

*Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
Università degli Studi di Torino*

Strumenti letterari

3

Comitato scientifico:

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis, Mariagrazia Margarito,
Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore, Francesco Panero

La guerra e le armi
nella letteratura in inglese
del Novecento

a cura di Lucia Folena

Trauben

*Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

In copertina: John Nash, *Over the Top* (1918). Imperial War Museum, London

© 2013 Trauben editrice
via Plana 1 – 10123 Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 66980384

Indice

PAOLO BERTINETTI <i>Accursed be he that first invented war. Le lettere inglesi e la guerra</i>	7
ANDREA CAROSSO Writing the War on Terror: Post-9/11 Arab-American and Muslim-American Literature and the Postnational Imaginary	29
SONIA DI LORETO A Topography of Violence in <i>Home</i> by Toni Morrison	45
FEDORA GIORDANO Native Americans and modern wars in the work of Ralph Salisbury, a Cherokee volunteer in World War II.	57
MAJA DURANOVIC Ondaatje's <i>The English Patient</i> : war, histories, body and bombs	75
CARMEN CONCILIO Whose War? The Influence of Virginia Woolf's <i>Mrs Dalloway</i> in some Postcolonial Writers	83
PIETRO DEANDREA Poetry and the War on Terror: The case of Syed Talha Ahsan	99
PIER PAOLO PICIUCCO War and Peace in Ian McEwan's <i>Atonement</i>	123
PAOLA CARMAGNANI Reportage e romanzo : la guerra d'Indocina raccontata da Graham Greene	137
LUCIA FOLENA Il ritorno di Cerere: la signora Ramsay e la guerra-caos	153

CHIARA SIMONIGH	
Conflitto interno ed esterno in <i>Land and Freedom</i> di Ken Loach	177
IRENE DE ANGELIS	
' <i>Sad Presentiments of What Must Come to Pass</i> ': Seamus Heaney and Violence	191
ROBERTO TESSARI	
<i>Endgame</i> : l'arma dell'anfibologia e il gioco della guerra	207

IL RITORNO DI CERERE:
LA SIGNORA RAMSAY E LA GUERRA-CAOS

Lucia Folena

'Tis all in peeces, all coherence gone;
All just supply, and all Relation:
Prince, Subject, Father, Sonne, are things forgot,
For every man alone thinkes he hath got
To be a Phoenix, and that ther can be
None of that kinde, of which he is, but he.
This is the worlds condition now, and now
She that should all parts to reunion bow,
She that had all Magnetique force alone,
To draw, and fasten sundred parts in one;
She whom wise nature had invented then
When she observ'd that every sort of men
Did in their voyage in this worlds Sea stray,
And needed a new compasse for their way;
Shée that was best, and first originall
Of all faire copies and the generall
Steward to Fate;
[. . .]
Shée, shée is dead; shée's dead: when thou knowst this,
Thou knowst how lame a cripple this world is.

John Donne¹

1. *La sintassi del mondo*

Se la sintassi è un po' come lo scheletro di un enunciato – ciò che regge e tiene insieme le parole e permette loro di concorrere a produrre un senso particolare, non derivabile da una semplice giustapposizione dei sensi che già di per sé, in isolamento, possiedono – non è forse improprio supporre che qualcosa di analogo alla sintassi operi dentro le società umane, le quali senza quel principio strutturante non potrebbero esistere: sarebbero mere aggregazioni informi e caotiche di individui irrelati. Questa sintassi non può essere identificata esclusivamente con la legge – nemmeno utilizzando il termine in riferimento tanto al concetto prescrittivo-giurisprudenziale che riguarda il dover

¹ *The First Anniversary: The Progress of the Soul*, vv. 213-238, in *The Poems of John Donne*, ed. H. Grierson, London–New York–Toronto, Oxford UP, 1951 [1932].

essere, quanto a quello descrittivo-scientifico che ha per oggetto l'essere – ma si compone anche di tutte le convenzioni, i presupposti culturali o ideologici, le credenze condivise, le usanze, e così via, in base a cui una certa società si organizza e funziona in maniera più o meno corretta e soddisfacente per i suoi appartenenti. Costoro entrano in rapporto tra loro in innumerevoli “frasi” – ovvero nessi relazionali con altri individui – governate da quella sintassi. In questo modo da un lato contribuiscono a costruire l'architettura sovraordinata della società nel suo complesso, e dall'altro si “realizzano”, cioè giungono a definire una propria identità attivando alcuni dei tratti di cui erano portatori potenziali. Al pari delle parole nel discorso, i singoli, insomma, si attualizzano essenzialmente nella collettività.

Al livello globale la questione cambia di poco, e si può immaginare l'esistenza di una sintassi comune all'insieme dell'umanità; è naturalmente assai più ristretta rispetto a quelle, elaborate, caratteristiche delle specifiche culture, poiché deve fondarsi sugli elementi condivisi tralasciando quelli che le differenziano l'una dall'altra. Ma se si esce dall'ambito genericamente sociale è possibile parlare anche di una sintassi che riguarda gli equilibri politici e geopolitici complessivi. Essa guida le maniere e i termini in cui i governi e le istituzioni dei diversi paesi interagiscono tra loro, e il deviarne comporta una più o meno seria crisi diplomatica, una temporanea “perdita di senso” che deve essere sanata col ripristino della normale struttura delle relazioni internazionali.

La scomparsa o lo stravolgimento della sintassi del discorso, quando non siano utilizzati intenzionalmente per produrre determinati effetti estetici o espressivi ma risultino da un'effettiva impossibilità per il soggetto parlante di formulare una frase “corretta”, rientrano nel territorio dell'afasia, e vengono annoverati tra le patologie di tipo psichiatrico². Un'analoga forma di “follia” deriva sul terreno non solo politico e diplomatico ma anche e soprattutto sociale dall'insorgere di una guerra: i conflitti armati, siano essi interni o esterni, civili o internazionali, sono infatti tra le cause fondamentali della distruzione o della distorsione di tutti i fondamenti sintattici della convivenza.

Due sono sostanzialmente le modalità di disordine che a guerra introduce nel tessuto dei rapporti umani; e danno luogo a due

² Cfr. R. JAKOBSON, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in ID., *Saggi di linguistica generale*, tr. it. di L. Heilmann e L. Grassi, Milano, Feltrinelli, 2008 [1963], pp. 22-45.

tipologie diverse, e in parte antitetiche, di narrazione della guerra stessa. Se la perdita-distruzione della sintassi produce infatti un contesto di caotica indifferenziazione, il suo stravolgimento riduttivo o la sua distorsione schematizzante tendono invece a generare un quadro di opposizione speculare. In un caso la codificata pluralità di sensi e di nessi che caratterizza le situazioni di pace si disgrega in una molteplicità magmatica sprovvista di una forma riconoscibile perché spogliata delle usuali, condivise regole di funzionamento, e dunque difficile, se non impossibile, da ricondurre a uno schema interpretativo di soddisfacente completezza. Nell'altro caso, al contrario, quella pluralità giunge a singularizzarsi o a semplificarsi drasticamente, fino a coincidere con una "frase" unica, suscettibile di una sola interpretazione e imperniata su uno scontro frontale tra forze contrapposte che è spesso idealmente riconducibile, almeno in parte, all'antitesi primaria tra Bene e Male.

2. *Il duello e il caos*

Un assoluto disordine universale, dunque, oppure un ordine così ristretto e così prossimo all'univocità da ingabbiare gli individui in uno schema bipolare rispetto al quale è obbligatorio schierarsi, non essendo prevista alcuna possibilità di una scelta "terza", di un'opzione di neutralità. Sono questi – il caos e il duello – i due racconti fortemente alternativi tra i quali, in maniera più o meno netta, si dipana l'intera storia delle rappresentazioni delle guerre nella vicenda culturale dell'occidente, almeno a partire dalla grande visione eroica dell'*Iliade*, e attraversando l'epica e il romanzo antico e moderno fino a condizionare persino i più rigorosamente fattuali resoconti mediatici dei conflitti tuttora in corso, come quello civile, generatore di un vero e proprio sbriciolamento della sintassi, che sta sconvolgendo la Siria.

È però evidente che il Novecento ha segnato, in modo con tutta probabilità irreversibile, il tramonto del modello narrativo della guerra-duello, che ha subito una drastica crisi di credibilità, divenendo via via inutilizzabile tanto nella letteratura quanto, più recentemente, in gran parte della storiografia e del giornalismo, e connotandosi ormai perlopiù come un mero strumento di propaganda finalizzato a investire un qualche confronto armato di una nobiltà radicata in una inesistente, o nel migliore dei casi inconsistente, motivazione etica. L'idea della

“guerra giusta” si è problematizzata a tal punto da risultare improponibile, come è stato evidente negli ultimi decenni, quando l’esigenza di legittimare interventi bellici in diverse parti del mondo ha indotto governanti talora anche in buona fede a costruire ancora una volta narrazioni imperniate sulla contrapposizione frontale di due realtà o due visioni incompatibili: “scontro di civiltà”, “esportazione della democrazia”, “difesa dell’occidente”, “lotta al terrorismo”, “guerra santa”, e così via. Sono però formule destinate regolarmente a frantumarsi in breve tempo a contatto con la brutale realtà delle armi e della morte, lasciando non di rado intravedere gli interessi materiali – economici e geopolitici – ai quali fornivano copertura e dignità ideale.

Il *master-trope* della guerra-duello è inestricabile dalla tradizione del racconto eroico, ed è senza dubbio significativo che la sua enunciazione più esplicita, quella offerta nel 1832 da Carl von Clausewitz³, risalga proprio a un momento storico che è costretto a misurarsi con la sostanziale improponibilità dell’epica, almeno nelle sue forme canoniche. È come se il generale prussiano si sforzasse di ripristinare dentro la complessità del moderno la rassicurante semplificazione ideologica offerta da questo sintetico scenario antico che ammantava massacri e devastazioni del pallio della rettitudine e della nobiltà morale.

Il duello, forma eminentemente aristocratica di risoluzione violenta di un contenzioso, pone l’una davanti all’altra due persone, ciascuna delle quali si mostra tanto ansiosa di salvaguardare l’onore messo a repentaglio dall’avversario da apparire pronta per questo anche al sacrificio della vita⁴. Sul fondale della guerra-duello si affrontano, in luogo dei singoli, due comunità, che sono però abbastanza compatte e coese nella condivisione di ideali e valori e nella volontà di vittoria da potersi rappresentare come individui collettivi: Noi – il gruppo a

³ C. VON CLAUSEWITZ, *Vom Kriege*, tr. it. di A. Bollati e E. Canevari, *Della guerra*, Milano, Mondadori, 1999, p. 19: “La guerra non è che un duello su vasta scala”.

⁴ Queste osservazioni preliminari sulla guerra-duello sono indebitate con lo stimolante *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale* di A. SCURATI (Roma, Donzelli, 2007 [2002]), che identifica tre momenti fondamentali nella cultura occidentale per quanto riguarda il racconto dei conflitti: la fase “epica” antica, quella del “romanzo” (*romance e novel*) tra Medioevo e Ottocento e quella della rappresentazione mediatica contemporanea; curiosamente l’analisi omette però quasi del tutto il Novecento. Sul duello e il suo stretto legame con la visione del mondo aristocratica cfr. l’ampia trattazione di V. G. KIERNAN, *The Duel in European History: Honour and the Reign of Aristocracy* (Oxford, Oxford UP, 1986), tr. it. di M. Baiocchi, *Il duello. Onore e aristocrazia nella storia europea*, Venezia, Marsilio, 1991.

favore del quale il racconto è schierato – e Loro, il Nemico. Essi sono divisi da tutto ma accomunati nella determinazione a difendere l'onore della propria nazione, o della propria parte, e nell'accettazione, qualora tale difesa lo richieda, dell'estremo sacrificio. Lo scontro è tipicamente frontale, basato assai più sulla forza e sul coraggio che non sull'astuzia⁵. La giustezza della causa del Noi è qui spesso resa manifesta, oltre che dal trionfo finale, dal sostegno che le fornisce il sovrannaturale, come insegnano non solo l'Antico Testamento e l'epica greca e romana ma la lunga storia delle crociate e delle conquiste cristiane, fino al *Gott mit uns* della retorica nazista e ai richiami ad Allah degli *shahid* e dei guerriglieri islamisti.

La guerra-duello comporta insomma sintassi – relazione chiara e descrivibile tra le componenti – e senso, benché entrambi siano estremamente semplificati. L'antitesi ideale tra i due eserciti schierati sul campo di battaglia è già un principio di ordine, sul quale si articolano le organizzazioni interne a ciascuno dei due, con le loro gerarchie, le diverse funzioni, mansioni e qualifiche, e così via; e a partire dal quale si ristrutturano, riducendosi ai minimi termini, la trama dei rapporti all'interno delle comunità coinvolte, a cui viene più o meno esplicitamente richiesto di rinunciare a valorizzare le pluralità e le differenze che le arricchiscono in tempo di pace per compattarsi rispecchiandosi in quell'unica identità che le loro truppe sono deputate a tutelare. Più che una conseguenza della restrizione della sintassi, il "senso" in questo caso ne è la causa: proclamato *a priori* in forma di *slogans* dalla forte caratterizzazione etica, patriottica o anche religiosa, che sintetizzano la motivazione scatenante del conflitto, deve a tutti i costi essere preservato inalterato lungo l'intero suo arco, pena il dissolvimento della guerra-duello in una guerra-caos⁶.

Quest'ultima presuppone una situazione assolutamente diversa. Qui gli individui collettivi contrapposti si frammentano in due molteplicità

⁵ SCURATI, pp. 1-9 e sgg.

⁶ Se l'epica antica e rinascimentale è il luogo privilegiato della guerra-duello, e il *novel* dell'Ottocento ma soprattutto del Novecento tende a proporsi come il contesto più adeguato alla narrazione della guerra-caos, nel mezzo si potrebbe collocare la rappresentazione tipica del *romance* medievale e rinascimentale, dove la contrapposizione epica uno - uno (Noi – Loro) tende a dare luogo al confronto uno - molti, nel senso che, mentre l'eroe incarna sineddochicamente la comunità a cui appartiene, il polo dell'alterità diventa spesso tendenzialmente irriducibile e una figura collettiva unica.

prive di legami certi e solidi: la sintassi si sgretola fino a polverizzarsi, generando una crescente perdita di senso, dove si smarriscono le ragioni ideali che hanno dato origine alle ostilità, e massacri e distruzioni sembrano divenire del tutto gratuiti, giustificati semplicemente dalla necessità di giungere a una conclusione della fase bellica. Diventa impossibile ricondurre automaticamente l'insieme del confronto Noi – Loro a una versione dell'antitesi primaria fra Bene e Male. Mentre le gerarchie militari e politiche si sforzano in ogni maniera di continuare a costruire narrazioni aderenti al canovaccio della guerra-duello, queste si screditano progressivamente tra le masse dei soldati e dei civili messi di fronte a un Nemico che scoprono non poi così radicalmente Altro come era stato loro proposto.

La guerra-caos, modalità dominante di rappresentazione dei conflitti nella narrativa del Novecento, non è però uno scenario ignoto alle età precedenti. Al di fuori dell'epica, infatti, essa compare già in maniera significativa fin dall'antichità classica. A cominciare da Ovidio:

Iamque nocens ferrum ferroque nocentius aurum
 prodierat, prodit bellum, quod pugnat utroque,
 sanguineaque manu crepitantia concutit arma.
 vivitur ex raptō: non hospes ab hospite tutus,
 non socer a genero, fratrum quoque gratia rara est
 inminet exitio vir coniugis, illa mariti,
 lurida terribiles miscent aconita novercae,
 filius ante diem patrios inquirat in annos:
 victa iacet pietas, et virgo caede madentis
 ultima caelestum terras Astraea reliquit⁷.

È la descrizione dell'età del ferro, quando si perdono ogni legame sociale e ogni nozione di comune appartenenza al genere umano, così che la Terra precipita in una situazione di belligeranza generalizzata, di

⁷ *Metamorfosi* I.141-150, a c. di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994 [1979]: “Così il ferro pernicioso e l'oro più pernicioso del ferro furono portati alla luce: ed ecco, compare la guerra, che combatte con l'uno e con l'altro e squassa con mano insanguinata armi crepitanti. Di rapina si vive: l'ospite non può fidarsi dell'ospite né il suocero del genero, e anche i fratelli di rado si risparmiano. Trama il marito la morte della moglie, lei quella del marito. Terribili matrigne mestano lividi veleni. Il figlio fa i conti sugli anni del padre, prima del tempo. Vinta giace la bontà, e la vergine Astrea lascia – ultima degli dèi – la terra madida di sangue”. Le citazioni successive si riferiscono a questa edizione.

tutti contro tutti⁸. Si disgrega la sintassi delle normali relazioni pacifiche fra le persone, simbolicamente garantita fino a quel momento dalla presenza di Astrea, la divina rappresentante della giustizia nel mondo: dopo l'età dell'oro, che non richiedeva alcuna imposizione normativa perché “sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat”⁹, questa sintassi può infatti esistere e perpetuarsi solo in tanto in quanto sia fondata sulla Legge, la quale è chiamata a prescriverne e regolarne il funzionamento.

Se fino alla caduta nell'età del ferro Astrea personifica la legalità, è invece un'altra figura femminile, e cioè Cerere, a introdurre effettivamente questo principio nella storia dell'umanità¹⁰. In un momento imprecisato ma sicuramente collocato nella fase inaugurale di tale storia, e contestualmente con l'agricoltura, primo stadio della cultura umana, costei dona appunto alla terra le regole del vivere civile:

Prima Ceres unco glaebam dimovit aratro,
prima dedit fruges alimentaue mitia terris,
prima dedit leges; Cereris sunt omnia munus¹¹.

Parafrasando la sintetica formulazione ovidiana, il mitografo rinascimentale Abraham Fraunce afferma che Cerere

⁸ Le espressioni “war of every one against every one” e “such a war, as is of every man, against every man” sono utilizzate nel famoso Capitolo XIII del *Leviatano* (Th. HOBBS, *Leviathan*, ed. M. Oakeshott, London-New York, Collier Macmillan, 1971, p. 100. Le citazioni successive si riferiscono a questa edizione). Si veda il passo citato più avanti.

⁹ *Metamorfosi* I.90: “spontaneamente, [. . .] senza bisogno di leggi, [vi] si onoravano la lealtà e la rettitudine”.

¹⁰ La *Virgo Caelestis* Astrea viene talora identificata, tra le altre, con Cerere, anche in virtù della spiga di grano che tiene in mano nell'iconografia tradizionale. Cfr. F. YATES, *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*; tr. it. di E. Basaglia, *Astrea. L'idea di impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1990 [1975], pp. 39-49.

¹¹ *Metamorfosi* V.341-343: “Per prima Cerere smosse con l'aratro adunco le zolle, per prima dette messi e alimenti pacifici alla terra, per prima dette leggi: tutto è dono di Cerere”. Come la legge, anche l'agricoltura era del tutto ignota all'età dell'oro, quando “per se dabat omnia tellus”, “la terra [...] produceva ogni cosa da sé” (*Metam.* I.102 e sgg.); poiché quest'arte inizia a essere praticata nella successiva età dell'argento (*Metam.* I.123-124), sulla scorta di quanto Calliope afferma riguardo a Cerere nel citato passo del V libro sembra legittimo supporre che anche l'imposizione della Legge possa essere fatta risalire a tale età.

first found and taught the use of corn and grain, and thereby brought men from that wild and savage wandering in woods and eating of acorns to a civil conversing and more orderly diet, and caused them to inhabit towns, to live sociably, to observe certain laws and institutions, and for these causes was herself made a goddess¹².

Insieme con l'arte di ricavare dalla terra *alimenta mitia*, cioè nutrimento che non richieda esercizio di violenza nei confronti di altri esseri viventi, la dea ha dunque fornito ai mortali i fondamenti della "civile conversazione": i mezzi per interagire costruttivamente componendo una società in cui condurre insieme un'esistenza pacifica e produttiva. La presenza del principio sintattico (e in questo caso femminile) incarnato da Astrea e da Cerere è la condizione imprescindibile di tale esistenza; ogni sua assenza o scomparsa ingenera un ritorno alla feroce anarchia dell'età del ferro, alla guerra indiscriminata "di tutti contro tutti". Privata di quel principio, una comunità vede messe seriamente in pericolo le basi stesse della sua sopravvivenza.

Ne è del tutto consapevole Thomas Hobbes quando costruisce la sua terrificante immagine di ciò che ritiene essere lo stato "naturale" dell'umanità:

In such condition, there is no place for industry, because the fruit thereof is uncertain; and consequently no culture of the earth; no navigation, nor use of the commodities that may be imported by sea; no commodious building; no instrument of moving, and removing, such things as require much force; no knowledge of the face of the earth; no account of time; no arts; no letters; no society; and which is worst of all, continual fear; and danger of violent death; and the life of man, solitary, poor, nasty, brutish and short¹³.

In effetti, nella prospettiva hobbesiana la guerra-caos che frapponne ostacoli insormontabili allo sviluppo di qualunque attività e relazione sociale e fa dell'esistenza di ciascuno un vero e proprio inferno costituisce al tempo stesso la condizione originaria della specie umana, prima di quel passo iniziale verso la civiltà che consiste nell'investire

¹² A. FRAUNCE, *The Countesse of Pembrokes Ynychurche*, 1592, pp. 26-27, cit. in S. Orgel, Introduction to W. Shakespeare, *The Tempest*, Oxford, Oxford UP, 1994, p. 48.

¹³ *Leviathan*, p. 100.

un'autorità centrale del potere di emanare le leggi e di farle rispettare¹⁴, e il baratro in cui una collettività piomba nuovamente ogniqualvolta tale autorità venga meno in seguito a una insurrezione o a un colpo di stato. Che i nostri più remoti antenati vivessero in maniera tanto barbara, prosegue Hobbes, lo dimostra il fatto che, al pari di loro, “the savage people in many places of America, except the government of small families, the concord whereof dependeth on natural lust, have no government at all; and live at this day in that brutish manner”. D'altra parte, il costante pericolo di ricadere in quel marasma dovrebbe risultare evidente a un inglese di metà Seicento, ancora sconvolto dalle efferatezze della guerra civile appena conclusa:

it may be perceived what manner of life there would be, where there were no common power to fear, by the manner of life, which men that have formerly lived under a peaceful government, use to degenerate into, in a civil war¹⁵.

Mentre le guerre tra stati possono essere giustificate dall'esigenza per i sovrani di sostenere le iniziative e le intraprese dei propri sudditi, quelle civili, stando a Hobbes, sono del tutto dissennate. È appunto prevalentemente in relazione alla difficoltà ben maggiore, rispetto a quella comportata da conflitti difensivi o anche offensivi nei riguardi di altre nazioni, di ascrivere un senso a una drammatica lacerazione interna a una società che il modello del caos è stato tradizionalmente utilizzato fino all'Otto-Novecento, quando ha cominciato a proporsi come un tipo di racconto estensibile a *tutte* le guerre, senza dubbio in virtù di un sostanziale indebolirsi di nazionalismi, patriottismi e lealtà etniche, religiose o politiche, a favore di un crescente senso, quantomeno in larghissimi settori delle opinioni pubbliche dei paesi occidentali, di appartenenza a un'unica comunità, quella umana.

Sono due le differenze più rilevanti tra l'età del ferro ovidiana e lo “stato di natura” postulato dal *Leviatano*. Innanzitutto, mentre nelle *Metamorfosi* la prima guerra-caos è essa stessa scatenata dal progressivo degradarsi, di età in età, della felice anarchia delle origini, ciò che

¹⁴ *Leviathan*, p. 101: “The desires, and passions of man, are in themselves no sin. No more are the actions, that proceed from those passions, till they know a law that forbids them, which till laws be made they cannot know: nor can any law be made, till they have agreed upon the person that shall make it”.

¹⁵ *Leviathan*, p. 101.

Hobbes descrive è proprio la fase aurorale dell'esistenza umana sulla terra, fortemente condizionata, in mancanza di entità esterne in grado di controllarla, dalla fondamentale, ineliminabile aggressività degli individui. Inoltre la Legge necessaria per porre rimedio alla tragica incapacità di autogoverno e all'innata amoralità degli individui non ha qui nulla a che vedere con il recupero, o il reperimento, di un principio "femminile" in grado di assicurare, sul piano quantomeno simbolico, il ripristino della corretta sintassi nei rapporti tra le persone: questa sintassi deve invece venire imposta da un reale, inflessibile potere politico centrale che garantisca sicurezza in cambio della libertà, trasformando autonomi soggetti intemperanti in sudditi disciplinati.

La simbolica presenza femminile che è necessaria per tenere insieme le cose terrene e le società umane è in larga misura identificabile con l'*anima mundi* di ascendenza platonica, la componente spirituale interna all'universo materiale che stando a Plotino ha il compito di ordinarlo e governarlo, e che per molti filosofi del Rinascimento è il fondamento della "simpatia universale" grazie alla quale tutte le parti costituenti di tale universo sono collegate tra loro in modo che agendo su una di esse tramite la magia è possibile influenzarne altre¹⁶. È su questa base che John Donne costruisce nel suo *First Anniversary* l'iperbolica elegia di una figura di giovane donna la cui scomparsa precipita il mondo in un caos irrimediabile, caratterizzato, come l'ovidiana età del ferro, dalla perdita di ogni relazione fra gli esseri umani¹⁷.

3. *I fini veli della civiltà*

"Time Passes", la seconda sezione di *To the Lighthouse*, sintetizza in poche pagine il decennio intercorso tra i due soggiorni estivi della famiglia Ramsay alle isole Ebridi¹⁸. un decennio durante il quale la

¹⁶ Cfr. N. ABBAGNANO, *Dizionario di filosofia*, 3° ed. ampliata da G. Fornero, 3 voll., Torino, Utet, 1998, rist. Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2006, Vol. I, pp. 111-112, s.v. "anima del mondo", di N. A. Il dibattito rinascimentale sull'*anima mundi* coinvolge tra gli altri Giordano Bruno, Cornelio Agrippa, Paracelso, Fracastoro, Cardano, e Campanella.

¹⁷ Cfr. il passo qui collocato in epigrafe.

¹⁸ La prima parte, "The Window", si svolge presumibilmente nel settembre del 1909, e la terza, "The Lighthouse", circa tre mesi dopo il trattato di Versailles (giugno

tragedia della Grande Guerra travolge le vite e le certezze, in una fase storica cruciale che sembra scavare una frattura insanabile nell'ordine del mondo, suggerendo a molti intellettuali “the notion, partly true and partly imagined, that the war created a vast gap between the pre-war and the post-war world”¹⁹. Eppure, a prima vista, la guerra entra nel romanzo solo di striscio: mai direttamente nominata²⁰, è fatta oggetto di brevi, frammentarie notazioni, come se si trattasse di un tema troppo destabilizzante per essere affrontato con decisione. Si parte da una similitudine che pare richiamare il modo quasi ossessivo con cui nel sereno pomeriggio antebellico descritto nella prima sezione il signor Ramsay aveva rievocato, riferendolo in qualche modo a sé, il sacrificio dei seicento di Balaclava celebrato da Tennyson nella *Charge of the Light Brigade*:

The autumn trees, ravaged as they are, take on the flash of tattered flags kindling in the gloom of cool cathedral caves where gold letters on marble pages describe death in battle and how bones bleach and burn far away in Indian sands²¹.

Non è però così lungo il passo dall'irrealtà eroica ed esotica di un passato recente ma già circonfuso di un'aura mitica alla concretezza del presente, dove la casa delle vacanze, abbandonata a sé stessa e alla lenta inesorabile erosione del tempo e degli elementi, sembra avvertire, sotto forma di tonfi sordi e di fugaci tremori, qualcosa della follia che divampa nel mondo degli umani:

there came later in the summer ominous sounds like the measured blows of hammers dulled on felt, which with their repeated shocks still

1919). Cfr. K. LEVENBACK, *Virginia Woolf and the Great War*, Syracuse (NY), Syracuse UP, 1999, pp. 93, 109.

¹⁹ S. HYNES, *A War Imagined: The First World War and English Culture*, London, Bodley Head, 1990, p. xi. La stessa Woolf nel 1940 ne parlerà in questi termini: “suddenly, like a chasm in a smooth road, the war came” (“The Leaning Tower”, cit. in LEVENBACK, p. 5); e già nel 1926 afferma che “the war sprung its chasm at the feet of [. . .] innocence and ignorance” (“The Cinema”, cit. in LEVENBACK, p. 16).

²⁰ Tranne che in un commento parentetico a proposito della pubblicazione delle poesie di Carmichael: “The war, people said, had revived their interest in poetry” (V. WOOLF, *To the Lighthouse*, ed. M. Drabble, Oxford, Oxford UP, 1992, p. 183. Le citazioni successive si riferiscono a questa edizione).

²¹ P. 174. Per i versi di Tennyson cfr. in part. le pp. 25-27 e 43-46.

further loosened the shawl and cracked the tea-cups. Now and again some glass tinkled in the cupboard as if a giant voice had shrieked so loud in its agony that tumblers stood inside a cupboard vibrated too. Then again silence fell; and then, night after night, and sometimes in plain mid-day when the roses were bright and light turned on the wall its shape clearly, there seemed to drop into this silence, this indifference, this integrity, the thud of something falling. (p. 181)

Subito dopo arriva con una brutalità forse accentuata anziché stemperata dall'ironia – ma sempre da lontano e collocato fra parentesi come se si trattasse di un evento marginale, al pari di tutto ciò che riguarda gli umani, in questa seconda parte di cui, tranne che nel primo e nell'ultimo capitolo, anziché loro sono protagonisti le cose e il tempo che le altera irrimediabilmente – l'orrore del massacro²²:

[A shell exploded. Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Andrew Ramsay, whose death, mercifully, was instantaneous.] (p. 181)

E infine anche il tratto di mare visibile dall'isola mostra per un attimo i segni di un cambiamento che è irreparabile, ma che le onde si affrettano a cancellare, come se la Natura si rifiutasse di sentirsene coinvolta²³:

There was the silent apparition of an ashen-coloured ship for instance, come, gone; there was a purplish stain upon the bland surface of the sea as if something had boiled and bled, invisibly, beneath. (p. 182)

Questo, e poco altro, viene qui detto esplicitamente della prima guerra mondiale. Ma in un certo modo essa costituisce un tema fondamentale di *To the Lighthouse*, proprio perché la struttura tripartita del romanzo e l'apparente asimmetria tra le sue sezioni, con la forte dilatazione narrativa del pomeriggio e della mattinata situati ai due estremi a fronte della concentrata essenzialità riservata al racconto dei

²² Del resto la Grande Guerra nel suo insieme viene chiusa tra parentesi nella trasfigurazione epica che ne produce D. JONES qualche anno dopo (*In Parenthesis*, 1929-1937).

²³ “Did Nature supplement what man advanced? Did she complete what he began? With equal complacency she saw his misery, condoned his meanness, and acquiesced in his torture” (p. 182).

dieci anni che li separano, suggeriscono la possibilità di leggerlo anche allegoricamente: come la storia della dissoluzione di un ordine – di una sintassi, di una forma – che andrà poi, faticosamente e precariamente, recuperato, o meglio rimpiazzato da un nuovo equilibrio²⁴. La prima sezione, “The Window”, è insomma l’elegia di questo tempo perduto – necessariamente detestato in quanto carico di oppressione e repressione²⁵ ma insieme rimpianto come un’età tutto sommato aurea, percorsa ancora da una sorta di innocenza – distrutto per sempre dalla caduta in un “gigantic chaos” in cui “night and day, month and year ran shapelessly together” (“Time Passes”, p. 183). La casa sull’isola è, letteralmente, un microcosmo – un’immagine di un mondo in preda a forze devastanti e incontrollabili – e l’intervento salvifico che su di essa infine compie, sottraendola appena in tempo all’incombente disfacimento, la donna delle pulizie, la signora McNab, goffo improbabile principio sintattico vicario, diviene condizione necessaria e inaugurale di quel ripristino della sintassi all’interno del mondo umano che si delinea nella terza parte del romanzo.

L’inizio della caduta nel baratro, l’avvio della stagione del lutto e della disgregazione, aveva invece coinciso con la morte di colei che aveva incarnato appieno quel principio, vigilando sulla Legge e sulla sintassi delle relazioni entro il piccolo mondo della sua cerchia familiare e amicale:

[Mr Ramsay stumbling along a passage stretched his arms out one dark morning, but, Mrs Ramsay having died rather suddenly the night before, he stretched his arms out. They remained empty.] (p. 175)

Non casualmente, questa crudele lacerazione era stata accompagnata dal disfacimento dell’intelligibilità del mondo, dalla perdita dei legami fra le sue parti:

divine goodness [...] covers his treasures in a drench of hail, and so

²⁴ Cfr. LEVENBACK, pp. 89 e sgg.; P. LEWIS, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge, Cambridge UP, 2007, pp. 113-115.

²⁵ E intento a costruire una narrazione anticipatoria mitica e mistificante che renda il conflitto naturale e desiderabile: “The first section of the novel should [. . .] be recognized as an attempt by Woolf to embody the pervasive sense of sentimentality and myth that invited participation in and support for the Great War, but disallowed its reality” (LEVENBACK, p. 93).

breaks them, so confuses them that it seems impossible that their calm should ever return or that we should ever compose from their fragments a perfect whole or read in the littered pieces the clear words of truth. (p. 174)

E dallo sconvolgimento della natura:

The nights now are full of wind and destruction; the trees plunge and bend and their leaves fly helter skelter until the lawn is plastered with them and they lie packed in gutters and choke rain pipes and scatter damp paths. Also the sea tosses itself and breaks itself, and [. . .] no image with semblance of serving and divine promptitude comes readily to hand bringing the night to order and making the world reflect the compass of the soul. (pp. 174-175)

Non era certo una rivoluzionaria, la signora Ramsay, tutt'altro: era garante e custode dell'ordine costituito; e del resto che altro è la sintassi se non ordine *preconstituito*, stabilito *a priori* e proposto come imprescindibile e da accettare senza troppe discussioni, pena la caduta appunto nel caos? Istanze di ribellione a quell'ordine ne aveva probabilmente avute in gioventù, quando l'arte la tentava; ma assumendo il ruolo di moglie e madre vi aveva rinunciato del tutto, convinta del suo dovere di dedicarsi a trasmettere la Legge e a preservare per la generazione successiva, quella dei suoi otto figli, l'intatta superficie del tessuto sintattico ricevuto in eredità da quelle che l'avevano preceduta: "the whole of the effort of merging and flowing and creating rested on her" (p. 113). Era la funzione assegnata alle donne all'interno di un mondo in cui il potere politico, economico e sociale, interamente nelle mani degli uomini, si narrava ancora nella maniera tradizionale, come un racconto di cavalleria e di valore, chiuso nello schema eroico della guerra-duello e della grande avventura che era così caro persino all'intellettuale Ramsay; e quando, al pari di lei, esse si facevano pienamente carico di questo loro compito di custodi e garanti della sintassi, ricevevano dai loro compagni il riconoscimento più ambito, quello di essere venerate come creature di un'altra dimensione:

she had the whole of the other sex under her protection; for reasons she could not explain, for their chivalry and valour, for the fact that they negotiated treaties, ruled India, controlled finance; finally for an attitude towards herself which no woman could fail to feel or to find agreeable,

something trustful, childlike, reverential; which an old woman could take from a young man without loss of dignity, and woe betide the girl – pray Heaven it was none of her daughters! – who did not feel the worth of it, and all that it implied, to the marrow of her bones. (p. 11)

La preservazione della sintassi è un lavoro complicato, che richiede attenzione ininterrotta e anche spirito d’iniziativa. Si tratta fra l’altro di vegliare con costanza sul benessere di tutti, di presiedere al buon andamento dei rapporti fra le persone smussando attriti e risentimenti²⁶, di promuovere i contatti e le amicizie, di essere sempre disponibili a fornire l’incoraggiamento o il supporto affettivo di cui qualcuno ha bisogno. E anche di prevenire – ma con dolcezza, in maniera obliqua, senza scontri né scatti – possibili insubordinazioni nei confronti del mondo così com’è: di scoraggiare ad esempio le altre donne dal costruirsi un’esistenza diversa da quella a cui sono naturalmente chiamate dalla loro femminilità, che apre loro la strada maestra del matrimonio e della maternità. Persino la già radicata renitenza di Lily a quel destino potrebbe ancora – forse – essere abbattuta²⁷. Il non conformarsi alla sintassi esistente, specie da parte di una donna, comporta proprio la dissoluzione di *ogni* sintassi, la caduta nel caos, come indica chiaramente la favola *Il pescatore e sua moglie* che la signora Ramsay legge al piccolo James. Ilsabil, la protagonista del racconto dei fratelli Grimm, vittima dell’esorbitanza di un desiderio che non conosce confini, lungi dall’accontentarsi di essere uscita dalla miseria in cui versava diventando prima una signora benestante e poi una facoltosa castellana, varca decisamente il limite imposto al suo genere quando esige in successione, esaudita ogni volta dal pesce cui il marito ha risparmiato la vita, di essere re – non regina – e poi imperatore e papa. Benché i segni premonitori della punizione imminente si moltiplichino a ogni richiesta nel graduale incupirsi e sollevarsi del mare e nell’infuriare del vento, la catastrofe vera e propria avviene

²⁶ “Strife, divisions, differences of opinion, prejudices twisted into the very fibre of being, oh that they should begin so early, Mrs Ramsay deplored. [. . .] It seemed to her such nonsense – inventing differences, when people, heaven knows, were different enough without that” (p. 14).

²⁷ “Ah, but was that not Lily Briscoe strolling along with William Bankes? She focused her short-sighted eyes upon the backs of a retreating couple. Yes, indeed it was. Did that not mean that they would marry? Yes, it must! What an admirable ideal! They must marry!” (p. 97).

quando la frontiera oltrepassata non è più solo quella tra maschile e femminile ma quella fra umano e divino. Un po' come una seconda Eva, la donna vuole ora essere "even as God is" o "like unto God"²⁸, e il pescatore costretto a tornare per l'ennesima volta in riva al mare a interpellare il pesce si trova nel mezzo di una scena apocalittica:

outside a great storm was raging, and blowing so hard that he could scarcely keep his feet. Houses and trees toppled over, the mountains trembled, rocks rolled into the sea, the sky was pitch black, and it thundered and lightened, and the sea came in with black waves as high as church-towers and mountains, and all with crests of white foam at the top²⁹.

La conclusione viene sintetizzata in un'unica frase, quella finale: "And there they are living still at this very time" (p. 84). La fiaba delinea ovviamente un ritorno integrale all'ordine originario:

"Well, what does she want, now?" said the flounder.
"Alas," said he, "she wants to be like unto God."
"Go to her, and you will find her back again in the dirty hovel."
And there they are living still at this very time.

La salvaguardia della sintassi da parte della signora Ramsay si articola in una serie pressoché interminabile di piccoli gesti quotidiani. Deve addolcire la spietata franchezza che non di rado governa gli scambi verbali del marito con i figli, specie con James, che è troppo giovane e sensibile per non subirla come un affronto; stemperare l'ironia un po' snob dei ragazzi più grandi nei confronti di Charles Tansley; anticipare i bisogni e i desideri di ciascuno, compreso l'impenetrabile Carmichael; prevenire i litigi fra i bambini Cam e James; fare di ogni occasione sociale un successo, vivendo la cena

²⁸ La traduzione dal tedesco è quella di Margaret Hunt (*The Fisherman and His Wife*, in J. and W. GRIMM, *Household Tales*, London, George Bell, 1884, 1.78-85) che viene utilizzata nel romanzo, dove questa richiesta della donna non è riportata esplicitamente ma è invece citata la descrizione del caos che ne segue.

²⁹ P. 83. La citazione riportata è tratta dall'originale, rispetto al quale il testo di Woolf presenta una sola variante di rilievo nella frase finale, dove omette "crests of" semplificando in "and all with white foam at the top". La tempesta rappresentata nella fiaba ha analogie presumibilmente non casuali con quella già citata, descritta alle pp. 174-175 del romanzo, che prelude alla morte della signora Ramsay.

come un trionfo non tanto per la perfezione del *bœuf en daube* – preparato sì dalla cuoca, ma in base alla ricetta da lei dettata – quanto per l'intrecciarsi sereno e costruttivo delle conversazioni fra i convitati e la convinzione di averli messi tutti a proprio agio. E soprattutto deve incessantemente rispondere all'insaziabile domanda di rassicurazione e di sostegno emotivo da parte del marito, rasserenandolo e inducendolo a ritrovare quella fiducia in sé e nel valore del proprio lavoro che in lui sembra spesso vacillare. E poi cerca anche di arricchirla e modularla, la sintassi, ad esempio formando nuove coppie: mettendo insieme Paul e Minta, e perfino Lily e William Bankes. È forse, del resto, questa ininterrotta supervisione delle esistenze degli altri – la quale, se si eccettuano i rari e preziosi momenti di solitudine a tu per tu con il buio di fuori e la luce intermittente del faro, non le lascia praticamente alcuno spazio per occuparsi di sé, strizzandola come una spugna, privandola di tutta la sua linfa vitale – a finire per ucciderla.

La cura della sintassi richiede un rapporto particolare con la verità. È incompatibile, soprattutto, con un comportamento come quello del signor Ramsay, il quale, “incapable of untruth”, rifiuta categoricamente di alterare un fatto o una parola sgradevole “to suit the pleasure or convenience of any mortal being, least of all of his own children, who [...] should be aware from childhood that life is difficult, facts uncompromising; and the passage to that fabled land where our brightest hopes are extinguished, our frail barks founder in darkness [...], one that needs, above all, courage, truth, and the power to endure” (p. 8). Questa è la verità che taglia come un coltello, recidendo solidarietà e legami affettivi e generando risentimento e desiderio di vendetta³⁰. Quella della signora è di altra natura, e dal punto di vista di lui non può, non coincidendo con la sua, essere altro che menzogna:

³⁰ “Such were the extremes of emotion that Mr Ramsay excited in his children’s breasts by his mere presence; standing, as now, lean as a knife, narrow as the blade of one, grinning sarcastically” (p. 8). È ovviamente paradossale che un uomo così dedito al culto della verità fattuale – culto del resto piuttosto coerente con la materia dei suoi studi filosofici, “Subject and object and the nature of reality” (p. 33) – sia al tempo stesso uno che “never looked at things” (p. 97), e che, soprattutto, abbia l’abitudine di raccontarsi a sé stesso, per giustificare ciò che vede come un sostanziale fallimento del suo percorso intellettuale, nelle vesti di un eroe epico – di volta in volta soldato, esploratore o marinaio – travolto da forze soverchianti, che affronta con supremo sprezzo del pericolo andando incontro a una fine gloriosa. L’ironia di questa giustapposizione di *fiction* e *truth* è particolarmente visibile nel passo di p. 45 citato subito sotto.

He had ridden through the valley of death, been shattered and shivered; and now she flew in the face of facts, made his children hope what was utterly out of the question, in effect, told lies. (p. 45)

Ma forse le cose stanno altrimenti, e di verità non ce n'è una sola:

Her simplicity fathomed what clever people falsified. Her singleness of mind made her drop plumb like a stone, alight exact as a bird, gave her, naturally, this swoop and fall of the spirit upon truth which delighted, eased, sustained – falsely perhaps. (p. 41)

Letteralmente, la signora non dice affatto il falso: non assicura a James che la gita al faro avrà senz'altro luogo l'indomani, ma articola e qualifica la promessa corredandola di una condizione: "if it's fine tomorrow" (p. 7). Si può presumere che sappia benissimo quanto le previsioni meteorologiche rendano improbabile la spedizione, ma ciò non inficia la correttezza dell'affermazione: la cosa avverrà (avverrebbe) se farà (facesse) bel tempo. La sua verità "trasversale", che rifugge l'affrontamento e l'aggressività, serve a unire e a rasserenare; preserva la sintassi e permette a lei, come a una seconda Cerere, di istituire e mantenere, all'interno del suo minuscolo universo, la civiltà:

To pursue truth with such astonishing lack of consideration for other people's feelings, to rend the thin veils of civilization so wantonly, so brutally, was to her so horrible an outrage of human decency [on Mr R.'s part] that, without replying, dazed and blinded, she bent her head as if to let the pelt of jagged hail, the drench of dirty water, bespatter her unrebuked. (p. 45)

Non è un caso che, unito alla straordinaria bellezza della signora Ramsay, il suo identificarsi *in toto* con il proprio ruolo di custode e trasmittitrice della sintassi induca non solo gli uomini, ma tutti coloro che la conoscono bene, a riverirla come un essere speciale, una sorta di divinità. Lo fa William Bankes, che l'ha sempre idolatrata; ma lo fa anche il giovane Tansley:

all at once he realized that it was this; it was this – she was the most beautiful person he had ever seen.

With stars in her eyes and veils in her hair, with cyclamen and wild violets – what nonsense was he thinking? She was fifty at least; she had eight children. Stepping through fields of flowers and taking to

her breast buds that had broken and lambs that had fallen; with the stars in her eyes and the wind in her hair – (p. 21).

E dieci anni dopo è proprio questa l'immagine retrospettiva che di lei ha Lily Briscoe:

It was strange how clearly she saw her, stepping with her usual quickness across the fields among whose folds, purplish and soft, among whose flowers, hyacinths or lilies, she vanished. It was some trick of the painter's eye. For days after she had heard of her death she had seen her thus, putting her wreath to her forehead and going unquestionably with her companion, a shadow, across the fields. (pp. 244-245)

She [Lily] stared, frowning. There was the hedge, sure enough. But one got nothing by soliciting urgently. One got only a glare in the eye from looking at the line of the wall, or from thinking – she [Mrs R.] wore a grey hat. She was astonishingly beautiful. (p. 261)

And then Mrs Ramsay would be annoyed because somebody was late, or the butter not fresh, or the teapot chipped. And all the time she was saying that the butter was not fresh one would be thinking of Greek temples, and how beauty had been with them there. (p. 264)

C'è insomma qualcosa, in queste visioni della signora Ramsay, che ricorda Cerere, la datrice della legge e guardiana della sintassi, anche nell'altra veste in cui compare nel quinto libro delle *Metamorfosi* ovidiane, quello della madre affettuosa alla ricerca, attraverso prati fioriti e verdi vallate, della fanciulla Proserpina trascinata nell'Averno da Plutone³¹. La sua Proserpina è stata, in effetti, la figlia Prue, destinata, poco più di un anno dopo la sua morte, a essere lei stessa prematuramente rapita all'affetto della famiglia³². Di tutta la sua numerosa prole è proprio Prue colei che le assomiglia in modo particolare tanto nella bellezza quanto nel costante preoccuparsi degli altri:

³¹ *Metamorfosi* V.346-661.

³² Sono queste le due notazioni parentetiche che la riguardano in "Time Passes": "[Prue Ramsay, leaning on her father's arm, was given in marriage that May. What, people said, could have been more fitting? And, they added, how beautiful she looked!]" (p. 179); "[Prue Ramsay died that summer in some illness connected with childbirth, which was indeed a tragedy, people said. They said nobody deserved happiness more.]" (p. 180).

Especially, Lily thought, Mrs Ramsay would glance at Prue. She sat in the middle between brothers and sisters, always so occupied, it seemed, seeing that nothing went wrong that she scarcely spoke herself. How Prue must have blamed herself for that earwig in the milk! How white she had gone when Mr Ramsay threw his plate through the window! How she drooped under those long silences between them! Anyhow, now her mother would seem to be making it up to her; assuring her that everything was well; promising her that one of these days that same happiness would be hers. She had enjoyed it for less than a year, however.

She had let the flowers fall from her basket, Lily thought [. . .].

She let her flowers fall from her basket, scattered and tumbled them on the grass and, reluctantly and hesitatingly, but without question or complaint – had she not the faculty of obedience to perfection? – went too. Down fields, across valleys, white, flower-strewn – that was how she would have painted it. (pp. 270-271)

I fiori lasciati cadere dal cesto e sparsi sull'erba ricordano da vicino quelli che la Proserpina ovidiana stava cogliendo al momento del ratto: “collecti flores tunicis cecidere remissis”³³. Ma la ricerca narrata in *To the Lighthouse*, più che quella della figlia da parte della madre, è quella, simbolica, della madre da parte di chi è rimasto orfano della sintassi che lei incarnava. È il tema della terza sezione. Mettere del tutto fine al caos e alla disgregazione è possibile, una volta conclusa la follia della guerra e tornati sull'isola coloro che ne sono usciti indenni, solo a patto di ritrovare il principio fondante dell'armonia e della civiltà. La gita al faro si realizza, prendendo però la forma di un impreveduto quanto indispensabile rito di passaggio a cui il padre obbliga i due riluttanti adolescenti Cam e James. Lo scopo principale, come si viene a scoprire gradualmente, è quello di mettere ufficialmente il mondo nelle mani della nuova generazione. Una fase centrale della cerimonia è costituita da un sacrificio animale la cui descrizione, collocata tra parentesi come i fatti umani nella sezione precedente, occupa per intero il brevissimo sesto capitolo:

[Macalister's boy took one of the fish and cut a square out of its side to bait his hook with. The mutilated body (it was alive still) was thrown back into the sea.] (p. 243)

³³ *Metamorfosi* V.399: la tunica “si allentò e i fiori raccolti caddero per terra”.

Al di là delle risonanze cristologiche, questo gesto riproduce, rovesciandolo almeno in parte, quello compiuto dal pescatore all'inizio della fiaba dei Grimm letta a James dalla madre dieci anni prima. Nemmeno il pesce del racconto era scampato completamente alla brutalità umana, se, ributtato in mare, si era dileguato nelle profondità "leaving a long streak of blood behind him"³⁴; il ferimento non aveva però nuociuto alla sua sopravvivenza, né alterato i suoi poteri magici. È più che probabile, invece, che questo sgombro così orrendamente mutilato sia destinato a una morte non abbastanza rapida per non essere penosa; ma la repulsione verso l'inutile crudeltà del giovane Macalister – il quale avrebbe se non altro il potere di finire immediatamente il pesce abbreviando la sua sofferenza – è attenuata dall'impressione che si tratti appunto di un atto propiziatorio, legato alla solennità quasi sacrale del momento: forse una sorta di rituale esorcistico, una violenza destinata a porre fine a tutte le violenze prima dell'inaugurazione del nuovo ordine a cui dovrà presiedere la generazione dei figli minori, che non si è macchiata del sangue sparso a fiumi sui campi di battaglia. Paradossalmente, insomma, il pesce risparmiato nella fiaba apre la stagione della tempesta universale, mentre ora se ne immola un altro per dare avvio a un'era che si auspica di concordia e di unione.

Per i due adolescenti il viaggio al faro è dunque insieme rito di passaggio dall'infanzia alla maturità e simbolica assunzione dei poteri connessi con questa condizione. La cerimonia è officiata dal signor Ramsay e consta in sostanza di due fasi. James e Cam vanno prima di tutto messi alla prova in relazione alle funzioni che dovranno ricoprire nella società: il governo, quantomeno della famiglia, lui, a cui viene infatti affidato il timone della barca; e la docile ossequenza alla legge patriarcale lei, la bambina ribelle di dieci anni prima, a cui è richiesto di ascoltare la voce del padre e di conformarsi alla sua volontà, rispondendo alle sue domande e mettendo da parte il sandwich non mangiato anziché gettarlo in mare. Il secondo momento è quello in cui a entrambi viene tributato il riconoscimento che li iscrive nel mondo degli adulti. A James bastano per provare una felicità sconosciuta le due parole rivoltegli quando il gruppetto è ormai in prossimità del faro, il primo complimento che il signor Ramsay gli abbia mai fatto: "Well done!" (p. 278). E cioè: sei un uomo, e sei perfettamente all'altezza dei

³⁴ GRIMM, tr. Hunt, p. 78; il dettaglio non è riportato da Woolf.

compiti che spettano agli uomini. A Cam è riservato un gesto:

he gave her, from his own parcel, a gingerbread nut, as if he were a great Spanish gentleman, she thought, handing a flower to a lady at a window (so courteous his manner was). (p. 277)

Ora non è più la figlia che il genitore può e deve tiranneggiare per ridurla all'obbedienza; è una signora a cui gli uomini sono naturalmente indotti a rivolgersi con rispetto e galanteria, rintracciando in lei tutte le qualità che secondo loro ispirano deferenza e ammirazione. Il gesto del padre ha scritto nel suo futuro, almeno agli occhi tradizionalisti di lui che vorrebbe presumibilmente vedere la nuova sintassi riprodurre esattamente quella perduta, il ruolo riservato in precedenza alla madre. A quest'ultima la accosta, per giunta, il fatto di immaginarsi affacciata a una finestra come quella che dieci anni prima incorniciava la signora e James mentre Lily seduta in giardino si sforzava di rendere la scena sulla tela³⁵.

Anche la pittrice deve in qualche nodo ritrovare la signora per riuscire a completare il suo quadro, benché non si tratti qui di "essere" lei, di assumerla come componente di sé, quanto piuttosto di oggettivarla, vedendola dall'esterno – nonostante lo slancio fusionale ispirato dall'affetto profondo – come una cosa capace di dare senso e forma a tutte le altre. L'"essere" è infatti inconciliabile con il vedere, il quale presuppone una distanza almeno relativa: se Lily fosse o diventasse una signora Ramsay – un principio sintattico – non potrebbe dipingerla, né probabilmente dipingere nient'altro. L'esercizio dell'arte rimane del tutto incompatibile con la custodia della sintassi, che al pari di quello è un impegno a tempo pieno.

La pittura postimpressionista di Lily è anch'essa, come il mondo, costantemente minacciata dal caos, e per sfuggirgli domanda sintassi, cioè *forma*, avendo per presupposto rinunciato all'aderenza alla forma tradizionale, quella che si sforza di restituire sulla tela l'apparenza delle cose del mondo esterno agli occhi dell'osservatore. È costretta, come tutte le varianti dell'arte non figurativa del Novecento, a cercarla e trovarla, la sua sintassi, di volta in volta, costruendo rapporti e nessi interni fra le linee, i triangoli e le macchie di colore che depongono sulla

³⁵ Cfr. A. BRAWER, *Ritratto come autoritratto. Al faro di Virginia Woolf*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1987, pp. 111-157. L'importanza simbolica della finestra è ovviamente sottolineata dal fatto che a essa è intitolata la prima parte del romanzo.

tela. Si tratta a un certo livello di meta-arte, che non si sviluppa a partire dalla risposta dell'osservatore alla realtà esterna (a differenza della filosofia del signor Ramsay), ma a partire dall'osservazione di questa risposta: non dalla relazione con le cose, ma dalla relazione con quella relazione.

E che il problema sintattico del collegamento fra le parti, già affrontato e non risolto dieci anni prima, e lungamente ponderato allora a cena davanti al *bauf en danbe* e alla fruttiera ricolma, venga come per miracolo risolto dalla "ricomparsa" della signora, nello stesso momento in cui la barca dei Ramsay, ormai troppo lontana per essere visibile, sta sicuramente approdando all'isola del faro, diviene manifesto nelle pagine finali del romanzo:

"Mrs Ramsay! Mrs Ramsay!" she cried, feeling the old horror come back – to want and want and not to have. Could she inflict that still? And then, quietly, as if she refrained, that too became part of ordinary experience, was on a level with the chair, with the table. Mrs Ramsay – it was part of her perfect goodness to Lily – sat there, quite simply, in the chair, flicked her needles to and fro, knitted her reddish-brown stocking, cast her shadow on the step. There she sat. (p. 272)

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. (p. 281)

La presenza è stata ritrovata. Il mondo ha, almeno per un istante, recuperato la sua anima, il *quid* che ne teneva insieme gli elementi imponendo loro forma e senso: "She that should all parts to reunion bow, / She that had all Magnetique force alone, / To draw, and fasten sundred parts in one", per dirla con John Donne. Ma potrebbero essere altrettanto appropriati a raccontare la necessità e la centralità di questa presenza i versi letti dalla stessa signora Ramsay nella sera di fine estate che precedeva lo scatenarsi della tempesta globale:

Nor did I wonder at the lily's white,
Nor praise the deep vermilion in the rose;
They were but sweet, but figures of delight,
Drawn after you, you pattern of all those.
Yet seemed it winter still, and, you away,

As with your shadow I with these did play³⁶.

È l'iperbolica rievocazione della temporanea assenza del *Fair Youth* come un momento di perdita di senso e di realtà, dove le cose dell'universo materiale smarriscono la loro consistenza facendosi meri segni o indizi – “figure” e “ombre” – di un fondamento ontologico che è venuto a mancare: un fondamento senza il quale anche la stagione più incantevole diviene un inverno di desolazione.

E proprio alla desolazione, al marasma dell'anima, già un decennio prima il signor Ramsay si sforzava di sottrarsi trasfigurandosi in un eroe sfortunato ma in marcia verso una gloria imperitura e appoggiandosi alla Cerere che gli restituiva la sintassi del mondo. Ora che lei non c'è, la sua inappagata domanda di senso cerca invano palliativi nelle altre donne:

this was one of the moments when an enormous need urged him, without being conscious what it was, to approach any woman, to force them, he did not care how, his need was so great, to give him what he wanted: sympathy. (p. 204)

Del resto, se uomini della sua levatura intellettuale si permettono di indulgere alla “preposterous masculine fiction”³⁷ che narra la guerra come un duello epico, è appunto perché immaginano di poter contare su una Cerere pronta a impedire loro di rimanere annichiliti dal caos.

³⁶ W. SHAKESPEARE, Sonnet 98, 9-14, in *The Sonnets*, ed J. Dover Wilson, Cambridge, Cambridge UP, 1969. Cfr. *To the Lighthouse*, pp. 163-164, dove sono citati, in particolare, i vv. 10 e 13-14.

³⁷ Così V. WOOLF in una lettera del 1916 definisce la mistificante narrazione della guerra da parte dei quotidiani britannici (*Letters*, ed. N. Nicolson and J. Trautman, Vol. 2, p. 76, cit. in LEVENBACK, p. 13).