

PROFEZIA E DISINCANTO

Il tempo a venire nella tradizione
letteraria e musicale

a cura di

Luigi Marfè

introduzione di

Fabrizio A. Pennacchietti



MESOGEA

In copertina: fotografia di Marialba Russo.

La serie «Castelli di Carta» si inserisce fra le iniziative culturali promosse dal «Centro per lo Studio e l'Edizione dei Testi», con il patrocinio della Associazione «Amici di Gabriele Mittera» e della «Fondazione Mediterraneo».

Comitato scientifico di «Castelli di Carta»:

Maria Teresa Giaveri

Michel Jarrety

Franco Marengo

Ralph Pite

Questo volume è stato realizzato con fondi MIUR-PRIN 2008 («Il futuro come intreccio») del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino, del Dipartimento di Lettere Lingue Arti dell'Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro', del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli 'Federico II' e del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, e con l'ulteriore contributo del Dipartimento Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova (Fondi ex 60% 2011) e del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino (Fondi ex 60% 2009 e Progetti di Ricerca d'Ateneo 2011 – Convenzione 2010-2012 Università degli Studi di Torino/Compagnia di San Paolo: «Novellieri Italiani in Europa»).

ISBN 978-88-469-2126-0

© 2013, MESOGEA by GEM s.r.l.

Via Catania 62, 98124 Messina

www.mesogea.it

Tutti i diritti sono riservati all'Editore.

È vietata la riproduzione anche parziale dell'opera.

Profezia e disincanto: Il tempo a venire nella tradizione letteraria e musicale / a cura di Luigi Marfè; introduzione di Fabrizio A. Pennacchietti. – Messina: Mesogea, 2013.

(Studi e ricerche; 11)

ISBN 978-88-469-2126-0

1. Letteratura [e] Musica – Temi [:] Previsioni.

I. Marfè, Luigi.

781.17 CDD-22

SBN Pal0260802

CIP – Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

«IT MAY BE POSSIBLE THAT THE WORLD ITSELF
IS WITHOUT MEANING»: PREFIGURAZIONE DEL FUTURO
E (IM)POSSIBILITÀ IN *MRS. DALLOWAY*

Teresa Prudente
(Università di Torino)

Esaminare il ruolo e le modalità di manifestazione e di «azione» della profezia all'interno delle opere di Virginia Woolf significa inevitabilmente confrontarsi con il più ampio orizzonte del rivoluzionario trattamento, da parte dell'autrice, dell'elemento – narrativo e concettuale – del tempo. La proiezione della profezia in un tempo futuro, il suo potenziale ruolo di elemento anticipatore rispetto allo svolgimento del *plot*, richiedono infatti di essere messi in relazione, per quanto riguarda Woolf, con quella a-linearità temporale¹ che ha rappresentato uno degli elementi di maggiore frattura nelle sperimentazioni del periodo Modernista. Tale trasformazione dell'elemento temporale narrativo, o, meglio, tale apertura della narrativa alle percezioni temporali non esclusivamente legate ad uno scorrimento cronologico, insieme alla messa in discussione dello svolgimento e della tensione teleologica del *plot*,² possono essere viste – ed è questa la prospettiva che adotterò – non tanto come segnali di una possibile «morte» della narrazione, ma piuttosto, come proposto da Ricoeur,³ come l'indicazione di un'incessante metamorfosi, nel corso

¹ P. Ricoeur, *Temps et récit*, Editions de Seuil, Paris 1983-1985.

² Si veda F. Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, London-New York 1966.

³ «Ce n'est pas un mince paradoxe que ce soit la réflexion sur le caractère hautement *conventionnel* du discours romanesque ainsi établi qui ait amené par la suite à réfléchir sur les conditions formelles de l'illusion même de proximité et, par là même, ait conduit à reconnaître le statut fondamentalement *fictif* du roman lui-même. [...] En ce sens, les trois étapes grossièrement définis plus haut – roman d'action, roman de caractère, roman de pensée – jalonnent une histoire double: celle de la conquête de régions nouvelles par le principe formel

dei secoli, della narrativa, in direzione di «convenzioni» romanzesche sempre più sottili e raffinate e, non ultimo, in grado di incorporare, e mostrare al lettore, la consapevolezza del proprio status di *fiction*.

È in questo senso che l'individuazione, proposta in questo saggio, della messa in discussione, da parte di Woolf, del ruolo – concettuale e narrativo – della profezia intende far emergere non tanto una negazione *tout court*, da parte dell'autrice, di tale idea, né un processo di sperimentazione che si muove esclusivamente secondo un monodirezionale ribaltamento, quanto piuttosto una più complessa ridefinizione del concetto, in senso epistemologico e narrativo. Per questo motivo, se molta della bibliografia woolfiana si è, a ragione, concentrata sulle modalità di riconfigurazione del passato in Woolf (ed in particolare sul ruolo della memoria), altrettanto fondamentale pare estendere questa analisi lungo una linea temporale più completa, all'interno della quale la proiezione del tempo verso il futuro non sia concepita in contraddizione con il movimento, solo apparentemente inverso, di riavvolgimento verso il passato. I due movimenti temporali – verso il passato e verso il futuro – si rivelano infatti in Woolf tutt'altro che opposti, laddove la complessità della riconfigurazione woolfiana del fenomeno della memoria si presenta connessa all'idea bergsoniana di «momento presente», visto come gravido di passato, ma anche, simultaneamente, proiettato verso l'avvenire che esso anticipa.⁴

Tali osservazioni chiariscono la rilevanza del ruolo svolto, all'interno

de configuration, mais aussi celle de la prise de conscience du roman comme *art de la fiction*, selon le titre fameux de Henry James», Ricoeur, *Temps et récit*, cit., vol. II, pp. 24-26.

⁴ «Sans mémoire, il n'y aurait pas de conscience du tout. Il faut montrer premièrement que la conscience actuelle, c'est-à-dire la conscience du moment présent, implique la mémoire des impressions retenues qu'elles convertit aussitôt en action commencée, qu'elle est par conséquent déjà ouverte sur l'avant et l'après, deuxièmes, que cette conscience présente n'est que l'actualisation d'une conscience plus vaste qui plonge dans le passé par ce que Bergson appelle le « souvenir pur » et se prolonge en avant, à travers l'action en cours, vers l'avenir qu'elle anticipe [...] Bergson se représente la structure dynamique de la conscience comme un cône renversé dont la base, symbolisant la mémoire où le passé s'est enregistré, se perd dans les profondeurs inconscientes de l'esprit, et dont la point s'insère dans la matérialité de mon présent sensori-moteur correspondant à la phase actuelle de ma durée, c'est-à-dire dans mon corps. Le mouvement incessant entre la mémoire pure, qui est esprit, et le présent matériel concentré dans mon corps est l'opération constitutive de la durée, de l'existence concrète s'intériorisant sans cesse sous forme de mémoire et obtenant une perspective d'autant plus large sur l'avenir que l'horizon du passé se retire davantage vers la base du cône», L. Giroux, *Durée pure et temporalité-Bergson et Heidegger*, Editions Bellarmin, Montréal 1971, pp. 51-53.

delle opere di Woolf, dal movimento di congiunzione di passato, presente e futuro (o, meglio, di annullamento delle distinzioni fra i diversi tempi) inerente alla profezia, un dato che emerge ancora più chiaramente alla luce dell'iscrizione di tale ridiscussione temporale all'interno del concetto chiave woolfiano di «moment of being». I «momenti di essere» teorizzati⁵ e riconfigurati narrativamente da Woolf propongono infatti una radicale ridiscussione dell'idea di linearità che non coinvolge esclusivamente la percezione temporale, ma va piuttosto a saldare tale complessa concezione del tempo ad una più generale ridiscussione – nei termini dell'emergere di una diversificazione e stratificazione interna – delle modalità e dei potenziali significati della percezione del soggetto. I «moments of being» sono caratterizzati da un forte valore gnoseologico, laddove essi rappresentano una più ampia uscita del soggetto dalla linearità, non solo quella temporale, ma anche quella del pensiero logico-razionale: «On the one hand the steady goers of superhuman strength who, plodding and persevering, repeat the whole alphabet in order, twenty-six letters in all, from start to finish».⁶ La conoscenza offerta da tali istanti si configura come *altra* proprio in virtù di un superamento dello svolgimento lineare, a tappe progressive, del pensiero razionale, a favore di una forma di comprensione *istantanea*, e che deriva da forme di percezione e rielaborazione «sovra-sensibili», quelle che Ann Banfield ha definito come «intermediate levels of nonreflective consciousness»: ⁷ «on the other the gifted, the inspired who, miraculously, lump all the letters together in one flash – the way of genius».⁸ La presenza di tale forma di conoscenza *altra* si iscrive in Woolf all'interno del processo di appropriazione e ridefinizione dell'epifania, che incapsula a sua volta una riscrittura dell'idea di profezia, laddove, come suggerito da Morris Beja, lungo il percorso di secolarizzazione affrontato da questo concetto, il Modernismo rappresenta la tappa in cui l'idea romantica dell'epifania come momento di rivelazione di *una* verità al *poeta-profeta*⁹ viene messa in discussione e trasformata (con modalità diverse in relazione a ciascuno

⁵ Si veda in particolare: V. Woolf, *A Sketch of the Past*, in *Moments of Being, Unpublished Autobiographical Writings*, The Hogarth Press, London 1978.

⁶ *Ead.*, *To the Lighthouse*, Penguin, London 1996, p. 53.

⁷ A. Banfield, *Unspeakable Sentences, Narration and Representation in the Language of Fiction*, Routledge & Kegan Paul, Boston 1982, p. 197.

⁸ Woolf, *To the Lighthouse*, cit., p. 53.

⁹ M. Beja, *Epiphany in the Modern Novel*, Peter Owen, London 1971.

degli autori del periodo). I termini di tale discussione da parte di Woolf sono, come intendo mostrare, complessi e non privi di ambiguità, anche alla luce dei forti elementi mistici (benché di un misticismo chiaramente privo di connotazione religiosa) presenti nella riconfigurazione dell'epifania proposta dall'autrice, e paiono prendere la forma, come anticipato, non tanto di una negazione, quanto piuttosto di una radicale ridefinizione del significato e dell'idea stessa di «rivelazione».

Fondamentale si dimostra, da questo punto di vista, l'analisi del romanzo del 1925 *Mrs. Dalloway*, laddove la presenza in questo testo di un personaggio, quello di Septimus Smith, che incarna una versione estrema del processo, sopra menzionato, di uscita dalle linee ordinarie della percezione, fornisce elementi chiave per meglio comprendere la radicale messa in discussione e ridefinizione del concetto di profezia da parte di Woolf. Le implicazioni legate al personaggio di Septimus sono molto complesse, e si spingono ben al di là del livello tematico, per andare piuttosto ad agire sulla costruzione del romanzo e, ancora più a fondo, sulle modalità con cui il romanzo rappresenta il rapporto stesso fra soggetto e linguaggio. Come Daniel Ferrer ha sottolineato,¹⁰ la percezione visionaria di Septimus, ed in particolare le sue allucinazioni visive ed uditive, vanno a creare un vuoto di referenza (nell'impossibilità, per il lettore, di distinguere il piano dell'allucinazione da quello della «realtà») che non si limita a rendere la voce del narratore inaffidabile, ma va piuttosto a decostruire l'intera struttura del romanzo, nel sovrapporsi dei livelli del tempo della realtà e di quello dell'inconscio. Come ho intenzione di suggerire, questo processo sembra attivarsi anche in relazione alla proiezione del personaggio – e del romanzo stesso – nel futuro, nella misura in cui le modalità percettive sovra-razionali di Septimus spingono ad interrogarsi, in primo luogo, sulla possibile coincidenza fra il tipo di visione incarnata dal personaggio e la visione profetica, e, in seconda battuta e in conseguenza, sulla capacità o possibilità, o persino opportunità di tale visione di anticipare il futuro (dello svolgimento dell'azione).

La coincidenza fra le particolari modalità percettive di Septimus e la visione profetica viene resa esplicita, nel corso del romanzo, dal sarcastico ritratto di come il dottor Bradshaw, forte di un saldo possesso della «di-

¹⁰ D. Ferrer, *Virginia Woolf and the Madness of Language*, Routledge, London-New York 1990.

vina proporzione» («Proportion, divine proportion»),¹¹ curi i suoi pazienti – fra cui Septimus – «insisting that these prophetic Christs and Christesses, who prophesied the end of the world, or the advent of God, should drink milk in bed»,¹² ottenendo in questo modo di «made it impossible for the unfit to propagate their views until they, too, shared his sense of proportion». ¹³ Il passo contiene, condensati, molti degli elementi chiave legati al personaggio di Septimus, dai tratti autobiografici dell'autrice presenti nei sintomi e nel trattamento della malattia,¹⁴ alla configurazione della percezione del personaggio come alterata da un'uscita dalla «proporzione» (come sottolineato anche dal punto di vista della moglie di Septimus, Rezia: «Sir William said he never spoke of “madness”; he called it not having a sense of proportion»),¹⁵ alla diretta associazione di questa particolare percezione con una visione profetica apocalittica che, punto cruciale, il soggetto non è (né deve essere messo) in condizione di comunicare. Dal punto di vista limitato e sprezzante del dottor Bradshaw, il contenuto stesso della visione «profetica» del malato non è di alcuna rilevanza («the end of the world, *or* the advent of God»), mentre fondamentale appare riuscire, attraverso la terapia, a riportare il soggetto a quella normalità che garantisca la circoscrizione («Sir William not only prospered himself but made England prosper, secluded her lunatics, forbade childbirth, penalised despair») dell'effetto – anche socialmente – destabilizzante di tale perdita di proporzioni e visione «altra». Il contrasto fra i due personaggi di Septimus e del dottor Bradshaw è del resto fortemente incentrata sull'opposizione fra la visione «scientifica» dei sintomi, una prospettiva che il malato cerca, come raccomandato dal dottore, di incamerare, e la visione *altra*, non racchiudibile all'interno delle categorie proposte dalla medicina, che irrompe a scardinare la solida «realità» scientifica, manifestandosi sotto forma di un «vedere attraverso»:

¹¹ V. Woolf, *Mrs. Dalloway*, Penguin, London 1996, p. 113.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ La terapia a cui qui si accenna, che prevedeva l'isolamento del paziente, a letto, in una stanza buia, e la somministrazione regolare di latte, è la stessa a cui Woolf era stata sottoposta. Si veda a questo proposito il capitolo *Madness*, in H. Lee, *Virginia Woolf*, Vintage, London 1997, pp. 175-203.

¹⁵ Woolf, *Mrs. Dalloway*, cit., p. 106.

Heaven was divinely merciful, infinitely benignant. It spared him, pardoned his weakness. But what was the scientific explanation (for one must be scientific above all things)? Why could he see through bodies, see into the future, when dogs will become men? It was the heat wave presumably, operating upon a brain made sensitive by eons of evolution. Scientifically speaking, the flesh was melted off the world. His body was macerated until only the nerve fibres were left. It was spread like a veil upon a rock.¹⁶

La condizione di sopravvissuto (all'orrore della guerra) conferisce a Septimus il potere di una visione che attraversa la realtà fenomenica delle cose per spingersi al di là di essa, in direzione di un futuro che, tuttavia, si configura esclusivamente in termini di orrore («as if some horror had come almost to the surface and was about to burst into flames»),¹⁷ laddove la frattura, simile a quella di un guscio,¹⁸ che si apre lungo la superficie della «realtà», va a rivelare profondità non contenibili dalle spiegazioni scientifiche, e che prefigurano una «sostanza» delle cose molto più mobile e assai meno rassicurante di quella offerta dalla loro apparenza, un nucleo di perenne e spaventosa metamorfosi («dogs will become men») e di tempo immobile ed infinito:

Look, the unseen bade him, the voice which now communicated with him who was the greatest of mankind, Septimus, lately taken from life to death, the Lord who had come to renew society, who lay like a coverlet, a snow blanket smitten only by the sun, for ever unwasted, suffering forever, the scapegoat, the eternal sufferer, but he did not want it, he moaned, putting from him with a wave of his hand that eternal suffering, that eternal loneliness.¹⁹

Lo stretto contatto di Septimus con l'esperienza della morte, non come altro dal tempo, ma come inerente alla vita stessa («I have been

¹⁶ Ivi, p. 76.

¹⁷ Ivi, pp. 17-18.

¹⁸ «The word "time" split its husk; poured its riches over him; and from his lips fell like shells, like shavings from a plane, without his making them, hard, white, imperishable words, and flew to attach themselves to their places in an ode to Time; an immortal ode to Time», ivi, pp. 77-78.

¹⁹ Ivi, p. 29.

dead, and yet am now alive, but let me rest still»),²⁰ pone il personaggio in una posizione di annullamento delle coordinate temporali, un elemento fondamentale per capire di quale tipo di futuro Septimus prefigura l'avvento, laddove la visione del personaggio non sembra legata ad un futuro «da venire» quanto piuttosto alla «profezia» di un eterno tempo vuoto, disconnesso da qualsiasi tipo di scorrimento, verso il passato piuttosto che verso il futuro.

La particolare caratteristica della visione profetica di Septimus che mi preme infatti di rilevare, alla luce delle premesse avanzate sulla ridefinizione di questo concetto in Woolf, è quella di un costante convergere dei segni offerti dalla percezione profetica del personaggio non verso l'indicazione di *un* significato (e dunque di un'indicazione per il tempo a venire), quanto, al contrario, verso la rivelazione di un *vuoto*, dell'assenza stessa di ogni possibile stabile significazione, e, infine, come intendo mostrare, dell'assenza stesso di un tempo (futuro). Da una parte, le modalità percettive di Septimus sembrano avvicinare questo personaggio alle figure oracolari della letteratura classica,²¹ laddove il potere profetico appare in stretta congiunzione con una forma di conoscenza che travalica le modalità lineari del pensiero razionale, in favore di una diversa «permeabilità» della mente e del corpo rispetto agli stimoli percettivi.²²

²⁰ Ivi, p. 96. Si veda, a proposito di questo concetto, Deleuze: «La morte non appare nel modello oggettivo di una materia indifferente inanimata, alla quale “tornerebbe” il vivente, ma è presente nel vivente, come esperienza soggettiva e differenziata fornita di un prototipo. Essa non consiste in uno stato di materia, corrisponde invece a una pura forma che abbia abiurato qualunque materia, alla forma vuota del tempo. [...] Il fatto è che la morte non si riduce alla negazione, né al negativo di opposizione né al negativo di limitazione. Né la limitazione della vita mortale attraverso la materia, né l'opposizione di una vita immortale con la materia, danno alla morte il suo prototipo. La morte è piuttosto la forma ultima del problematico, la fonte dei problemi e delle domande, il segno della loro permanenza al di là di ogni risposta, il Dove e Quando? Che designa il (non)-essere in cui si alimenta ogni affermazione», G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 1997, p. 147.

²¹ «A sparrow perched on the railing opposite chirped Septimus, Septimus, four or five times over and went on, drawing its notes out, to sing freshly and piercingly in Greek words how there is no crime and, joined by another sparrow, they sang in voices prolonged and piercing in Greek words, from trees in the meadow of life beyond a river where the dead walk, how there is no death», Woolf, *Mrs. Dalloway*, cit., p. 23.

²² Faccio riferimento alle fonti indicate da Annalisa Quattrocchio, nel suo saggio in questo volume, per l'individuazione della figura della Sibilla. Fra queste, particolarmente rilevanti mi sembrano, in congiunzione con *Mrs. Dalloway*, le parti delle opere di Aristotele (*La divinazione durante il sonno*, *Etica Eudemia*) in cui viene sottolineato come la divinazione sia legata ad un allentamento della «razionalità», e come le visioni dei «melanconici» siano

Dall'altra parte, tuttavia, tale permeabilità conduce, in Septimus, ad un affastellarsi di segni che non vanno a convergere verso la rivelazione di quel disegno organico al di sotto della realtà che Woolf stessa teorizzava,²³ né a fornire la prefigurazione di un futuro (come mostrerò, neanche di un futuro narrativo), quanto piuttosto a disarticolare gli elementi che compongono la realtà percepita dal soggetto senza alcuna possibilità di una loro ricomposizione. Significativamente, oggetto primario di tale processo di frantumazione è, per Septimus, il linguaggio stesso, come evidente nella scena del comporsi, in cielo, della scritta pubblicitaria portata da un aeroplano, un evento che stimola nel personaggio una disarticolazione delle parole nelle singole lettere, le quali vanno ad acquisire una loro autonoma, e persino fisica, esistenza:

«K...R...» said the nursemaid. And Septimus heard her say «Kay Arr» close to his ear, deeply, softly, like a mellow organ, but with a roughness in her voice like a grasshopper's, which rasped his spine deliciously and sent running up into his brain waves of sound which, concussing, broke. A marvellous discovery indeed – that the human voice in certain atmospheric conditions (for one must be scientific, above all scientific) can quicken trees into life! Happily Rezia put her hand with a tremendous weight on his knee so that he was weighted down, transfixed, or the excitement of the elm trees rising and falling, rising and falling with all their leaves alight and the colour thinning and thickening from blue to the green of a hollow wave, like plumes on horses' head, feathers on ladies', would have sent him mad. But he would not go mad. He would shut his eyes; he would see no more.²⁴

Il suono delle singole lettere disconnette Septimus dalla realtà dell'e-

legate alla capacità di vedere le immagini in veloce successione; parimenti interessante è, per la rilevanza assunta dal contrasto fra la scienza e la visione sovra-sensibile nel romanzo di Woolf, la spiegazione fisiologica della divinazione offerta in Pseudo-Aristotele, *Problemi*, XXX, 1, 954 a 30-38.

²³ «From this I reach what I might call a philosophy; at any rate is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we – I mean all human beings – are connected with this; that the whole is a work of art; that we are part of the work of art», Woolf, *A Sketch of the Past*, cit., p. 72. Mi sembra essenziale sottolineare come, anche nella formulazione da parte di Woolf, il *pattern* rimanga un elemento indeterminato, come nella sua articolazione nel personaggio di Septimus.

²⁴ Woolf, *Mrs. Dalloway*, cit., pp. 25-26

vento (laddove solo il gesto di Rezia pare ancorarlo a una solidità di percezione), attraverso l'avviarsi di una serie di impulsi («sent running up into his brain») sonori («waves of sound») e fisici («rasped his spine deliciously») che immettono il personaggio all'interno di un *pattern* ritmico (riprodotto dalla scrittura di Woolf: «the excitement of the elm trees rising and falling, rising and falling»), il cui *potenziale* esito, benché in apparenza legato ad una intensificazione estatica («deliciously...marvellous...transfixed»), pare sfociare in una drammatica e definitiva deriva percettiva – come sottolineato dalla posizione in rilievo, e isolata da una virgola, di «would have sent him mad». Il sottrarsi a tale presa del sopravvento della percezione alterata si esplica in Septimus nel rifiuto dell'atto della visione («He would shut his eyes; he would see no more»), da collegarsi, come anticipato, ad una incapacità di sostenere la visione «altra» che penetra la realtà per percepire quella serie di segni che giacciono nascosti al di sotto della superficie dell'apparenza. L'insostenibilità di tale percezione iper-significante della realtà e del linguaggio stesso (nelle parole del dottor Bradshaw: «He was attaching meanings to words of a symbolical kind. A serious symptom, to be noted on the card»)²⁵ pare legata a una doppia prigionia del personaggio: da una parte, e in stretta connessione con il particolare rapporto di Septimus con il linguaggio, l'impossibilità di comunicare la propria visione, e, dall'altra, l'assenza stessa di un senso, stabile e definitivo, della visione.

Septimus pare infatti non più in grado di accedere al livello «superficiale», più evidente, del linguaggio – quello del suo uso «strumentale» in quanto veicolo di comunicazione – e di essere invece chiuso all'interno di una dimensione puramente performativa delle parole, come dimostrato anche dal fatto che, mentre la sua capacità di comunicare risulta drammaticamente compromessa, il linguaggio «altro» della letteratura gli si rivela «facilmente» significante: «He could reason; he could read, Dante for example, quite easily (“Septimus, do put down your book,” said Rezia, gently shutting the *Inferno*)».²⁶ E tuttavia, anche la rivelazione che scatu-

²⁵ Ivi, p. 106.

²⁶ Il riferimento alla scrittura di Dante non è qui casuale, alla luce anche dell'ammirazione più volte espressa da Woolf nei confronti dell'autore. Rimando in proposito ad un mio lavoro precedente: T. Prudente, «*Misi me per l'alto mare aperto*»: *Personality and Impersonality in Virginia Woolf's Reading of Dante's Allegorical Language*, in M. Gagnolati, F. Camilletti and F. Lampart (eds.), *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, Turia und Kant, Berlin-Vienna 2010, pp. 253-267.

risce dalla letteratura appare legata alla trasmissione di un messaggio drammatico, «This was now revealed to Septimus; the message hidden in the beauty of words. The secret signal which one generation passes, under disguise, to the next is loathing, hatred, despair. Dante the same. Aeschylus (translated) the same»²⁷, laddove, come sottolineato nella citazione precedente, la «bellezza» dei singoli segni non corrisponde ad un loro comporsi armonico in una prefigurazione positiva del futuro. Il tentativo di Septimus di sottrarsi a ciò che il destino pare avergli riservato («the Lord who had come to renew society») è dunque legato alla paradosalità della sua condizione di «profeta» che – all’opposto del significato originario del termine – appare incapace di comunicare, in un linguaggio condiviso, la propria visione,²⁸ così come, come anticipato, alla resistenza dei segni stessi a comporsi in una coerente rivelazione.

Il *pattern* che Septimus avverte al di sotto della realtà fenomenica va infatti, lungo il romanzo, a comporsi in una pluralità di configurazioni che rifuggono qualsiasi stabile sistemazione: nell’episodio di apertura del romanzo, in cui Clarissa Dalloway e Septimus Smith convergono, insieme al resto della folla,²⁹ richiamati dallo scoppio del motore di un’au-

²⁷ Anche il riferimento alla letteratura greca porta con sé complesse implicazioni, presenti anche nelle allucinazioni sonore del personaggio (il suo avvertire il canto degli uccelli come articolato in lettere greche), che rafforzano l’ipotesi, avanzata in precedenza, di una connessione fra Septimus e i personaggi oracolari del mondo classico. Per la particolare indicazione della lettura «in traduzione» («translated») – ovvero di come essa impedisca al lettore di penetrare davvero nel mondo della Grecia classica, si veda: V. Woolf, *On Not Knowing Greek*, in *Collected Essays*, vol. I, The Hogarth Press, London 1966, pp. 1-13.

²⁸ L’etimologia del termine greco contiene infatti, nel pro-, la doppia accezione, di colui che parla (phēmi) «prima», anticipando il futuro, e che parla «per» qualcun altro, prestando la propria voce alla rivelazione da parte della divinità. Si veda anche, a questo proposito, il testo di Martz, che parte proprio dall’etimologia del termine «profeta» per teorizzare una scomposizione della voce profetica nella poesia modernista: L.L. Martz, *Many Gods and Many Voices, the Role of the Prophet in English and American Modernism*, University of Missouri Press, Columbia-London 1998.

²⁹ È interessante notare come *Mrs. Dalloway* possa essere visto come primo tentativo di Woolf di dare voce ad una massa: «*Mrs Dalloway* (1925) is her first work which moves about within a community poised in an historical moment, and explores the mass behind the single voice. Virginia Woolf was fascinated by place, that condensing of past and present which subtly controls and changes experience and establish a common life», G. Beer, *Virginia Woolf. The Common Ground*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1996, p. 52. Proprio questo focus di Woolf su di una rappresentazione corale, in cui viene messa in atto un’orchestrazione di coscienze diverse, va, nel romanzo, ad amplificare l’emarginazione di Septimus, nella sua esclusione da tale coscienza e voce «condivisa».

tomobile, l'accumularsi del traffico e delle persone spinge Septimus a visualizzare la discesa di un «curious pattern» («And there the motor car stood, with drawn blinds, and upon them a curious pattern»)³⁰ che tale, «curioso», nel senso di fuori dal comune, e in grado di suscitare perplessità e ulteriori indagini, rimane, non ricomponendosi in un significato, ma andando invece ad amplificare il senso di emarginazione del personaggio («It is I who am blocking the way, he thought. Was he not being looked at and pointed at»), così come la sua disperata ricerca di un senso da attribuire alla propria visione («was he not weighted there, rooted to the pavement, for a purpose? But for what purpose?»). Poco più avanti, nella scena in Regent's Park, gli elementi visivi e sonori vanno nuovamente, nella percezione di Septimus, a comporre un pattern, in un'orchestrazione che va ad annunciare «the birth of a new religion»:

But they beckoned; leaves were alive; trees were alive. And the leaves being connected by millions of fibres with its own body, there on the seat, fanned it up and down; when the branch stretched he, too, made the statement. The sparrows fluttering, rising, and falling in jagged fountains were part of the pattern; the white and the blues, barred with black branches. Sounds made harmonies with premeditation; the spaces between them were as significant as the sounds. A child cried. Rightly away a horn sounded. All taken together meant the birth of a new religion –³¹

Il prendere vita degli elementi inanimati stimola in Septimus la visione di un'infinita rete di connessioni che lega, fisicamente, il suo corpo ai movimenti, persino alle vibrazioni, della natura che lo circonda. All'interno della visione di questo «elastic net»³² che tiene insieme gli elementi della percezione, ogni singolo dettaglio si carica di un significato pre-determinato («Sounds made harmonies with premeditation»), che rimane

³⁰ Woolf, *Mrs. Dalloway*, cit., pp. 17-18.

³¹ Ivi, p. 26

³² «All this danced up and down, like a company of gnats, each separated, but all marvellously controlled in an invisibile elastic net – danced up and down in Lily's mind, in and about the branches of the pear tree, where still hung in effigy the scrubbed kitchen table, symbol of her profound respect for Mr. Ramsay's mind, until her thought which had spun quicker and quicker exploded in its own intensity; she felt released; a shot went off close at hand, and there came, flying from its fragments, frightened, effusive, tumultuous, a flock of starlings», *Ead., To the Lighthouse*, cit., pp. 40-41.

tuttavia indeterminato per il soggetto, non andando a confluire in unico, e chiaro, progetto di composizione armonica dei segni. Gli stimoli continuano infatti a presentarsi al soggetto separati temporalmente e spazialmente l'uno dall'altro («A child cried. Rightly away a horn sounded»), e la loro composizione non prende la forma di un compatto disegno di significazione, ma piuttosto di un assemblaggio, un'orchestrazione («all taken together») all'interno della quale – atomisticamente – gli elementi si combinano, mantenendo tuttavia la propria individualità. La rivelazione della «new religion» che risulta da tale dinamico assemblaggio dei segni rimane dunque aperta a molteplici interpretazioni, come amplificato sia dall'articolo indeterminativo, sia dal trattino al fondo della frase, che, nella brusca interruzione, pare, graficamente, andare ad indicare il limite di comprensione che non è possibile oltrepassare.

Ancora più rivelatore, a questo proposito, è l'emergere, nella citazione riportata, della centralità dell'idea di un *vuoto* significante, laddove gli spazi di silenzio che separano i suoni l'uno dall'altro vengono percepiti da Septimus come «as significant as the sounds». Tale modello di percezione basato su di un'intermittenza, in cui – nuovamente secondo richiami atomistici – il vuoto non è percepito esclusivamente come negazione della materia, ma rappresenta piuttosto l'intervallo, altrettanto significante, ed anzi indispensabile, nel delinearsi di un pattern di significazione, mi pare aggiunga ulteriori fondamentali implicazioni al configurarsi della rivelazione profetica in questo romanzo. I segni che si presentano alla percezione «alterata» di Septimus convergono infatti, nella maniera non organica che ho evidenziato, non tanto verso una rivelazione negativa, quanto piuttosto verso la rivelazione di un vuoto, inteso sia come impossibilità di un'unica stabile spiegazione, sia come dispiegarsi del vuoto come centrale, inevitabilmente incapsulato all'interno dell'esistenza, e degli stessi «moments of being».³³ È in questo senso che la consapevolezza di Septimus di essere portatore di una conoscenza che trascende i limiti della razionalità e va a toccare i significati «segreti» della realtà, penetrando anche nel mistero supremo delle coscienze altrui

³³ Sull'alternanza e necessaria complementarità di «moments of being» e «moments of non being» si veda in particolare: «Often when I have been writing one of my so-called novels I have been baffled by this same problem; that is, how to describe what I call in my private shorthand – “non being”. Every day includes much more non-being than being. [...] These separate moments of being were however embedded in many more moments of non-being», *Ead.*, *A Sketch of the Past*, cit., p. 70.

(«He knew all their thoughts, he said; he knew everything. He knew the meaning of the world, he said»)³⁴ sfocia, poco più avanti nel romanzo, nella rivelatrice intuizione di una doppia impossibilità:

It might be possible, Septimus thought, looking at England from the train window, as they left Newhaven; it might be possible that the world itself is without meaning.³⁵

Di primaria importanza mi pare rilevare qui il rafforzamento dell'esitazione della formulazione di questa rivelazione (o piuttosto rivelazione di una non rivelazione) da parte di Septimus, laddove la formula dubitativa («it might be possible»), ripetuta con la significativa pausa data dall'incisiva (che introduce il mondo esterno – oggetto della rivelazione stessa – nella percezione del personaggio), va ad amplificare la *potenziale* assenza di significato. L'impossibilità di profetare da parte di Septimus si rivela quindi fondata nell'*eventualità* di una radicale assenza di qualsiasi certezza, persino quella dell'assenza stessa di significato, trasportando così la riscrittura woolfiana dell'atto profetico dalla messa in discussione, che ho evidenziato, della possibilità di comunicare la visione, fino a quella più radicale ridiscussione del significato della rivelazione che si apre qui alla ridefinizione delle idee stesse di possibilità ed univocità.

L'idea di non univocità è del resto portante anche in *To the Lighthouse*, non solo nel senso dell'impossibilità di un'unica stabile individuazione di significato, ma anche nei termini – più fondanti – di uno scorrimento temporale non unidirezionale, un concetto che va a ridefinire l'idea stessa di futuro. Tale dinamica temporale è presente all'apertura stessa del romanzo, nella modalità con cui viene visualizzata l'attesa del personaggio di James nei confronti della gita al faro:

Since he belonged, even at the age of six, to that great clan which cannot keep this feeling separate from that, but must let the future prospects, with their joys and sorrows, cloud what is actually at hand, since to such people even in the earliest childhood any turn in the wheel of sensation has the power to crystallise and transfix the moment upon which its gloom or radiance rests, James Ramsay, sitting on the floor cutting out pictures from the illustra-

³⁴ *Ead.*, *Mrs. Dalloway*, cit., p. 74.

³⁵ *Ivi*, p. 98.

ted catalogue of the Army and Navy Stores, endowed the picture of a refrigerator, as his mother spoke, with heavenly bliss.³⁶

«The wheel of sensation» introduce l'immagine di una modalità di percezione temporale che si struttura secondo un movimento perpetuo, ritmico e ciclico, in cui passato, presente e futuro non si configurano come dimensioni separate, ma vanno piuttosto a convergere nell'istante significante. In questo senso, i «future prospects» che si proiettano sul presente sembrano avere la capacità non solo di amplificare il momento presente attraverso le possibilità intraviste nel futuro, ma anche, a loro volta, di far acquisire al futuro le qualità proprie del presente, ed *in primis* il suo status di apertura alle infinite possibilità di sviluppo. Narrativamente, infatti, l'anticipazione offerta dall'apertura del romanzo, quella della gita al faro, va nella terza parte dell'opera a configurarsi come una doppia realizzazione, laddove all'avverarsi infine, dopo molti anni, della sospirata gita al faro, questa, e il faro stesso, si sdoppiano, nella percezione di James, nel sovrapporsi dei due livelli temporali – il passato e il presente – dando così vita ad una coincidenza fra il presente dell'accadimento e l'*altro* presente, quello non solo del passato, ma di ciò *sarebbe potuto accadere* in quel passato (o meglio nel futuro di quel passato):

«It will rain», he remembered his father saying. «You won't be able to go to the Lighthouse». The Lighthouse was then a silvery, misty-looking tower with a yellow eye, that opened suddenly and softly in the evening. Now—

James looked at the Lighthouse. He could see the white-washed rocks; the tower, stark and straight; he could see that it was barred with black and white; he could see windows in it; he could even see washing spread on the rocks to dry. So that was the Lighthouse, was it? No, the other was also the Lighthouse. For nothing was simply one thing. The other Lighthouse was true too. It was something hardly to be seen across the bay. In the evening one looked up and saw the eye opening and shutting and the light seemed to reach them in that airy sunny garden where they sat.³⁷

L'immagine «altra» che deriva dalla memoria si carica dunque di uguale realtà rispetto all'immagine percepita nel presente, portando ad

³⁶ *Ead.*, *To the Lighthouse*, cit, p. 7.

³⁷ *Ivi*, p. 273.

uno sdoppiamento in cui le due immagini, piuttosto che amalgamarsi in un'unica visione, rimangono distinte, mantenendo così separate ed ugualmente «vere» le linee temporali che esse portano con sé: da una parte quella della «reale» progressione del tempo – dalla giornata narrata nella prima parte del testo fino al tempo in cui è ambienta la terza e conclusiva parte –, e, dall'altra, la linea parallela di ciò che sarebbe potuto essere, dello sviluppo potenziale dei «future prospects» anticipati ad inizio romanzo.

Fondamentale mi pare rilevare, a questo proposito, la possibile influenza esercitata su tale concezione e trattamento del tempo da parte di Woolf non solo delle teorie filosofiche a lei contemporanee, a cui ho già accennato, ma anche di quelle scientifiche. In particolare, tale enfasi posta sulla potenzialità, ovvero sull'impossibilità di un unico sviluppo temporale, mi pare strettamente connessa al ripensamento logico stimolato, negli stessi anni di stesura dei romanzi qui analizzati, dalla teoria dei quanti. La postulazione degli stati quantistici come stati delle potenzialità, ed in particolare il fondamentale principio degli «stati di sovrapposizione», che, all'opposto della concezione proposta dalla fisica dell'Ottocento, vede tutti gli stati potenziali di un fenomeno osservato come dotati di uguale validità – e dunque potenzialmente in grado di coesistere simultaneamente senza escludersi l'uno con l'altro – va infatti a cogliere proprio l'uguale realtà attribuita in *To the Lighthouse* all'evento così come a ciò che non è accaduto, andando a rafforzare quella impossibilità di un unico futuro che vedo come primaria nella ridefinizione, da parte di Woolf, del ruolo della profezia.

In *Mrs. Dalloway*, l'impossibilità del compiersi di unico destino pare incapsulato nello strutturarsi della dinamica che lega Septimus e Clarissa, laddove il concepimento stesso dei due personaggi da parte di Woolf è fondato nell'idea dell'apertura dell'inevitabilità del destino ad uno sdoppiamento, ossia a due possibili versioni di esso, nel delinearsi della figura di Septimus come dell'alter ego che assume su di sé l'esito inizialmente pensato per il personaggio di Clarissa: «in the first version Septimus, who later is intended to be her double, had no existence; and Mrs Dalloway was originally intended to kill herself, or perhaps merely to die at the end of the party».³⁸ La divaricazione di un unico destino è rafforzata nel ro-

³⁸ *Ead.*, *Introduction to Mrs Dalloway*, in *Collected Essays*, vol. IV, The Hogarth Press, London 1967, p. 550.

manzo dalla compatta rete di connessioni che lega i due personaggi (particolarmente evidente nel ricorrere, nella mente di entrambi, dello stesso verso tratto dal *Cymbeline* di Shakespeare, «fear no more the heat of the sun»), delineando così le due figure in termini non tanto di specularità, quanto piuttosto di diversi possibili aspetti ed evoluzioni di una stessa coscienza, e, nuovamente, per quanto riguarda l'anticipazione del futuro, possibilità diverse di esito, ugualmente vere, in atto e in potenza. In questo senso, il vuoto verso cui i segni raccolti da Septimus sembrano convergere, così come l'impossibilità del personaggio di comunicare la propria visione, paiono configurare un'impossibilità della profezia legata non ad una sua negazione, quanto piuttosto, all'opposto, ad una *irriducibilità delle infinite possibilità*, ossia dell'apertura costante, nel presente e nel futuro, di un ventaglio di possibilità di sviluppo che non possono essere incanalate in un'unica direzione ed esito temporale.

Dal punto di vista narrativo, come anticipato, il compiersi del destino di Septimus può essere visto come il falso avverarsi di una (non) profezia, laddove, come messo in evidenza, la netta separazione che Woolf stessa prevedeva tra i due punti di vista principali del romanzo («the world seen by the sane and the insane, side by side»)³⁹ si configura invece come una dinamica di costante sovrapposizione e ricombinazione che può spingersi fino alla presa in considerazione dell'evoluzione dei due personaggi non tanto come di due diversi destini che si compiono, quanto come, in aderenza con il loro stesso concepimento, di ciò che può *accadere* o *non accadere* ad una singola coscienza.

Mi sembra che tale messa in discussione del futuro come tracciato in un'unica direzione non coinvolga solo l'idea dell'avverarsi o meno della previsione, o dell'univocità della previsione, ma vada piuttosto anche a toccare il concetto stesso di tempo futuro, e non solo nel senso, già proposto, di una coincidenza di questo tempo con il passato. Come proposto nella concezione derridiana di futuro come «bugia»,⁴⁰ questo tempo può infatti potenzialmente includere il proprio intrinseco annullamento, dato proprio dall'orizzonte dell'attesa: «It is perhaps necessary to free the value of the future from the value of "horizon" that traditionally has been attached to it – horizon being, as the Greek word indicates, a limit from

³⁹ *Ead.*, *The Diary*, vol. II, The Hogarth Press, London 1978, p. 207.

⁴⁰ J. Derrida, *History of the Lie*, in R. Rand and J. Derrida, *Futures: Of Jacques Derrida*, Stanford University Press, Stanford 2001, pp. 65-130.

which I pre-comprehend the future. I wait for it. I predetermine it. And thus, I annul it».⁴¹ Allo stesso modo, la scomposizione etimologica del concetto come espresso in francese, tracciata da Jean Michel Rabaté,⁴² fra l'*avenir*, nel senso del a-venire di un evento futuro e *le futur* inteso come stato temporale (l'essere del futuro, non dissimile, a mio avviso, dalla visione di Septimus dell'incombere di uno *stato* piuttosto che di uno scorrimento temporale), forniscono ulteriori elementi per una ridefinizione che pare non arrestarsi alla messa in discussione dell'idea dell'avverarsi o meno della profezia. Il trattamento dell'anticipazione del futuro contenuta in *Mrs. Dalloway* suggerisce infatti un radicale ripensamento del concetto di profezia, che si delinea, in maniera simile a ciò che accade per l'idea di epifania, non tanto nelle modalità di un rovesciamento, quanto piuttosto nella re-iscrizione degli aspetti fondanti della profezia in un nuovo contesto epistemologico. All'interno di tale ridiscussione, l'idea dell'«avverarsi della previsione del futuro» pare coinvolgere la ridefinizione di tutti e tre i termini della formulazione, e, soprattutto, pare fare ciò proprio nella ricombinazione stimolata dalla scrittura, laddove, come Woolf stessa suggeriva, la perenne mobilità stessa della scrittura può derivare solo dal suo rifuggire il destino di una mistificante, dittatoriale (e uni-direzionale) espressione profetica:

But the pen is a rigid instrument; it can say very little; it has all kinds of habits and ceremonies of its own. It is dictatorial too: it is always making ordinary men into prophets, and changing the natural stumbling trip of human speech into the solemn and stately march of pens.⁴³

⁴¹ J. Derrida, M. Ferraris, G. Donis, D. Webb, *A Taste For the Secret*, Polity, Malden (MA) 2001, p. 20.

⁴² J.M. Rabaté, *The Mujic of the Footure*, in *Futures: Of Jacques Derrida*, cit., pp. 179-201.

⁴³ V. Woolf, *Montaigne*, in *The Common Reader*, Harcourt and Brace, New York 1953, p. 58.



INDICE

Fabrizio A. Pennacchietti, INTRODUZIONE p. 5

I LA PROFEZIA COME FUNZIONE NARRATIVA

Franco Marengo, PAROLA DI UN DIO. LA PROFEZIA COME FUNZIONE NARRATIVA:
DALL'ANTICHITÀ AL RINASCIMENTO INGLESE p. 13

Chiara Lombardi, «VEDERE LA STORIA»: PROFEZIA E APOCALITTICA IN *TAM-
BURLAINE THE GREAT* E IN *MACBETH* p. 41

Barbara Zandrino, CAMPANELLA. «L'AUREA ETÀ FELICE» p. 65

Anna Cerbo, FERVORE DISINGANNO E PENTIMENTO DI UN POETA PROFETA:
TOMMASO CAMPANELLA p. 85

Luca Rossetto Casel, LA VOCE DELL'AUTORITÀ: IL TEMA DELL'ORACOLO COME
PRETESTO DRAMMATURGICO NELL'*ENEAS NEL LAZIO* DI VITTORIO AMEDEO
CIGNA-SANTI E TOMMASO TRAIETTA (1760) p. 103

II FIGURE E LUOGHI ORACOLARI

Anna Chiarloni, L'IFIGENIA DA EURIPIDE A RACINE p. 119

Annalisa Quattrocchio, LA SIBILLA NEL MONDO ANTICO TRA ISPIRAZIONE DI-
VINA E MELANCOLIA p. 147

Valeria Rinaldi, «SE NON SCRITTO ALMEN DIPINTO». PROFEZIA E ARTE DELLA
MEMORIA NEL PARADISO TERRESTRE DANTESCO p. 157

INDICE

- Winifred Farrant Bevilacqua, «NOW IN A MOMENT I KNOW WHAT I AM FOR». WALT WHITMAN'S *OUT OF THE CRADLE ENDLESSLY ROCKING* p. 173
- Massimo Scotti, SPIRALI SULLE PIETRE DEL TEMPIO. LUOGHI ORACOLARI IN PAUL VALÉRY E IN ROBERT GRAVES p. 189

III FARE LA STORIA

- Carla Vaglio Marengo, «MOSES AND THE PROMISED LAND. WE GAVE HIM THAT IDEA». PROFEZIA AL FUTURO ANTERIORE: ISRAELE E IRLANDA NELL'OPERA DI JAMES JOYCE p. 205
- Carla Pomarè, DANTE NEL DISCORSO PROFETICO BYRONIANO p. 221
- Vincenzo Salerno, «INTENDERAI NEL MIO PARLAR COPERTO». *L'OMBRA DI DANTE* DI GABRIELE ROSSETTI p. 237
- Marianna Salvioli, *THE PROPHET* DI KAHLIL GIBRAN TRA ORIENTE E OCCIDENTE p. 255

IV SOGNI E FINZIONI

- Maria Teresa Giaveri, DALLA PORTA DI CORNO, DALLA PORTA D'AVORIO: *IL PALAZZO DEI SOGNI* DI ISMAIL KADARE p. 271
- Luigi Marfè, «UNA CHIAVE CHE HA SMARRITO LA SUA PORTA». SOGNI E INGANNI NEI RACCONTI DI JORGE LUIS BORGES p. 285
- Nicola Bottiglieri, UNA CROCE ALLA FINE DEL MONDO p. 299
- Teresa Prudente, «IT MAY BE POSSIBLE THAT THE WORD ITSELF IS WITHOUT MEANING»: PREFIGURAZIONE DEL FUTURO E (IM)POSSIBILITÀ IN *MRS. DALLOWAY* p. 309
- Giuliana Ferreccio, *TRANSPARENT THINGS* DI VLADIMIR NABOKOV: LE TRAME DEL TEMPO p. 327