

GIULIA PISSARELLO

UN NOME FLOREALE
NELLA LETTERATURA INGLESE MODERNISTA:
LILY

With open lips now faded pale
he gratitude bequeathes,
And softly, silent, sadly, glad,
the name of Lylith breathes: –
“Lylith, thou star that shines for me,
Lylith, below’d, adored,
Lylith, the lenth of sorrow’s fee,
Lylith, my blindness’s sword;
Lylith, thou soul, think’st thou of me?”

FREDK. H.A.LANGE, “Lylith” (*A Romance in Rhyme*) [1908]¹

Lo stile floreale che tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento si diffonde in Europa e negli Stati Uniti con le varie denominazioni di *Liberty*, *Modern Style*, *Art Nouveau*, *Jugendstil*, *Sezessionstil* trova vastissima diffusione nell’architettura e nelle “arti applicate” del periodo caratterizzandolo con le sue linee stilizzate, elegantemente curve, d’ispirazione vegetale, che improntano le facciate, le decorazioni interne ed esterne, la car-

¹ L’epigrafe è tratta da un *romance* di inizio Novecento la cui protagonista presenta caratteristiche di purezza spirituale che, in realtà, l’antroponimo *Lylith* (o *Lilith*) è ben lungi dal connotare: al contrario di *Lily*, esso è infatti etimologicamente riconducibile all’idea di carnalità e di male e rimanda, nella cultura ebraica, a demoniache figure di tentatrici, spesso collegate a immagini di morte. A questo campo semantico-simbolico il nome è collegato da scrittori che lo hanno utilizzato, come Milton, Goethe, Keats, Swinburne, Rossetti. Quest’ultimo è l’autore di un sonetto intitolato appunto *Lilith*, scritto nel 1867, pubblicato nel 1870 nei *Poems* e poi di nuovo, con il titolo *Body’s Beauty*, nel 1881. Nei Preraffaelliti l’antroponimo compare anche in alcune opere pittoriche: lo stesso Rossetti dipinse sia un acquerello sia un olio su tela intitolati *Lady Lilith* (1863 e 1864-1868); e *Lilith* s’intitola pure un dipinto (1887) di John Colmer. Oltre agli autori citati, moltissimi altri dell’Ottocento e anche del Novecento hanno utilizzato l’antroponimo. Per il mito ebraico si rinvia a CHRISTOPHER L.C.E. WITCOMBE, *Eve and Lilith* in *Eve and the Identity of Women* (<http://ccat.sas.upenn.edu/~hummm/Topics/Lilith/ancPics.html>) [sito consultato 2 marzo 2009]; J. DAN, *Samael, Lilith, and the Concept of Evil in Early Kabbalah*, *Association for Jewish Studies Review*, 5, 1980, 17-40; R. GRAVES, “Lilith” in *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth* [1948], New York, Farrar, Straus and Giroux 2001, p. 220; p. 315; per le implicazioni onomastiche si veda il saggio di M. IODICE, *Di angeli e demoni: riflessioni onomastiche*, presente in questo stesso volume.

ta da parati e le tappezzerie, i mosaici e le vetrate di edifici pubblici e privati, le sculture e anche i gioielli, gli argenti e in generale gli oggetti d'arredamento. Basti pensare alle realizzazioni raffinate di artisti come Charles Plumet (1861-1925), Louis Comfort Tiffany (1848-1933), René Lalique (1860-1945), Emile Gallé (1846-1904) e Hermann Obrist (1863-1927) per farsi un'idea della portata e del significato culturale del *Liberty* nel quadro di una tendenza del gusto legata alle varie forme di estetismo che si diffondono in questo periodo in tutta Europa (nonché in America) e che sono lontanamente riconducibili al culto romantico della Natura.

Nel loro dar vita a un fenomeno articolato e complesso, che costituisce il precedente immediato di alcune avanguardie del Novecento, il *Liberty* e lo stile floreale pervadono non solo le arti visive (penso, ad esempio, alle opere di Gustav Klimt e agli affreschi di Galileo Chini), ma anche, in vario modo, la grafica letteraria e la letteratura, in particolare quella modernista europea e americana, in cui appunto “the long, sensitive curve, reminiscent of the lily's stem, an insect's feeler, the filament of a blossom, or occasionally a slender flame, the curve undulating, flowing, and interplaying with others, sprouting from corners and covering asymmetrically all available surfaces, can be regarded as the leit motif of Art Nouveau”.²

Non è forse superfluo ricordare che il gusto per lo stile floreale s'innesta in ambito letterario su una tradizione che vi è presente da sempre: basti pensare al filone incentrato sulla rosa, fiore che si è andato nei secoli caricando di un'amplissima costellazione di significati simbolici collegati sia alla sfera sensoriale e erotica sia a quella mistica.

In Inghilterra la tradizione “floreale” nella letteratura assume particolare vigore in ambito preromantico e romantico soprattutto in alcuni testi poetici: ad esempio, nei celebri versi 55-56 della *Elegy* di Thomas Gray, “Full many a flower is born to blush unseen / And waste its sweetness on the desert air”, nei quali il profumo di un fiore non visto suggerisce la bellezza interiore degli umili che custodiscono in sé sentimenti puri ed elevati; oppure nei “daffodils” che William Wordsworth, in *I Wandered Lonely as a Cloud*, vede danzare come aggraziate fanciulle su un prato: “When all at once I saw a crowd, / A host of golden daffodils, / Beside the lake, beneath the trees, / Fluttering and dancing in the breeze” (vv. 3-6). E poeta floreale è soprattutto John Keats (e infatti a lui si richiama l'Estetismo

² Cfr. N. PEVSNER, *Art Nouveau*, in *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*, Hardmondsworth, Penguin Books 1936, pp. 90-117. La citazione è a p. 90; si vedano inoltre CARROLL. L.V MEEKS, *The Real Liberty of Italy: the Stile Floreale*, in “The Art Bulletin”, XLIII, 2 (June 1961), pp.113-30; R. SCHMUTZLER, *Art Nouveau*, London, Thames and Hudson 1968, p. 224.

inglese) che, in una delle sue odi più belle, *To Autumn*, evoca gli splendori di un incipiente autunno, prima descrivendolo come “Drows’d with the fume of poppies” (II, v. 6) – sinestesia attraverso cui viene evocato, insieme al colore acceso dei papaveri, il loro potere inebriante – e poi prefigurandolo attraverso l’immagine teneramente amorosa dei fiori avviluppati (“twined flowers” [II, v. 7]).

Alla ricchezza di immagini floreali nella letteratura romantica fa riscontro l’ancor maggiore profusione di quella presente nelle arti visive durante il secondo Ottocento, soprattutto nella pittura preraffaellita, dove abbondano, in particolare, proprio i gigli, chiaramente collegati a quella commistione di eros mistico e profano che costituisce appunto la “cifra” della pittura di molti pittori dell’epoca e in particolare di Dante Gabriele Rossetti, il quale utilizza il giglio come segno classico e rappresentativo della purezza della Vergine Maria (e ricordo qui, ad esempio, i celeberrimi dipinti *Ecce Ancilla Domini* e *The Girlhood of the Virgin Mary*). A proposito di questo fiore vale la pena citare, dello stesso Rossetti, la prima strofa di *The Blessed Damozel*,³ sua poesia giovanile, pubblicata nel 1850 sul secondo numero della rivista dei preraffaelliti *The Germ* (e poi inclusa nei *Poems* del 1881) e incentrata sulla “fanciulla beata” che, con tre gigli in mano, dal cielo cerca di comunicare con il suo amato ancora in vita:

The blessed Damozel leaned out
From the gold bar of Heaven:
Her blue grave eyes were deeper much
Then a deep water, even.
She had three lilies in her hand,
And the stars in her hair were seven.

In questi versi si profila chiaramente l’accostamento simbolico di eros mistico ed eros profano presente nel giglio, fiore appropriato appunto alla visione allegorica di stampo stilnovistico qui presentata dal poeta.

Anche tra il 1890 e il 1930, nel periodo del Modernismo,⁴ i fiori continuano a inondare la letteratura in generale e in particolare l’onomastica letteraria inglese (e americana). Infatti, forse perché più immediate di altre, le immagini dei fiori, i cui colori, forme e profumi sono di norma noti ai lettori, vengono usate come delle “parole dipinte”,⁵ che a volte anche

³ D.G. ROSSETTI, *The Blessed Damozel*, London, *Roses of Parnassus* [2] 1903.

⁴ Adotto qui la periodizzazione del Modernismo proposta da M. BRADBURY - J. MCFARLANE, *The Name and Nature of Modernism*, in *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin Books 1983, pp. 19-55.

⁵ A proposito del rapporto tra arti visive e letteratura modernista inglese si rinvia al recente volume *Pictures of Modernity: the Visual and the Literary in England, 1850-1930*, a c. di L. Inno-

trascendono la mera visualità in virtù delle loro valenze tattili e olfattive. Nel Modernismo, corrente sperimentale innovativa, ma anche, come è noto, basata su uno stretto rapporto con la tradizione, si riscontra il non certamente casuale ricorrere dell'antroponimia femminile floreale *in praesentia*, come in *Amaryllis, Daisy, Dahlia, Iris, Jasmine, Lily, Rose, Violet*,⁶ o allusa *in absentia*, come nel caso della eliotiana "hyacinth girl" di *The Waste Land* ["They called me the hyacinth girl" (*WL*. v. 36)], in cui il giardino dei giacinti "è il luogo di un amore, con vaghe connotazioni erotiche, che fallisce".⁷

In particolare mi è sembrato pregno di significato esegetico il ricorrere dell'antroponimo *Lily* – talvolta utilizzato anche con alcune sue varianti grafico-fonetiche come *Lil, Lillie, Lilia, Lyl, –*, nelle opere in prosa o in poesia di diversi degli autori più rappresentativi del Modernismo quali D.H. Lawrence, E.M. Forster, James Joyce, Virginia Woolf, T.S. Eliot, Katherine Mansfield e Edith Wharton.

Se, come afferma Bacigalupo, è vero che nei testi modernisti "le vicende sono ambigue e al lettore viene negata una chiave risolutiva" e gli scrittori vogliono "far vedere" anziché intervenire direttamente nella narrazione come avevano fatto i loro predecessori vittoriani",⁸ è pur vero che il re-taglio del Naturalismo e del Simbolismo, ossia delle strategie di rappresentazione del visibile e dell'invisibile adottate rispettivamente dai romanzieri e dai poeti francesi della seconda metà dell'Ottocento, è presente anche negli autori modernisti inglesi e americani. E questa *trasparenza e opacità* del linguaggio si manifestano persino nelle scelte di un'onomastica che è al contempo espressione di referenzialità e di allusività.⁹ Perciò anche un nome apparentemente "insignificante" può, come è noto, essere conside-

centi, F. Marucci, E. Villari, Venezia, Cafoscarina 2008, e in particolare al saggio di chi scrive: G. PISSARELLO, *The Painted Word: Trees and Flowers in D.H. Lawrence and Virginia Woolf*, pp. 171-82.

⁶ Per la simbologia floreale dei nomi citati si rinvia in particolare a C. POWELL, *The Meaning of Flowers. A Garland of Plant Lore and Symbolism from Popular Customs & Literature*, Jupiter Books, London 1977, p. 181; *The Complete Dictionary of Symbols in Myth, Art and Literature*, a c. di J. Tresinnder, London, Duncan Baird 2004.

⁷ T.S. ELIOT, *La terra desolata* [1922], a c. di A. Serpieri, Milano, Rizzoli 1985, n. 16, p. 79.

⁸ M. BACIGALUPO, *Le poetiche dell'impersonalità: Pound, Eliot, Joyce e Lewis*, in G. Cianci (a c. di) *Modernismo / Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato 1991, pp. 255-71. La citazione si riferisce a p. 255.

⁹ Si vedano a questo proposito: G. PISSARELLO, *Tecniche dell'indizio: antroponimia e identikit sociale del personaggio in Dubliners di James Joyce*, in *Names and Disguises. Joyce Studies in Italy* 3, a c. di C. De Petris, Roma, Bulzoni editore, 1991, pp. 67-76; G. PISSARELLO, *La semantizzazione dei nomi nella poesia di T.S. Eliot (1917-1922)*, in *Il Nome trovato. Traduzione e intertestualità, Atti dell' XI Convegno Internazionale di Onomastica & Letteratura* (Torino, 16-18 novembre 2006), "il Nome nel testo", IX (2007), pp. 239-46.

rato “parlante” e acquistare rilevanza ai fini dell’esegesi testuale.¹⁰ Così l’antroponimo femminile *Lily*, che può essere anche, come qualsiasi altro nome di battesimo dei personaggi, condizionato da mode e dall’onomastica reale, proprio per il fatto di essere ricorrente in testi sperimentali e all’incirca coevi, assume valenze allusive e archetipiche legate ai significati simbolici del fiore a cui esso è associato: il giglio.

Nell’iconografia classica e religiosa il giglio, nonostante ne esistano varietà diverse e con fiori di differenti tonalità cromatiche (bianco, giallo, arancio, rosa) è da sempre e per antonomasia il fiore bianco e profumato, associato al candore e alla purezza¹¹ – a cui si è soliti pensare in associazione sia all’iconografia sacra di Sant’Antonio da Padova, che viene abitualmente raffigurato con un candido giglio in mano, sia alla bellissime tele raffiguranti l’*Annunciazione* di Leonardo da Vinci, di Sandro Botticelli, di Fra’ Filippo Lippi, di Simone Martini, di Jan Van Eyck e di molti altri pittori minori, sia alla scultura come, ad esempio, *L’Angelo* di Bernardino Ludovisi –, ma anche alla morte.¹² Nella letteratura inglese, e soprattutto in quella del primo Novecento, il giglio viene infatti associato più spesso alla morte che non alla purezza, in accordo a uno dei suoi significati tradizionali e che ne ha da secoli determinato l’utilizzazione nelle cerimonie funebri.

Lawrence, autore particolarmente versato nella botanica, come mostrano gli innumerevoli, svariatissimi e precisissimi riferimenti a piante e fiori presenti nelle sue opere, in *Sons and Lovers* sceglie *Lily* come nome per la graziosa e frivola fidanzata borghese di William a Londra: in questo caso lo scrittore crea un’opposizione implicita tra il contesto in cui si colloca questa figura, l’arido mondo dell’industria nel quale si realizza l’ascesa socio-economica di William, e lo squisito mondo floreale cui *Lily* è associata dal proprio antroponimo:

“Now you look like a young witch-woman,” the boy [Paul] said to her. “Doesn’t she William?”

Lily laughed. William opened his eyes and looked at her. In his gaze was a certain baffled look of misery and fierce appreciation. “Has he made a sight of me?”

¹⁰ Per gli aspetti teorico-qualitativi connessi con l’antroponimo letterario quale produttore di significati simbolico-allusivi si rinvia a: G. ALVAREZ-ALTMAN, *A Methodology for Literary Onomastics: An Analytical Guide for Studying Names in Literature* in *Names in Literature*, a c. di G. Alvarez-Altman - Frederick M. Burelbach, Lanham, New York, London, University Press of America 1987, pp. 1-11; E. CAFFARELLI, *Autore e nome: percorsi di ricerca*, “Rivista Italiana di Onomastica”, III (1997), 1, pp. 47-58.

¹¹ http://www.amo-bulbi.it/gli_artisti.htm (sito visionato il 18 settembre 2008); <http://www.victorianweb.org> (sito visionato il 21 settembre 2008).

¹² Cfr. “Lily”, in *The Complete Dictionary of Symbols...*, cit. p. 289: “The white lily can sometimes symbolize death as well as purity, and it is often seen as a portent of death.”

she asked, laughing down on her lover.

“That he has!” said William, smiling.

He looked at her. Her beauty seemed to hurt him. He glanced at her flower-decked head and frowned.

“You look nice enough, if that’s what you want to know,” he said.¹³

Il contrasto sociale e anche “culturale” tra i due giovani innamorati di per sé suggerisce l’incompatibilità tra questi personaggi e dunque l’impossibilità del loro rapporto; impossibilità che qui sfocia nella prematura morte di William, prospettata da Lawrence come risultato della sua incapacità di conciliare l’utile e il bello, o, se si preferisce, la severa etica puritana trasmessagli dalla madre e la frivolezza e la gioia di vivere della fidanzata.

Anche in Joyce il nome *Lily* è associato alla morte: termine incipitale del racconto *The Dead*, l’ultimo e il più complesso della raccolta *Dubliners*, esso è attribuito alla figlia del portiere con la quale Gabriel, arrivando in casa delle zie alla vigilia dell’Epifania, vive la prima di una serie di sconfitte che scandiranno la sua serata. Egli dapprima sconcerca la ragazza, che conosce da quando era bambina, chiedendole se frequenta ancora la scuola, e poi, incongruamente, se è imminente il giorno delle sue nozze; quindi la mortifica dandole a forza una mancia natalizia che la ragazza vorrebbe rifiutare:

“O Lily,” he said, thrusting it [a coin] into her hands, “it’s Christmas-time, isn’t it? Just...here’s a little...”

He walked rapidly towards the door.

“O no, sir!” cried the girl, following him. “Really, sir, I wouldn’t take it.”

“Christmas-time! Christmas-time!” said Gabriel, almost trotting to the stairs and waving his hand to her in deprecation.¹⁴

Le caratteristiche cromatiche del giglio sembrano essere suggerite in *The Dead* da Joyce, autore sempre attento al minimo dettaglio, sia dall’incarnato cereo (“pale in complexion”) di *Lily*, sia dal biondo chiaro dei suoi capelli (“hay-coloured”), che pare voler ricordare al lettore il colore dei pistilli del fiore. L’antroponimo è collegato indirettamente al bianco pure dall’immagine, realistica ma anche fortemente simbolica, della neve che cade senza distinzione sui vivi e sui morti e che apre e chiude circolarmente il testo, il cui ultimo termine, “the dead”, rinvia appunto al titolo del racconto.

¹³ D.H. LAWRENCE, *Sons and Lovers* [1913], Collins, London and Glasgow 1969, p. 138.

¹⁴ J. JOYCE, *The Dead*, in *The Essential James Joyce*, ed. by H. Levin, Harmondsworth, Penguin Books 1972, p. 479.

Alla mancanza di vita (ossia, nella fattispecie, di vera passione) viene associata pure *Lil* che compare nella seconda sezione di *A Game of Chess* in *The Waste Land* di T.S. Eliot, figura femminile collocata nell'ambiente "basso" e degradato di un pub, ossia di un luogo che fa da contrappunto a quello socialmente "alto", ma altrettanto sterile, del *boudoir* in cui si svolge la prima parte di questa seconda sezione. Qui *Lil* è una giovane di trentun anni, appartenente alla classe popolare, dall'aspetto sciatto e trascurato ed è l'emblema dell'eros degradato (è sdentata) e della materialità: ella è associata alla morte anche dall'aver scelto di abortire già cinque volte:

Now Albert's coming back, make yourself a bit smart.
 He'll want to know what you done with the money he gave you
 To get yourself some teeth. He did, I was there.
 You have them all out, Lil, and get a nice set.
 He said, I swear, I can't bear to look at you (WL. II, vv 142-146)
 [...]
 You ought to be ashamed, I said, to look so antique.
 (And her only thirty-one.)
 I can't help it, she said, pulling a long face,
 It's them pills I took, to bring it off, she [Lil] said.
 (she's had five already, and nearly died of young George.) (WL. II, vv 156-160)

In Virginia Woolf i personaggi di nome *Lily* sono almeno due e compaiono rispettivamente nel racconto *Kew Gardens* e nel romanzo *To the Lighthouse*; nel primo l'antroponimo connota un personaggio "morto" nell'esistenza di Simon, un giovane padre che, in compagnia di moglie e figli, sta passeggiando nei celebri giardini londinesi (dai quali scaturisce il titolo del racconto) e ripensa, in virtù di un'associazione di idee, alla sua precedente fidanzata, *Lily*, con la quale aveva camminato in quegli stessi vialetti e in prossimità dello stesso "lago". Simon le aveva ripetutamente chiesto di sposarlo, ma *Lily* aveva rifiutato, secondo lui, per una pura casualità legata a una libellula che invece di posarsi sulla fibbia della scarpa di lei aveva continuato a volteggiare nell'aria:

"Fifteen years ago I came here with Lily," he thought. "We sat somewhere over there by a lake, and I begged her to marry me all through the hot afternoon. How the dragonfly kept circling round us: how clearly I see the dragonfly and her shoe with the square silver buckle at the toe. [...]"

And my love, my desire, were in the dragonfly; for some reason I thought that if it settled there, on that leaf, the broad one with the red flower in the middle of it, if the dragonfly settled on the leaf she would say "Yes" at once. But the dragonfly went round and round: it never settled anywhere – of course not, happily not, or I shouldn't be walking here with Eleanor and the children – Tell me, Eleanor. Do you ever think of the past?"

"Why do you ask, Simon?"

“Because I’ve been thinking of the past. I’ve been thinking of Lily, the woman I might have married...”¹⁵

In *Kew Gardens*, *Lily* è un personaggio *in absentia* in quanto esiste soltanto nel flusso di coscienza di Simon, che ripensa al suo “candido” amore con lei; ma il ruolo che riveste nel racconto è fondamentale perché, essendo connotata con l’antroponimo di un fiore allusivo e simbolico tra i tanti fiori “reali” del grande giardino, ha la funzione prolettica di introdurre il tema del passare del tempo, della caducità e della casualità delle cose terrene (la chiocciola che Simon e famiglia osservano può finire schiacciata dai piedi dei passanti) e anche della morte (coloro dei quali Simon ascolta brandelli di conversazione parlano di spiriti dei morti, di donne vedove e vestite di nero).

Lily è il nome anche della pittrice che compare in *To The Lighthouse*, uno dei romanzi più belli di Virginia Woolf, dove, personaggio secondario per buona parte della vicenda, si trova a sostenere un ruolo di protagonista nel finale, allorché riesce finalmente a dare la pennellata conclusiva a un quadro iniziato molti anni prima, collegandosi in forma “medianica” alla protagonista, Mrs. Ramsay, simbolo dei poteri creativi dell’amore, ma anche delle illuminazioni prodotte dall’intuizione. A *Lily* sembra infatti dapprima di vedere Mrs Ramsay muoversi rapidamente in mezzo a una miriade di fiori e poi la vede svanire “across fields among whose folds, purplish and soft, among whose flowers, hyacinths or lilies”.¹⁶ Sebbene Mrs. Ramsay sia ormai morta a questo punto del romanzo, ella si associa qui alla vita – è il suo spirito a rendere possibile il “parto” artistico di *Lily* –, mentre quest’ultima, donna nubile che non ha mai conosciuto l’amore, è associata dal proprio nome alla purezza. Come fa rilevare Lena Sundin, qui i gigli bianchi “in connection with Lyly’s mission of seeking advice beyond death in her remembrance of Mrs Ramsay, are flowers of mourning [...] mentioned in a significant context”.¹⁷ *Lily*, il cui nome evoca la morte (proprio come il personaggio secondario di Lily in *The Dead* di Joyce), ha inoltre la sensazione che, nella sua visione, Prue, l’“ombra” compagna dei Ramsay, lasci cadere dei fiori dal suo cesto e immediata-

¹⁵ V. WOOLF, *Kew Gardens*, in *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, Oxford, Oxford University Press 2001, pp. 11-2.

¹⁶ V. WOOLF, *To the Lighthouse* [1927], Hardmondsworth, Penguin Books 1974, p. 228.

¹⁷ L. SUNDIN, *Iconicity in the Writing Process. Virginia Woolf’s To the Lighthouse and Gerald Murnane’s Inland*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis 2004, pp 22-3. Si veda inoltre I. GRUNDY, ‘Words Without Meaning - Wonderful Words’: *Virginia Woolf’s Choice of Names*, in V. WOLF, *New Critical Essays*, a c. di P. Clemen e I. Grundy, London, Vision and Barnes & Noble 1993, pp. 200-20.

mente si rende conto di come avrebbe potuto dipingere la scena: “Down fields, across valleys, white, flower-strewn – that was how she would have painted it”.¹⁸ *Lily* ha qui dunque un ruolo di vestale di quella “religione” che, per Virginia Woolf come per tutti i Modernisti, è l’arte.

Anche Edith Wharton in *The House of Mirth* (1905) pare costruire il personaggio dell’eroina, *Lily* Bart, in accordo a canoni artistico-visuali dell’*Art Nouveau*,¹⁹ la raffigurazione di questa figura femminile in particolare non è qui veramente realistica, essendo il prodotto di un’idealizzazione letteraria attinta, secondo Janet Beer e altri critici, soprattutto alla figura della *Sleeping Beauty* e alla *Lady of Shallot*: “The text is full of pictures of women; legends of other stories color the view of Lily”.²⁰

Nella galleria dei personaggi femminili con nome floreale corrispondente al giglio si può menzionare inoltre *Lilia* in *Where Angels Fear to Tread* di E. M. Forster: forse in questo caso è presente anche un nesso di relazione di tipo biografico, in quanto la madre dell’autore, Alice Clara Whichelo, veniva chiamata Lily.²¹ Nel romanzo la “candida” Lilia è un personaggio drammaticamente associato alla morte: è vedova, muore nel dare alla luce il figlio di un italiano (e il bambino a sua volta morirà mentre viene messo in atto il tentativo di riportarlo in Inghilterra), incarnando l’inconciliabilità tra il rigido convenzionalismo dell’Inghilterra e l’esuberante spontaneità dell’Italia.

The Doll’s House, breve ma intensissimo racconto scritto da Katherine Mansfield nel 1922 e pubblicato per la prima volta il 4 febbraio su “The Nation & the Atheneum”, è incentrato su *Lil*, una bambina della classe operaia che viene discriminata a livello sociale dai genitori di alunni dell’alta borghesia e, a scuola e nel gioco, da questi ultimi a causa della sua umile famiglia, dei vestiti strani da lei indossati, visibilmente fatti con pezzi di stoffa di scarto e dei suoi stessi gesti (“Lil Kelvev came up to her desk with a bunch of dreadfully common-looking flowers”).²² *Lil* e la sorella Else vengono invitate a vedere la nuova e meravigliosa “casa di bambola”

¹⁸ V. WOOLF, *To the Lighthouse*, cit., pp. 228-9.

¹⁹ A questo proposito si rinvia a C. GRIFFIN WOOLFF, *A Feast of Words. The Triumph of Edith Wharton*, New York, Oxford University Press 1977, laddove ella, interpretando la purezza del personaggio di Lily nei termini dell’omonimo motivo floreale in relazione all’influenza dell’*Art Nouveau*, che reputa culturalmente pervasiva, scrive: “the *House of Mirth* is built upon a series of explicit allusions to the art of the day”. La citazione è alla p. 112.

²⁰ J. BEER - P. KNIGHTS - E. NOLAN, *Edith Wharton’s The House of Mirth*, London and New York, Routledge 2007, p. 24.

²¹ J. COLMER, *E.M. Forster*, in *Life and Time*, in *The Personal Voice*, London, Routledge 1975, p. I.

²² <http://www.lamaquinadel tiempo.com/mansfield/04dollh.htm> (20/02/2009)

da Kezia, bambina benestante, e, anche se solo per un attimo, riescono a godere della vista della suppellettile meglio riuscita e più realisticamente riprodotta, “[a] little amber lamp with a white globe”: è quest’attimo, in cui si verifica un momento di conciliazione tra classi sociali antagonistiche, a costituire l’epifania del racconto stesso.

A conclusione di questa carrellata onomastico-letteraria sull’antroponimo *Lily* si può osservare che esso, anche sconfinando dai limiti cronologici del Modernismo, talvolta ne mantiene le caratteristiche – come, ad esempio, accade per il personaggio di *Lily* Luna Potter, la mamma di Harry Potter – dando vita a un fenomenologia onomastica che, per usare le parole di Umberto Eco in *Apocalittici e integrati* in relazione alle influenze esercitate delle esperienze pittoriche, si può forse definire come la “nascita di un nuovo repertorio iconografico e di standardizzazioni che ormai funzionano come *topoi*”.²³

²³ U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964, p. 57.