuamente filtrata e illuminata dalla presenza forte della madre. Quando viene a mancare la luce attraverso la quale, inconsciamente, si osserva il mondo, si viene all'improvviso colpiti, come investiti, dalla consapevolezza della larga misura in cui quella luce permeava il nostro essere e per continuare a vivere diventa pressante la necessità di impossessarsi nuovamente del reale, di trovarne una nuova fonte di luce. Questa tensione verso la luce viene resa esplicita nel titolo del romanzo che Virginia Woolf scrisse ispirandosi alle figure del padre e, soprattutto, della madre: *To the Lighthouse*.

Il soggetto del libro non è *il faro*, ma *la tensione verso il faro*, e in questa preposizione è racchiuso il senso della scrittura di Woolf. Se nella prima parte, infatti, la luce viene incarnata dalla signora Ramsay (in molti passi del libro ella viene decritta in questi termini¹⁰) nell'ultima parte del romanzo la luce rappresenta la serenità e la stabilità alla quale Woolf aspira nel momento della privazione dell'amore materno. Il desiderio di

⁷) Matus 1995; Broner 1980; Hirsch 1989 e Jacobus 1995.

⁸) Woolf 1976, p. 11.

⁹) *Ivi*, p. 13.

¹⁰) Cfr. Woolf 1928; Goldman 1998; Bullen 1989.

raggiungere il faro e la difficoltà di portare a compimento tale aspirazione (che nel libro ha come *correlativo oggettivo* la fatica di Lily Briscoe nel portare a termine il ritratto della signora Ramsay) sono la trasposizione di una visione della maternità che è sempre problematica e irrisolta in Woolf. Hermione Lee, nella sua biografia della scrittrice, ricorda la posizione ambivalente che Virginia ha tenuto nei confronti della madre per diversi anni:

Should we think through our mothers, or kill them? Must we kill the ghosts for whom we feel (and who feel for us) such a fatal attraction, who are always creeping back from life when we thought they were dead? [...] This peculiar grieving formulation of an absence, an interruption and a continuation would be returned for the rest of her life. Coming to terms with this interruption, laying this ghost to rest, is one of the secret plots of Virginia Woolf's existence.¹¹

La tesi che propongo è che la correlazione tra la scrittura di Woolf e il tema della maternità è imprescindibile, e opera in due direzioni. Da un lato proprio questa persistente mancanza e questa assenza costituiscono una delle prime fonti di ispirazione della produzione letteraria di Woolf. In *Reminiscences* la scrittrice afferma: «We were quite naturally unhappy; feeling a definite need, unbearably keen at moments which was never to be satisfied»¹². La scrittura in Woolf nasce da un irrisolto, da una mancanza continua, esperita giorno per giorno, da un bisogno costante che non trova appagamento. Senza la guida materna il mondo si frantuma, perde la sua coerenza di significato e, proprio dalla necessità di trovare una nuova fonte di luce nasce la scrittura di Woolf, come tensione risolutiva. Nel diario Woolf afferma di essere stata ossessionata dal ricordo della madre per molti anni dopo la sua morte finché non ha scritto il romanzo, ovvero, finché non ne ha tracciato un ritratto. Gran parte della sua vita, da quanto ella stessa afferma, sarà un tentativo di divincolarsi da quel ricordo che la “ossessiona”:

The presence of my mother obsessed me. I could hear her voice, see her, imagine what she would do or say as I went about my day's doings. [...] It is perfectly true that she obsessed me, in spite of the fact that she died when I was thirteen, until I was forty-four. Then one day walking round Tavistock Square I made up, as I sometimes make up my books, *To The Lighthouse*. [...]

I suppose that I did for myself what psycho-analysts do for their patients. I expressed some very long felt emotion. And in expressing it I explained it and then laid it to rest.¹³

¹¹) Lee 1997, p. 79.

¹²) Woolf 1976, p. 17.

¹³) *Ivi*, p. 93.

Dall'altro lato la scrittura viene a significare per Woolf la creatività privilegiata della donna-madre e, in certa misura, sostituisce in lei il desiderio istintuale di maternità: «Woolf's writing, artistic creation by women is figured as both a symbolic equivalent for mothering and something which is compatible with actual mothering»¹⁴. Il desiderio di avere figli, nel continuo confronto con la sorella Vanessa Bell, si anima in Woolf tramite la creazione artistica che, progressivamente, si impadronisce dei suoi pensieri e dei suoi desideri, fino a sopire in lei la volontà di maternità: «Children playing; yes & interrupting me; yes & I have no children of my own, & Nessa has; & yet I don't want them any more, since my ideas so possess me»¹⁵. Alla luce di questa tensione risolutiva analizzerò due opere nelle quali la riflessione sulla maternità si rivela in tutta la sua problematicità: *Mrs Dalloway* (1925) e *To the Lighthouse* (1927), che affrontano la tematica da prospettive diverse.

1. *Dissonanze*

Virginia Woolf visse in un'epoca che vide diversi cambiamenti culturali e sociali, intensificati dallo scoppio del primo conflitto mondiale. La scrittrice fu pienamente consapevole di vivere in un periodo di mutamenti («[...] in or about December, 1910, human character changed»¹⁶) e il terreno privilegiato sul quale si scontrarono la tradizione e le nuove esigenze di modernità fu proprio l'istituzione familiare. Herbert Marder ricorda che:

The prewar and postwar stages of her life correspond, roughly speaking, to the two stages of family life described in her works. In the first stage the family still seems part of a social order, though signs of strains are beginning to appear. In the second stage, the traditional institutions are crumbling [...]. Virginia Woolf's pictures of family life contain an implicit evaluation of that order, and they place the confusion of the present in perspective against the way of life from which it grew.¹⁷

La “confusione del presente” riguarda soprattutto il ruolo della donna nella famiglia, la definizione della sua posizione nella società, la dicotomia tra l'essere madre e l'essere donna¹⁸. Il movimento delle suffragette (che rivendica un ruolo sociale per la donna che possa esprimersi anche

¹⁴) Bowlby 1997, p. 60.

¹⁵) Woolf 1928, p. 189.

¹⁶) Woolf 1968, p. 320.

¹⁷) Marder 1968, p. 31.

¹⁸) Vd. Ardis 1990; Heilmann 1998; Gardiner 1993.

al di fuori delle mura domestiche) contribuì sicuramente ad alimentare la riflessione di Woolf sul tema della maternità. Anche le arti visive rispondono alla riflessione sulla posizione della donna dentro e fuori le mura domestiche; a tal proposito si pensi alla cura di Woolf nel delimitare visivamente gli spazi della casa da quelli all'esterno¹⁹, all'attenzione continua per le finestre e le porte (soprattutto in *To The Lighthouse* ma anche in *Mrs Dalloway*).

Il primo modello visivo che influenzò Woolf è Julia Margaret Cameron, prozia della scrittrice. L'artista fotografò diverse scene di maternità in un periodo in cui: «[...] no phase of the photographer's business was more profitable than pictures of mothers and children together»²⁰. Le fotografie di Cameron si inscrivono pertanto in una tendenza culturale propria di quell'epoca, in cui, come ricorda Naomi Rosenblun: «Considered more attuned than men to family relationships in general and to offspring in particular, women were expected to excel at portraits that embodied middle-class values about motherhood, family, and woman's role in the proper upbringing of children.»²¹

Cameron apparentemente si richiama all'archetipo dell'amore materno, ritraendo i suoi soggetti come Madonne (*Mary Hillier as Madonna with Two Children*, 1864) e connotando la maternità di significati cristiani. In molte opere la madre appare come donna pura, virtuosa, che consuma il sacrificio di sé nell'amore per i figli, sui quali veglia con spirito di devozione (*Devotion-Archie, My Grandchild*, 1865). Tuttavia l'artista offre una visione della maternità molto trasgressiva in alcune fotografie che rivelano femminilità complesse, e che anticipano una riflessione sulla donna che avrà espressione più compiuta in correnti come quella della *New Woman*. In queste opere le madri, pur essendo connotate come Madonne, conservano la propria carnale sensualità e, secondo Joanne Lukitsh, manifestano una fragilità propria del loro essere donna più che dell'essere madre. La studiosa, nel commento a *Goodness, One of a Series of Nine Illustrating «The Fruits of the Spirits»* (1864), ricorda che «in this photograph, as in many others, Cameron presents an ideal of femininity that combines goodness with quality of sensuality and vulnerability»²².

In effetti la fotografia restituisce un'immagine della maternità innaturale, quasi artefatta, osservando la quale l'osservatore percepisce una immediata dissonanza tra il soggetto e la sua reale rappresentazione.

Madre e bambino, pur stretti in un abbraccio, sembrano non appartenere l'uno all'altro, appaiono, in certa misura, separati. La stessa perce-

¹⁹) Vd. Crivelli 1991, pp. 502-509; Brewster, 1959; Squier 1985 e il saggio di Beker 1972.

²⁰) Rosenblun 1994, p. 73.

²¹) *Ivi*, p. 82.

²²) Lukitsh 2001, p. 19.

zione di una scissione tra genitori e figli si avverte nelle tele di John Singer Sargent, artista noto per i suoi ritratti commissionati dall'alta borghesia inglese e parigina. Nel quadro *Mrs. Fiske Warren and Her Daughter Rachel* la tematica della maternità è volutamente posta in secondo piano rispetto al desiderio di ritrarre il soggetto centrale. L'opera non comunica l'idea di una complicità esclusiva tra madre e figlia (come invece accade nelle tele di Millais e di Leighton) anzi, sebbene la figlia si appoggi alla spalla della madre, la donna è piuttosto distaccata e sembra essere l'unica protagonista della tela. Le tele di Sargent che raffigurano madri coi propri figli lasciano spesso trasparire un senso di freddezza nei rapporti all'interno della famiglia, un distacco tra genitori e figli che è in una certa misura ravvisabile anche in *Mrs Dalloway*.

Nel romanzo la riflessione sulla maternità viene affrontata nell'analisi del rapporto tra Clarissa e la figlia. La prima volta che Elizabeth viene nominata nel testo (il suo ingresso come personaggio avverrà molto più avanti nella narrazione) ella è parte di un flusso di coscienza di Clarissa che, di fronte a un negozio di guanti, riflette sulla divergenza di vedute tra lei e la figlia:

Gloves and shoes; she had a passion for gloves but her own daughter, her Elizabeth, cared not a straw for either of them. [...] Elizabeth really cared for her dog most of all. [...] Still, better poor Grizzle than Miss Kilman; [...] But it might be only a phase, as Richard said, such as all girls go through. It might be falling in love. But why with Miss Kilman? [...] Anyhow they were inseparable, and Elizabeth, her own daughter, went to Communion; and how she dressed, how she treated people who came to lunch she did not care a bit.²³

Il rapporto tra madre e figlia viene subito rivelato nella sua problematicità: Clarissa manifesta un senso di inadeguatezza nei confronti di Elizabeth dalla quale è molto distante non solo per differenze di gusti e carattere, ma soprattutto per l'incapacità di dialogare con lei, di comprendere le sue esigenze, di rappresentare per lei una guida. Il disagio che Clarissa avverte nei confronti di Miss Kilman è dettato non solo dalla gelosia di un rapporto di complicità tra le due donne che a lei manca con Elizabeth (significativo il fatto che Clarissa si riferisca alla figlia usando sempre l'aggettivo possessivo, *her own daughter*), ma anche da una continua messa in discussione della sua capacità educativa. Woolf non ritaglia nessuno spazio all'interno del testo in cui madre e figlia siano da sole: le uniche scene in cui esse condividono lo spazio della narrazione sono alla presenza di Peter Walsh (l'ingresso di Elizabeth interrompe l'idillio tra Clarissa e Peter) e, più tardi nel pomeriggio, alla presenza di Miss Kilman.

²³) Woolf 1992, p. 5.

La mancanza di naturalezza nel rapporto tra Clarissa e Elizabeth viene esplicitata da Peter Walsh che, nei suoi pensieri, torna spesso su quel «here is my Elizabeth» con il quale Clarissa ha accolto la figlia al suo ingresso in casa:

Probably [Elizabeth] doesn't get on with Clarissa. "Here's my Elizabeth" – that sort of thing – why not "Here's Elizabeth" simply? – trying to make out, like most mothers, that things are what they are not.²⁴

Il desiderio di Clarissa di ostentare un rapporto privilegiato con la figlia viene sentito da Peter come conseguenza di una certa affettazione nei rapporti di Clarissa con le persone, che investe anche i suoi familiari più stretti.

Inoltre, più avanti nel testo, Peter riflette sulla diversa scelta coniugale fatta da Clarissa e Sally Seton:

People thought she [Sally] had married beneath her; her five sons; and what was the other thing – plants, hydrangeas, syringes, very very rare hibiscus lilies that never grow north of the Suez canal, but she, with one gardener in a suburb near Manchester, had beds of them, positively beds! Now all that Clarissa had escaped, unmaternal as she was.²⁵

Il paragone tra le diverse scelte coniugali di Clarissa e Sally e il rapporto esclusivo che le due donne hanno avuto prima di sposarsi (ricordo persistente nella memoria di Clarissa) richiamano da vicino l'esperienza biografica di Woolf, soprattutto nel suo rapporto di complicità con la sorella Vanessa. Dopo la perdita della madre Virginia aveva cercato di ritrovare il perduto calore materno in altre figure femminili, prima tra tutte la sorellastra Stella, morta però due anni dopo. Fu allora che il rapporto tra Virginia e Vanessa divenne estremamente stretto ed esclusivo e, soprattutto per la sorella minore, si trasformò in un nido di protezione e di calore²⁶. Il matrimonio di Vanessa era stato avvertito da Virginia quasi come un tradimento, come la rottura di un idillio; allo stesso modo in *Mrs Dalloway* Clarissa ricorda come lei e Sally «spoke of marriage always as a catastrophe»²⁷. Anche la conseguente maternità di Vanessa fu vissuta da Virginia con un certo disagio, sia perché i nipoti le “derubarono” parte dell'amore della sorella, sia perché risvegliarono in lei il desiderio di avere figli propri e un immediato senso di inadeguatezza e privazione per la loro mancanza. Jane Dunn sottolinea più volte come la maternità fosse vissuta sempre in modo problematico da Woolf:

²⁴) *Ivi*, p. 61.

²⁵) *Ivi*, p. 209.

²⁶) Vd. Dunn 2000; Gillespie 1988.

²⁷) *Ivi*, p. 50.

One of the most enduring sources of this feeling of inadequacy, of rejection, was contemplation of Vanessa's children. The familiar old jealousy she called it; jealousy of the delights and confirmation that children brought to life; but jealousy too of their intrusion in her own relationship with her sister, of the pre-eminence (she feared) in Vanessa's affections. In the absence of her own mother, Virginia had claimed always, in spirit at least, Vanessa as her mother, herself the special one, the most loved. [...] As for the other hunger, the longing for children of her own, it seemed at times to Virginia that the only consolation for the sacrifice of her own experience of motherhood was if her art was increasingly appreciated.²⁸

Il difficile approccio di Woolf nei confronti della maternità (sua come della sorella) affonda le radici nell'esperienza biografica di Woolf, nel trauma della perdita della madre. La riflessione sulla maternità si costruisce quindi giocando sulla polarità dell'esperienza materna e dell'esperienza filiale. In *Mrs Dalloway* questo è chiaro nel momento in cui la narrazione si sposta dal punto di vista di Clarissa a quello di Elizabeth, mostrando al lettore il rapporto madre-figlia da entrambe le prospettive. Nel lungo monologo interiore di Elizabeth che, dopo essersi congedata da Miss Kilman, torna a casa attraversando lo Strand, il pensiero torna spesso alla madre, dando conferma di un affetto in realtà poco sentito:

[She] was quite determined, whatever her mother might say, to become either a farmer or a doctor. [...] In many ways, her mother felt, she was extremely immature, like a child still, attached to dolls, to old slippers; a perfect baby; and that was charming. [...] But it was later than she thought. Her mother would not like her to be wondering off alone like this. She turned back down the Strand.²⁹

Elizabeth è consapevole di avere aspirazioni differenti rispetto a Clarissa; nello stesso tempo il rispetto che la lega alla madre la porta ad abbandonare Miss Kilman per partecipare alla festa, più per dovere reverenziale che per reale desiderio. Il disagio che Elizabeth avverte alla festa viene attenuato dalla presenza del padre, col quale la ragazza ha, invece, una rapporto più spontaneo; come ricorda Elizabeth Abel «Elizabeth feels a special closeness to her father, a noticeable alienation from her mother»³⁰, ed è significativo che il romanzo si chiuda con l'affettuoso scambio di sguardi e di parole tra Richard e Elizabeth, mentre Clarissa è assente dalla scena.

Oltre all'analisi del rapporto madre-figlia attraverso gli occhi di Clarissa e di Elizabeth, Abel fa notare come in *Mrs Dalloway* ci sia una sorta di *subplot* che richiama attraverso brevi battute il passato di Clarissa

²⁸) *Ivi*, p. 224.

²⁹) Woolf 1925, pp. 151-152.

³⁰) Abel 1993, p. 113.

e, quindi, la sua esperienza filiale. Uno dei primissimi ricordi di Clarissa a Bourton offre un quadro piuttosto malinconico della sua adolescenza: una madre e una sorella morte, un padre distante e una zia severa, con l'abitudine di far essiccare i fiori tra le pagine di un dizionario. Vi è inoltre un breve richiamo alla madre morta quando, alla festa, Mrs Hilbery nota la somiglianza fra Clarissa e sua madre. Il ricordo fa salire le lacrime agli occhi di Clarissa:

“Dear Clarissa”! exclaimed Mrs Hilbery. She looked to-night, she said, so like her mother when she first saw her walking in a garden in a grey hat.

And really Clarissa's eyes were filled with tears. Her mother, walking in a garden! But alas, she must go.³¹

Nel ricordo nostalgico della madre che riempie di commozione Clarissa, Woolf lascia intravedere un dolore profondo ma non manifesto, una sorta di trama celata che riguarda l'esperienza filiale di Clarissa, non approfondita nel testo seppur velatamente presente.

A related narrative exclusion suggests a crucial untold tale about Clarissa's relation to her mother, remarkably unremembered and unmentioned in the novel except by a casual party guest whose brief comparison of Clarissa to her mother brings sudden tears to Clarissa's eyes. The story of the pain entailed in this loss is signalled by but placed outside the narrative in the double gesture of inclusion and exclusion that structures Woolf's narration of her heroine's development.³²

L'esperienza biografica di Woolf emerge in maniera molto offuscata in *Mrs Dalloway*, ricorda Elizabeth Abel, ma è pur sempre presente e determina la struttura narrativa dell'opera nella stratificazione delle diverse trame. Il passaggio da una rappresentazione della maternità problematica a una visione più serena e appagante avviene tramite la messa a fuoco del ritratto della madre di Woolf in *To The Lighthouse*.

2. Soluzioni di maternità

Il ricordo della madre di Woolf, appena accennato in *Mrs Dalloway* seppur estraneo allo sviluppo narrativo, emerge con piena forza in *To The Lighthouse*. Nel romanzo Woolf si abbandona ai suoi ricordi e descrive con vividi particolari la sua infanzia, illuminata dalla presenza forte e decisa della madre³³.

³¹) Woolf 1925, p. 193.

³²) Abel 1993, p. 102.

³³) Vd. Zwerdling 1986, pp. 180-197.

Fig. 1. - Lord Leighton,
«Mother and Child»,
1864 Blackburn Art Gallery, Blackburn
(fonte: <http://www.essentialart.com>).



Fig. 2. - John Everett Millais, «The Nest»,
1887 Lady Lever Art Gallery, Liverpool
(fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki>).

Fig. 3. - Julia Margaret Cameron,
«Mary Hillier as Madonna
with Two Children», 1964
(fonte: Joanne Lukitsh,
«Julia Margaret Cameron»,
London, Phaidon Press Limited, 2001).





*Fig. 4. - John Singer Sargent,
«Mrs. Fiske Warren and
Her Daughter Rachel»,
1903 Museum of Fine Arts, Boston
(fonte: [http://jssgallery.org/
Paintings/Mrs_Fiske_Warren_
and_Her_Daughter.htm](http://jssgallery.org/Paintings/Mrs_Fiske_Warren_and_Her_Daughter.htm)).*



*Fig. 5. - Mary Cassatt,
«Little Girl Leaning on her Mother's Knee
(Young Woman Sewing)»,
1901 c., The Metropolitan Museum of Art, New York
(fonte: [http://www.needlenthread.com/Images/
Miscellaneous/Art_Inspiration/cassatt_mary.jpg](http://www.needlenthread.com/Images/Miscellaneous/Art_Inspiration/cassatt_mary.jpg)).*

La figura centrale dell'opera è la signora Ramsay, modello di maternità appagata e realizzata. Ella è la mente pensante, il perno attorno al quale ruotano tutti gli altri personaggi, colei che unisce tutte le diverse parti dell'opera insieme. Lily Briscoe, una pittrice invitata a casa dei Ramsay, sta cercando di portare a termine un ritratto della donna, dalla quale è molto affascinata e, dall'inizio alla fine del libro, si assiste alla fatica e alle difficoltà alle quali ella va incontro. Tutto il romanzo è attraversato da questa preoccupazione pittorica che si risolve soltanto alla fine del libro, quando il ritratto troverà compimento. Il dipinto di Lily raffigura un soggetto che richiama una scena di maternità, come viene rivelato dal suo incontro con Bankes:

What did she wish to indicate by the triangular purple shape, "just there?" he asked.

It was Mrs Ramsay reading to James, she said. [...] Simple, obvious, commonplace as it was, Mr Bankes was interested. Mother and child then – objects of universal veneration, and in this case the mother was famous for her beauty – might be reduced, he pondered, to a purple shadow without irreverence.³⁴

Il soggetto del quadro di Lily raffigura, secondo le parole di Bankes, «madre e bambino, oggetti di venerazione universale». L'immagine di maternità della tela, che raffigura la signora Ramsay che legge un libro a James, suscita nel lettore il ricordo della scena iniziale del testo, nella quale l'attenzione viene focalizzata sul rapporto madre-figlio. La frase di apertura del romanzo, infatti, è rivolta dalla signora Ramsay al figlio James: essi sono i primi due personaggi che vengono descritti nella scena. L'attenzione reciproca che l'uno ha per l'altra è il *leitmotivo* di tutta la scena, che, sebbene descriva successivamente diverse figure, spesso torna su quella scena di maternità, che Lily sta tentando di dipingere. L'immagine che rimane impressa nella mente del lettore leggendo le prime pagine del libro è proprio quella della signora Ramsay che cuce vicino a James che ritaglia delle figure da un catalogo:

[...] James Ramsay, sitting on the floor cutting out pictures from the illustrated catalogue of the Army and Navy Stores, endowed the picture of a refrigerator as his mother spoke with heavenly bliss. [...] "But it may be fine – I expect it will be fine", said Mrs Ramsay, making some little twist of the reddish-brown stocking she was knitting, impatiently.³⁵

Nella prima pagina del romanzo, se si osserva attentamente la dinamica di costruzione della scena, si nota che Woolf crea un mondo che inizialmente include solo la madre e il bambino, in un costante rimando di attenzio-

³⁴) Woolf 1927, p. 38.

³⁵) *Ivi*, pp. 3-4.

ni reciproche: quando, nella citazione riportata, Woolf dice «he endowed the picture of a refrigerator as his mother spoke with heavenly bliss», le ultime parole (anche se non è esplicitato) appartengono sicuramente a una riflessione del piccolo James, che si diletta nell'ascoltare la madre che parla. Poco più avanti nel testo si dice che James ha un'espressione molto severa, «so that his mother, watching him guide his scissors neatly round the refrigerator, imagined him all red and ermine on the Bench or directing a stern and momentous enterprise in some crisis of public affairs»³⁶. La signora Ramsay, mentre cuce, guarda il figlio intento nella sua attività, e pensa al suo futuro, alla vita che lo aspetta. Questo rapporto esclusivo e circolare è troncato in modo brusco dal signor Ramsay, che interrompe l'idillio con un significativo "but", continuando la frase dicendo che il tempo non sarebbe stato bello il giorno successivo. L'interruzione viene commentata da James come una violenta intromissione, tanto che, egli pensa, se avesse avuto un'arma a portata di mano avrebbe ucciso suo padre, poiché metteva in ridicolo la moglie, che era «ten thousands times better in every way than he was»³⁷. L'inizio del libro, quindi, è dedicato alla rappresentazione di questa scena di maternità che, anche se per breve tempo, si fissa nella mente del lettore con una grande carica visiva, come se si osservasse un quadro.

Il riferimento alla madre e al figlio James continua in molti passi del capitolo, attraendo l'attenzione sul rapporto che intercorre tra le due figure. James è affascinato dalla madre, che vede quasi come una divinità, o come la Madonna, quando dice che parla con *heavenly bliss*. Ritorna in questo breve riferimento l'idea della madre-Madonna, che, del resto, non era estranea alle descrizioni di Julia Stephen che ci sono rimaste. La madre di Woolf era stata infatti definita da un'amica di famiglia «a mixture of the Madonna and a woman of the world»³⁸: il tipo di maternità che Woolf qui propone è consapevole, serena, e forse si avvicina alla rappresentazione della madre elogiata dall'*establishment* vittoriano, anche se la riflessione si articola in modo molto profondo che lascia spazio a tensioni contraddittorie. La signora Ramsay è attenta ai sentimenti del figlio, a conservare intatta quella speranza di andare al faro, e la sua riflessione mostra una profonda conoscenza delle emozioni dei bambini, soprattutto quando pensa con malinconia che essi non scordano nulla. Inoltre, proseguendo nella narrazione, Woolf introduce alcune brevi frasi che, anche nel momento in cui la narrazione ha spostato il suo fulcro su altri personaggi, richiamano continuamente la presenza dell'immagine della madre e del figlio nella stanza. Ad esempio, quando la signora Ramsay riflette sul personaggio di

³⁶) *Ivi*, p. 3.

³⁷) *Ibidem*.

³⁸) Woolf 1976, p. 101.

Charles Tansley, sul fatto che i suoi figli non lo apprezzano, nonostante il marito pensi che egli sia un eccellente studioso, il pensiero torna poi visivamente alla scena iniziale, al momento in cui Mrs Ramsay pensa: «She wished they would both leave her and James alone and go on talking»³⁹. Questa breve riflessione sposta l'attenzione narrativa ancora su quella immagine di maternità che è stata scelta come scena iniziale del libro e che, in fondo, costituisce anche l'immagine conclusiva, nel momento in cui Lily finisce il ritratto.

Il soggetto, come abbiamo visto, era molto caro all'epoca vittoriana, poiché rivela la donna in quello che è il ruolo a lei riservato dalla società: essa è prima di tutto madre, e in questo compito si realizza la sua femminilità. Non bisogna dimenticare a proposito l'appunto che la signora Ramsay fa a Lily Briscoe, quando le ricorda che «an unmarried woman has missed the best of life»⁴⁰. La consapevolezza del ruolo della donna nella famiglia come moglie e soprattutto come madre era anche propria di Julia Stephen, madre di Virginia, ispiratrice del ruolo di Mrs Ramsay. La scena di maternità si configura, quindi, come tentativo di cogliere la figura della madre, di farne un ritratto fedele, e dall'altro lato si colloca come ricerca della propria identità attraverso la madre. La modalità di costruzione del personaggio della signora Ramsay è molto complessa: infatti, se da un lato si ritrova la stessa tecnica del punto di vista già analizzata in *Mrs Dalloway*, per cui il soggetto viene descritto sia dai suoi pensieri che dalle opinioni che gli altri personaggi esprimono nei suoi confronti, dall'altro lato Woolf cerca di captare l'immagine della madre attuando un passaggio continuo tra il suo punto di vista di bambina (che viene espresso dai figli, in primo luogo da James) e il suo punto di vista di donna adulta, che viene espresso da Lily, ma anche da Mrs Ramsay stessa. Il quadro che ne scaturisce è una commistione di ricordi di infanzia e una rivalutazione di questi ricordi alla luce di una riflessione più adulta e matura. Mrs Ramsay, che Vanessa Bell definirà come il ritratto perfetto di Julia Stephen, viene descritta come la tipica donna vittoriana: totalmente dedicata alla famiglia, che ha il pieno controllo della sua casa, capace di ospitalità («[...] she could not bear incivility to her guests»⁴¹); una sorta di angelo protettore di coloro che accoglie nella sua dimora («Indeed, she had the whole of the other sex under her protection»⁴²). Madre forte e fiduciosa, convinta che l'aspirazione massima di una donna sia il matrimonio, ella rivela, seppure nell'accettazione passiva di un ruolo definito dall'*establishment* vittoriano, una grande complessità e profondità d'animo.

³⁹) Woolf 1927, p. 6.

⁴⁰) *Ivi*, p. 36.

⁴¹) *Ivi*, p. 5.

⁴²) *Ibidem*.

She was a woman who believed in working for good, in a practical way, in her immediate domestic circle and through benevolent institutions. She seems to have fully endorsed the Victorian models for female behaviour, as found in Dickens's Esther in *Bleak House*, or in Tennyson's *The Princess*, or – come to that – in Coventry Patmore's *The Angel in the House*. She was opposed to female suffrage and thought women should only be educated for domestic careers. The Romantic Pre-Raphaelite image we have of Julia – as virgin, young mother with child, mater dolorosa, muse, beloved – is a political image, embodying the acceptable roles for a beautiful middle-class woman in the nineteenth-century.⁴³

La citazione, tratta dalla biografia di Virginia Woolf scritta da Hermione Lee, è la descrizione della madre di Virginia, Julia Stephen, ma si adatta pienamente anche al personaggio di Mrs Ramsay.

Questo modello di maternità serena e appagata trova ancora una volta un riscontro nelle arti visive, in particolare nelle opere di Mary Cassatt, pittrice americana, espatriata e vissuta a Parigi per molti anni, e conosciuta nell'ambiente artistico anglo-americano (conosceva Sargent, James e Whistler). Nata in America nel 1844, si trasferì da giovane a Parigi, dove le sue opere raggiunsero presto una grande fama e dove espose le sue tele nelle mostre degli impressionisti. La prima monografia su Mary Cassatt fu pubblicata da un critico francese, ed è intitolata *Un Peintre des enfants et des mères*⁴⁴. Il titolo è molto significativo, perché dimostra come

Mary Cassatt has become thoroughly identified with images of “motherhood” – a phrase which binds both woman and child into a single expressive identity, symbolizing not so much a moment in a woman's life-cycle of experiences, but a function, or a destiny.⁴⁵

Cassatt non dipinse solo scene di maternità, ma è pur vero che la sua produzione, soprattutto dal 1895 in poi (data della morte della madre dell'artista), si concentra su questo tema, lasciandoci moltissime opere che raffigurano il rapporto genitore-figlio nella sua quotidianità (sono frequenti scene di madri che fanno il bagno ai loro bambini, o che leggono loro un libro). L'intimità che caratterizza queste tele e la dimensione familiare e privata che le connota fanno da contorno all'analisi del rapporto tra bambini e adulti, al tentativo di delineare l'interazione tra il mondo dell'infanzia e quello della maturità. Nelle opere della pittrice è ravvisabile l'influenza dell'iconografia dei quadri raffiguranti la Vergine e il bambino, soprattutto nella posa dei soggetti. Se si osserva *Mother about to Wash her Sleepy Child*, del 1880 la posa del bambino, sdraiato e con le gambe leggermente divaricate, mentre si abbandona all'abbraccio della madre, ri-

⁴³) Lee 1997, p. 85.

⁴⁴) Segard 1913.

⁴⁵) Pollock 1998, p. 14.

chiama un'opera di Parmigianino, intitolata *La Madonna dal collo lungo*, del 1534 circa. La madre e il bambino giacciono nella stessa posizione, lo scambio di sguardi e la condivisione spaziale sono esattamente gli stessi. Il trono della Vergine è richiamato dalla poltrona; l'ambientazione, tuttavia, è molto diversa, e, nel caso di Cassatt, il contesto familiare e scarno dello sfondo contribuiscono a rendere l'immagine meno sacra e più attinente all'esperienza quotidiana della vita familiare. Cassatt aveva compiuto in viaggio in Italia nel 1871, e aveva avuto modo di osservare a Parma le opere del grande maestro, dalle quali, anni dopo, ammetterà di essere stata profondamente influenzata. Le scene di maternità di Cassatt, nella loro intimità e nell'uso di colori vivi e accesi, ricordano la prima scena di *To The Lighthouse*, sia per la definizione del rapporto amoroso che sussiste tra madre e figlio, sia perché sono la raffigurazione di momenti quasi idilliaci, permeati da una grande calma e serenità. Nel quadro intitolato *Little Girl Leaning on her Mother's Knee*, del 1901 circa, la scena raffigurata richiama da vicino l'incipit del romanzo di Woolf: una madre che cuce vicino a una finestra, con la figlia che appoggiandosi alle sue ginocchia guarda lo spettatore, consapevole dell'esclusività di quel rapporto. La tela ha una resa coloristica energica e vivace, che contribuisce a conferire alla scena un'aria gioia e tranquillità.

L'immagine della maternità ritorna alla fine del libro, e chiude la narrazione quasi in modo circolare, tornando all'immagine iniziale. La struttura del romanzo richiama da vicino l'esperienza della maternità di Woolf.

Quando Lee parla del difficile rapporto di Woolf con la maternità, ricordando il susseguirsi di «an absence, an interruption and a continuation»⁴⁶ per descrivere l'esperienza filiale di Woolf, ella fa anche riferimento alla struttura stessa di *To The Lighthouse*, nel quale la prima parte è incentrata sulla presenza della signora Ramsay, la seconda sulla sua assenza (che costituisce in termini letterari un'interruzione della narrazione), e la terza sulla *continuation*, ovvero su una continuità risolutiva (la gita al faro che finalmente ha luogo, il completamento del quadro da parte di Lily Briscoe).

Nel romanzo l'esperienza biografica di Woolf non è soltanto richiamata dal soggetto ma anche dalla struttura dell'opera: il tentativo di ristabilire un equilibrio perduto a causa della morte della madre avviene attraverso momenti di "assenza", di buio; il raggiungimento finale del faro si configura come l'approdo ad una nuova consapevolezza, a una identità rinnovata. La modalità attraverso la quale Woolf si riappropria della propria identità è attraverso la definizione del ritratto della madre, che si configura come conoscenza di sé attraverso la sua esperienza filiale. Que-

⁴⁶) Lee 1997, p. 85.

sto tentativo di conoscenza viene rappresentato nel romanzo attraverso la figura di Lily, nel suo desiderio di portare a termine il ritratto della signora Ramsay (fallito mentre la signora Ramsay è ancora in vita). In *Reminiscences* e in *Sketch of the Past* Woolf sottolinea la difficoltà di dare una forma coerente ai ricordi che ha di sua madre, di tracciarne un ritratto fedele. In un primo momento il tentativo fallisce:

When I try to see her I see more distinctly how our lives are pieces in a pattern and to judge one truly you must consider how this side is squeezed and that indented and a third expanded and none are really isolated [...].⁴⁷

La difficoltà di Woolf nel richiamare alla memoria la personalità della madre e, soprattutto, nell'offerirne una visione autentica ricalca la fatica che Lily incontra nel dipingere il ritratto. A tale proposito è significativo notare che Lily riesca a portare a termine il quadro solo dieci anni dopo la morte della signora Ramsay: è solo allora che giunge a vederla nella sua totalità, che riesce finalmente a "avere la sua visione". Questo sembra suggerire che è difficile, se non impossibile, avere un quadro esaustivo delle persone quando esse sono ancora in vita e che, sebbene dopo la loro morte il ricordo si sbiadisca un poco, è proprio lo scorrere del tempo che fa affiorare i ricordi con una forza e consistenza nuova, ed è lo scorrere del tempo che aiuta a formare un ritratto coerente, che offre la visione esplicitiva, l'anello mancante nel processo di conoscenza delle persone. La scena di iniziale dell'opera offre a Woolf la possibilità di ripensare alla figura della madre in una duplice prospettiva che le dà maggiore completezza. È la ricerca di questa definizione del personaggio della madre, della scoperta di una visione nuova della sua individualità, anche rivalutata alla luce dell'età matura di Woolf, che guida la narrazione di *To The Light-house*.

Portare a compimento il ritratto della madre diventa una necessità, lo strumento catartico al quale vengono affidati il ricordo e i pensieri rivolti alla persona ritratta, in modo da "liberarsene". Alla luce di ciò, la scena di maternità, posta volutamente all'inizio del libro, è volta ad enfatizzare la vita serena e intima che regnava nella famiglia Ramsay prima della morte della madre. Il ritorno al faro e, soprattutto, il compimento della scena di maternità da parte di Lily rappresentano il raggiungimento di una nuova consapevolezza, la "visione" che rielabora la perdita facendone terreno per una nuova identità.

L'importanza della valenza catartica dell'opera è testimoniata dal fatto che a Lily non importa il futuro del suo ritratto: verso la fine afferma esplicitamente «it would be hung in the attics, she thought; it would be

⁴⁷) Woolf 1976, p. 3.

destroyed. But what did it matter?»⁴⁸. Il fatto che ha maggiore importanza è che il quadro sia finito, e che ella abbia avuto quella visione che aveva aspettato per tanto tempo. La tela ha ora una vita propria, esiste “al di fuori” e indipendentemente da Lily, che portandola a termine, riesce ad elaborare, oggettivandola, la perdita della signora Ramsay, predisponendosi ad una “rinascita”.

GIULIA GORGOGLIONE
giuliagorgo@tiscali.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Abel 1993 E. Abel, *Narrative Structures and Female Development: The Case of Mrs Dalloway*, in M. Homans (ed.), *Virginia Woolf, a Collection of Critical Essays*, London, Prentice - Hall International, 1993.
- Ardis 1990 A. Ardis, *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1990.
- Beker 1972 M. Beker, *London as a Principle of Structure in Mrs Dalloway*, «Modern Fiction Studies» 18 (1972).
- Bowbly 1997 R. Bowlby, *Virginia Woolf. Feminist Destinations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997.
- Brewster 1959 D. Brewster, *V. Woolf's London*, London, Allen and Unwin, 1959.
- Brone 1980 E.M. Broner, *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*, ed. by C.N. Davidson - E.M. Broner, New York, F. Ungar, 1980.
- Bullen 1989 *The Sun is God: Painting, Literature, and Mythology in the Nineteenth Century*, ed. by J.B. Bullen, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- Cameron 1992 J.M. Cameron, *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women*, London, Chatto and Windus, 1992 (1^a ed. London, Hogarth Press, 1926).
- Crivelli 1991 R.S. Crivelli, *Virginia Woolf, ritratto di città con interni*, in *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, a cura di G. Cianci, Milano, Principato, 1991.

⁴⁸) Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Ware, Wordsworth Editions Limited, 1994, p. 154.

- Dick 1989 S. Dick, *Building it round one: Mrs Dalloway e Telling Herself a Story: To The Lighthouse*, in *Virginia Woolf*, London, Edward Arnold, 1989.
- Dunn 2000 J. Dunn, *Virginia Woolf and Vanessa Bell. A Very Close Conspiracy*, London, Virago Press, 2000.
- Faucher 1844 L. Faucher, *Manchester in 1844: Its Present Condition and Future Prospect*, Manchester, Heywood, 1844.
- Gardiner 1993 J. Gardiner, *The New Woman, Women's Voices 1880-1918*, London, Collins & Brown, 1993.
- Gaskell 1848 E. Gaskell, *Mary Barton*, London, Penguin Books, 1994 (1^a ed. 1848).
- Gillespie 1988 D.F. Gillespie, *The Sisters' Arts. The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 1988.
- Goldman 1998 J. Goldman, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism, and the Politics of the Visual*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Heilemann 1998 A. Heilmann (ed.), *The Late Victorian Marriage Question*, London, Routledge - Thoemmes, 1998.
- Hirsch 1989 M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University, 1989.
- Jacobus 1995 M. Jacobus, *First Things: the Maternal Imaginary in Literature, Art, and Psychoanalysis*, New York - London, Routledge, 1995.
- Lee 1997 H. Lee, *Virginia Woolf*, London, Vintage, 1997.
- Leheman 1987 J. Leheman, *Virginia Woolf*, London Thames and Hudson, 1987.
- Lukitsh 2001 J. Lukitsh, *Julia Margaret Cameron*, London, Phaidon Press Limited, 2001.
- Marder 1968 H. Marder, *Feminism and Art. A Study of Virginia Woolf*, Chicago, The University of Chicago Press, 1968.
- Matus 1995 J.L. Matus, *Unstable Bodies. Victorian Representation of Sexuality and Maternity*, Manchester, Manchester University Press, 1995.
- Patmore 1863 C. Patmore, *The Angel in the House*, London - Cambridge, Macmillan & Co, 1863.
- Pollock 1998 G. Pollock, *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, London, Thames and Hudson, 1998.

- Rosenblun 1994 N. Rosenblun, *A History of Women Photographers*, New York, Abbeville Press Publishers, 1994.
- Segard 1913 A. Segard, *Un peintre des enfants et des mères*, Paris, Ollendorff, 1913.
- Squier 1985 S.M. Squier, *V. Woolf and London. The Sexual Politics of the City*, London, Chapel Hill, University of California Press, 1985.
- Wilson 1987 J.M. Wilson, *V. Woolf. Life and London. A biography of Place*, London, Cecil Woolf Publisher, 1987.
- Woolf 1927 V. Woolf, *To the Lighthouse*, Ware, Wordsworth Editions Limited, 1994.
- Woolf 1925 V. Woolf, *Mrs Dalloway*, London, Penguin Books, 1992 (1^a ed. 1925).
- Woolf 1928 V. Woolf, *The Sun and the Fish*, «Time and Tide» 9, 5 (3rd February 1928).
- Woolf 1968 V. Woolf, *Mr Bennet e Mrs Brown*, in *Collected Essays*, I, ed. by L. Woolf, London, The Hogarth Press, 1968.
- Woolf 1976 V. Woolf, *Reminiscences*, in *Moments of Being. Autobiographical Writings*, London, Pimlico, 2002 (1^a ed. 1976).
- Woolf 1976 V. Woolf, *Sketch of the Past*, in *Moments of Being. Autobiographical Writings*, London, Pimlico, 2002.
- Woolf 2000 V. Woolf, *The Waves*, London, Penguin, 2000.
- Zwerdling 1994 *Domestic Politics of To The Lighthouse*, in A. Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, Los Angeles, University of California Press, 1986.