

## Per una lettura de *Al faro* di Virginia Woolf

Credo che *Il Faro*, come altre opere di Virginia Woolf abbia avuto un suo relativo successo di pubblico di cui la scrittrice si compiaceva sia dal punto di vista personale che come editore, dato che essa collaborò direttamente con il marito, una rilevante figura di critico, alla creazione di una raffinata casa editrice in armonia con quello che, in un modo molto superficiale, può essere definito il clima di Bloomsbury.

Lo studio di quella produzione editoriale garantisce certamente una visione analitica della cultura inglese, un lavoro per collaudati specialisti. Virginia confessava che non aveva una propria concezione del mondo. Eppure un punto di vista del comprendere al modo del concetto, può apparire una limitazione grave, ma se si considera quanto la forma concettuale può semplificare o addirittura ignorare aspetti fondamentali dell'esperienza propria di ogni vivente, si può invece concludere in modo contrario. La mancanza pregiudiziale di una "concezione del mondo" è quel vuoto che consente di penetrare molte realtà non dette, una sorta di fioritura nascosta o ignorata, che costituiscono il senso celato di ogni persona.

Il lettore di Virginia desiderava certamente trovarsi di fronte a una scrittura narrativa che, proprio nella sua creatività semantica, abbandonasse qualsiasi realismo di superficie (non dimentichiamo che il "romanzo storico" di Walter Scott era ancora in primo piano) per trovare nell'essere nel mondo personale, emotivo, umbratile, intimo, conflittuale, strategico nella sua obiettività quel prezioso retroterra oscurato dall'educazione vittoriana che impartiva le buone regole intorno alla considerazione di sé e al comportamento sociale. Una paralisi psicologica che dava in cambio un senso diffuso di sicurezza.

In questa prospettiva di Virginia ha importanza certamente la psicoanalisi, tuttavia non come prospettiva che poteva aprire, scientificamente, solo un aspetto della vita personale soggetto a una terapia, ma piuttosto come sollecitazione intellettuale a individuare il mondo complicato che ogni persona tiene nell'ombra della propria apparizione, senza nemmeno fermare un momento della sua attenzione su questo doppio piano di se stessi.

Questa credo sia la seduzione per i lettori di Virginia, e può persino capitare che essa si ripeta nel nostro tempo così banalmente emancipato dal reticolo delle buone regole non solo vittoriane.

Sono però convinto che, come ogni classico, l'opera di Virginia sia diventata terreno di indagine di lettori specializzati nella critica e nella conoscenza. La teoria della critica letteraria offre più punti di vista per il proprio esercizio, e l'esperienza ha mostrato che ciascuno di essi, se viene assolutizzato, provoca delle mancanze. Così che riferimenti autobiografici nell'opera, influenze culturali, tecniche narrative, certezze ideologiche, riscritture "poetiche", sono tutte prospettive aperte, la cui conoscenza o la cui scelta prevalente, in ultima analisi, è in recezione proprio della "resistenza" che offre l'opera in questione.

Da questo punto di vista desidero ringraziare Nadia Fusini per il suo commento interpretativo e per le note esplicative (nell'edizione de "I meridiani" Mondadori) senza cui non avrei nemmeno pensato di tentare queste pagine e la loro evidenza interpretativa.

La questione del realismo è molto semplice. Il realismo si afferma come ideologia sociale della letteratura, una risposta etica alle forme che vedono una coincidenza assoluta tra l'oggetto d'arte e le particolarità del suo senso. Il realismo voleva essere una apertura al mondo come esso è: ovviamente "come esso è", è una tendenza personale che può acquisire molti sensi, forse il più celebre è quello di Lukàcs che vedeva una costruzione letteraria realistica solo nella distribuzione in un'opera della forma storica e sociale essenziale. Ma anch'essa non era che una poetica con la sua competitività. Come non sono estranee, non all'ideologia realistica, ma a una concezione dell'essere

letteratura che rivendica una propria esteticità narrativa. C'è un essere per la letteratura che è l'oggetto possibile, l'oggetto in cerca della sua forma, l'apertura di una nuova potenzialità della scrittura che scopre e governa una condizione dell'essere.

In Virginia la possibilità di questa impresa (voglio essere uno scrittore, voglio dire) si conquista a livello della percezione che essa ha dei suoi personaggi che a loro volta, secondo il loro destino, sono esseri percettivi.

Il concetto diventa un modo di agire piuttosto che di pensare, i suoi confini nel mondo sono molto limitati, ma la loro intensità è molto profonda. Il mondo familiare e amicale diventa un intreccio emotivo, che nella sua forma elabora ogni possibile relazione di senso con un oggetto: una terrazza, una finestra, le onde del mare, l'erba del giardino. La stessa geografia ne è dipendente.

La sensazione poi diviene tessuto immaginario, è quindi (contrariamente al senso epistemologico che l'immaginario ha per esempio in Kant) la condizione della "conoscenza", ma trova la sua oggettività nella forma che giunge a un linguaggio. Non c'è nessun linguaggio d'arte come può capitare in numerose poetiche oggettive, ma solo quel linguaggio che appartiene alla scrittrice che ha trovato nell'eco linguistico del percettivo, i motivi che l'immaginazione personale ha conseguito a un processo di memorizzazione.

Ora è proprio questo rapporto, che in modo del tutto lontano da qualsiasi costruzione o giudizio intellettuale o scientifico che riguardi Virginia le provoca la sua interrogazione intorno al fatto se il suo lavoro sia un romanzo o piuttosto una elegia, la quale, tuttavia, "scolpisce" dolcemente quello che pare l'essenziale di un'esperienza. Virginia invece seziona ogni immaginazione nei suoi aspetti soggettivi e nelle sue relazioni interpersonali secondo una trama narrativa che assume il carattere di un romanzo. Il quale percorre spazi di esperienza compresi in un retroscena di verità che è lontano dalla relazione comune (e pragmatica), quella del rapporto univoco tra verità e realtà. La conoscenza sensibile ha un suo occulto confine di realtà.

È del tutto esatto definire il lavoro di Virginia come un romanzo “edipico” poiché il rapporto tra James, la madre, e il padre professor Ramsay, a proposito della possibilità o meno di realizzare la gita al faro è un calco della classica (e ormai tramontata) situazione familiare.

Per procedere sul senso che nell’opera ha questo esordio è forse utile ricordare che l’opera è divisa in tre parti: la finestra che è la metafora dell’osservazione, il tempo che porta con sé la trasformazione iniziale della scena, il faro che da oggetto del desiderio diviene realtà obiettiva e pragmatica.

L’osservatrice alla finestra con in braccio il figlio James è la signora Ramsay, dispensatrice sino alla sua morte di un ordine del piccolo gruppo in cui ognuno trova il riconoscimento possibile, pure nel difficile equilibrio tra l’apparire pubblico con le sue strategie ordinarie, e il desiderio che cerca le strade metaforiche per apparire.

La signora Ramsay, la cui bellezza è al di là di ogni confine dell’immaginazione, è il punto di equilibrio di un tessuto relazionale che si presenta nella dimensione di una giornata, come si comprende da alcuni (pochissimi) riferimenti testuali. Per esempio la fattura del famoso calzerotto da portare al bambino del faro. Se un giorno è l’apertura di un mondo, appare la traccia della strategia compositiva di Joyce. E già che emergono tracce non vorrei dimenticare, per quanto riguarda l’ultima parte dell’opera, la presenza proustiana del tempo, laddove “il tempo ritrovato” non è più la memoria, ma l’accadere sociale, il destino (ironico) di ognuno nel passare degli anni.

Una simile relazione si può vedere nella concreta gita al faro dove ciascuno dei protagonisti avrà la figura sociale che il lavoro del tempo avrà consentito di costruire: il desiderio diviene prassi comune. All’inizio dell’opera il pranzo per 15 persone (due figli più gli amici) organizzato dalla signora Ramsay mette in scena il piccolo mondo di cui Virginia ha la “visione”, e, dopo che nel silenzio e nell’attesa dei ritardatari ciascuno può diventare soggetto pubblico di sé. La riunione finisce nella chiacchiera più esteriore, quella politica tra il

giovane studioso, allievo del professore Ramsay e Bankes scienziato dei temi botanici. La scomparsa degli altri intervenuti è pari alla loro fuga dall'obbligo mondano, un segreto richiamo a quel se stesso che proprio nel modo in cui si manifesta occulta e svela il suo spazio più intimo.

La signora Ramsay, padrona di casa e consorte del professore Ramsay, manifesta i suoi cinquant'anni, madre di otto figli, con una straordinaria autorevole bellezza che l'aiuta non poco ad assumere nel gruppo una funzione armonizzante le strategie personali che, di volta in volta, assumono rilievo anche quando vorrebbe abdicare alla sua bellezza. Prima del pranzo collettivo, è alla finestra "strategica" che consente di partecipare al "dentro" e al "fuori" in compagnia del piccolo James, il quale più di ogni altro ha subito la frustrazione della negativa e assoluta decisione paterna quanto alla gita al faro, decisione della realtà che impedisce persino l'apertura del desiderio.

La signora Ramsay sa trovare l'apprezzamento fra il giovane Tansley, candidato filosofo allievo del marito, oggetto di derisione dei suoi figli, protagonista di discorsi di una legalità oggettiva, che chiedono apprezzamento per la loro qualità ideale, e quindi sollecita la ripetizione della positività del suo sapere con una consecutiva affermazione dell'io, io, io. Eppure anch'essa inciampa in una piccolo collasso emotivo. Le piace Lily per la sua indipendenza, e tuttavia sa intimamente di non riuscire a coglierne alcun destino.

Ha difficoltà con il poeta Carmichael che è chiuso nel senso del suo lavoro politico. Tuttavia questa presenza che rappresenta, quasi per ognuno, la sponda sicura del proprio manifestarsi, ritrova talora se stessa come un "cuore di tenebra", che è l'abisso che attende la signora, la quale forse ha saputo tradurre la vita in una armonica accettazione che mette ognuno a suo agio.

Sono i momenti in cui il marito, filosofo razionalista, considera un po' superficialmente come la caduta nel pessimismo da cui non è capace di guarire la moglie, mentre è il vero momento in cui la fiorente signora si trova

ad affrontare quell'antagonismo dell'esistenza, quel sentimento oscuro che fa sorgere la domanda su cosa abbia fatto della propria vita. Sono attimi che vengono soppressi dalla forza sicura della vita quotidiana e dal ruolo femminile che ha assunto nel rapporto con il marito.

La signora Ramsay vuole condurre l'ospite Paul all'altare con Minta, si sente bellissima quando la guarda il marito e, infine, gli dà persino ragione sulla questione della gita al faro: domani pioverà, secondo il pronostico frustrante per il piccolo James.

Questa sapienza sui possibili equilibri del vivere dovrà scomparire con la sua morte improvvisa. Il gruppo non avrà più il suo centro gratificante, dovrà riconoscersi nella propria realtà, come ha potuto essere. Se è, come vedremo, realizzato l'inevitabile dominio del tempo.

Una figura fondamentale è il professor Ramsay, maestro di allievi in carriera, autore di libri filosofici di un razionalismo positivista. La regola fondamentale, quella che norma la figura sociale, è la verità intera, positivamente, come lo specchio della realtà. Questa identità gli conferisce una grande autorevolezza, quella che nasce da una supposta superiore legalità del pensiero astratto. Ma questa superiorità ideale, sostenuta dalla professione universitaria, in realtà produce una dinamica psicologica che ha i suoi gravi guasti. In una immaginaria graduatoria che va dalla A alla Zeta, il suo contributo teorico, paragonato agli altri, si ferma alla Q e non sarà mai quella Z che si dà una volta soltanto per generazione. Il gelido sospetto del "fallito" in questa prospettiva lo tormenta. E tuttavia desidera la simpatia come contraccambio del suo modo di essere.

Il signor Ramsay assiste la moglie nelle sue cadute di umore, ma talora emerge il pensiero che se non avesse avuto una vita familiare, forse il suo risultato culturale sarebbe stato migliore. Si sente libero di dare scherzosamente dell'oca alla signora Minta. È un sessantenne cui piacciono le ragazze giovani che rappresentano quella preziosa e futile ricchezza che ha la vita nel suo germoglio (quasi le fanciulle in fiore di Proust che Yourcenar

considerava invece melense). Lily, la pittrice, lo considera meschino ed egoista, e non può essere che il riduttivo ritratto del punto di vista di Lily, quello che la sua forma di vita, dedicata alla passione e al tormento dell'arte, consente e desidera capire.

Gli specialisti dell'opera di Virginia da tempo hanno insegnato che queste figure riprendono nella scrittura il quadro dei rapporti parentali di Virginia, padre, madre, sorella, al punto che Virginia stessa tende a riconoscere il suo lavoro letterario come una identificazione psicoanalitica. Il che ha un aspetto di conoscenza. Nella nostra lettura, a parte la lezione freudiana, interessa l'indagine nella composizione segreta e pure socialmente codificata di ogni personaggio che ha una luce esterna, frutto di un riuscito compromesso con una verità propria che non può appartenere a una condivisione sociale.

Sarà, dieci anni dopo, con la riuscita gita al Faro, che la luce del faro comporrà questi dissidi dell'interno e dell'esterno.

Lily diversamente è una figura centrale capace di una sua sufficienza emotiva e intellettuale. Può focalizzare dal suo punto di vista sia il professore Ramsay che la moglie, l'uno egoista e tirannico, l'altra conoscitiva dei destini di superficie di ognuno, atteggiamento che si vede nella sua costanza nel favorire matrimoni.

C'è in Lily una immediatezza di cui ha bisogno, ma nello stesso tempo ha il problema artistico decisivo: il problema della forma che deve nascere da quella che è la visione naturale e la fisionomia che da essa assume quella visione nella composizione del quadro, dove deve essere interpretata in una forma definitiva. È la fine, già accaduta, della riproduzione del bello naturale. E quando Lily si beffa del candidato universitario Tansley, che sostiene l'impossibilità femminile a governare il proprio fare nel mondo dell'arte, la signora Ramsay la invita ad essere cortese nei confronti del suo interlocutore. Lily vuole la propria indipendenza, non desidera affatto sposarsi, ma percepisce l'ambiguità dei sentimenti: l'amore eccita la vita, la fa uscire dai

suoi contenitori usuali, ma è la più barbara delle passioni poiché sottomette l'individualità alle procedure inevitabili della reciprocità.

Le donne, è la tesi di Lily in questa scena, hanno solo il ruolo passivo.

È ampiamente acquisito che in Lily vi siano tratti essenziali della sorella Vanessa, pittrice.

Tansley, allievo del professor Ramsay, ostenta l'ideologia maschilista dell'ultima propaggine istituzionale dell'epoca vittoriana. Ma come ogni assoluta oggettività, ha una sua soggettività, arrogante in superficie, fragile in se stessa, come afferma nella passeggiata con la signora Ramsay. Ma non dimentica di presentarsi affermando che «le donne ostacolano la cultura».

È lo scienziato Bankes che una lunga esperienza fa bastare a se stesso nei suoi silenzi. La davano amorosa per la signora Ramsay, è simile al sentimento contemplativo che un matematico può provare nei confronti di un complesso teorema. Tuttavia è una sufficienza di sé che non ha bisogno della rigorosa osservanza mondana, come quando il poeta Carmichael nel pranzo finale chiede ancora minestra, suscitando il disappunto non lieve del padrone di casa insofferente per una violazione comportamentale.

Carmichael, il poeta, dedito all'oppio, ha la sufficienza di sé che, con linguaggio hegeliano, si può dire di una riuscita obiettivazione in una forma, appunto la poesia, percepita come un valore sciolto da obblighi esteriori che non toglie una reciproca simpatia con la signora Ramsay. Si incontrano due certezze che non hanno bisogno di reciproco giudizio.

Nel pranzo finale gli otto figli del professore seduti in fila.

Andrew avrà il crudele destino della morte in guerra, Nancy, come già Andrew, è ormai una persona già formata nella sua "transoggettività", mentre gli altri, più piccoli, sono riassunti nella figura di James, amore materno, e centro di odio nei confronti della figura paterna che ha il potere di recidere con il suo autorevole e indiscutibile linguaggio il desiderio nascente del bambino James.

Paul si sposerà con Minta, pure di qualche anno avanti rispetto alle ragazze molto giovani che piacciono al professore, nel suo essere “oca” e nel suo spiegarsi con una specie di recita del parlar giovanile è gradevole all’anziano filosofo. Sarà un matrimonio vero e falso come nel costume sociale.

Il calzerotto che la signora Ramsay aveva iniziato per il bambino del faro non è terminato. La storia è raccontata e aperta. Il faro è ambiguo: lontano, irraggiungibile quel giorno, al di là della baia, in un’isoletta marina, con le sue luci che attraversano a tempo il luogo e danno l’illusione della possibilità di una luce costante (una sorta di intelletto agente che potrebbe unire la piccola ma complessa compagnia). È la testimonianza di un appuntamento che doveva essere mancato.

La quotidiana mondanità, il collettivo, l’identità, il giudizio, il segreto, l’argomentabile razionalmente occupano tutto lo spazio vano e definitivo di un solo giorno.

La presenza assoluta, non nominata, se non come necessario epilogo della signora Ramsay, non avrà la figura della memoria ma di un nuovo accadere (un poco simile alla trasformazione della figura e dei nomi del *Tempo ritrovato* di Proust). Ma la signora che ammoniva di ricordare (chi legge Carlyle?) dovrà morire.

Ho cercato di presentare, per quanto possibile, nella ineluttabilità del tempo (una giornata che vale un’opera) il mosaico degli intrighi esteriori, nello stile, interiori, nel silenzio così come appaiono diretti o indiretti, nelle reciproche sensibilità.

Ora sono passati molti anni, il tempo non “si ritrova”, a meno che il “trovarsi” non significhi che tutte le maschere (è parola di Virginia) di un’epoca appassiscano come fiori del giardino, mentre nuove fioriture, che hanno qualche similitudine, entrano nell’immagine. La signora Ramsay, che tanto aveva dato per armonizzare i vari e difficili colori del mosaico, non c’è più. La bellezza è caduca quanto le foglie: la signora Ramsay è morta.

Lily nel suo ritorno al luogo di vacanza della famiglia, ne percepisce l'assenza in ogni angolo, in ogni oggetto, nell'invincibile silenzio del luogo. Non c'è ombra o luce, crepe e incerti rumori che non parlino con il sussurro della memoria dell'assenza fatale.

Lily dopo dieci anni deve ricominciare da questa accoglienza. Il professore la guarda e quasi preclude il suo desiderio di ultimare il quadro che aveva lasciato incompleto come si potesse ritrovare una continuità del suo senso solo nel ritornare in un luogo dove una morte sembra squalificare il tutto nel percepibile silenzio.

A Ramsay, vissuto sempre nel sicuro rapporto che gli offriva la moglie, Lily avrebbe dato quel poco che poteva. James ha raggiunto i sedici anni, ha compiuto il ciclo freudiano del ritorno allo stile del padre. Cam è nella piena osservanza del suo ruolo femminile. In entrambi è nato un senso di riconoscenza (della propria esistenza, è da sopporre) nei confronti della figura del padre. Il tempo ha voltato le carte del gioco dell'esistenza: il matrimonio tra Bankes e Lily non è accaduto. Ciascuno è rimasto, quali che fossero le supposizioni su se stesso, nella propria sufficiente solitudine.

Ramsay decide invece che si andrà al faro. Il comando vuole giocare il tempo. La giustificazione è operativa, razionale: bisogna portare al faro quegli aiuti che erano stati previsti addirittura dieci anni prima.

La rievocazione emotiva del professore ha quasi l'aspetto di una recita mondana di circostanza. Tra Ramsay e Lily è silenzio, sino a quando la ex ragazza approdò alla sicurezza della banalità: «che begli stivali».

Questo argomento è il ponte che Ramsay può attraversare con sicurezza, Ramsay era «a galla», Lily percepiva la propria inutilità.

Quando arrivano James e Cam si forma un minuscolo corteo («una processione») guidato dalla figura, ormai accettata, del padre in un muto e poco decifrabile colloquio con se stesso che gli dà una nuova statura. Il tempo ha ridistribuito le parti in nuove evidenze: Ramsay ha l'aria di un condottiero.

Lily resta però sola, e nell'intrico dei suoi pensieri le tornò in mente di finire il quadro che aveva espresso il suo senso: l'immaginazione suggerisce il tocco pittorico, ma il rapporto tra il pennello e la tela appartiene (come sempre) ad un mondo diverso. «Ma bisogna accettare il rischio, fare il segno»: si apriva la nuova dimensione dello spazio. Senza una sua sicura obiettività, la vita rendeva difficile l'effetto della forma. E tuttavia – questo lo scoglio – l'esperienza della pittura è quasi della quotidianità, nonostante Tansley avesse negato l'attitudine femminile all'arte.

Ma col tempo di guerra (che è sempre sullo sfondo) le cose erano mutate, aveva ridistribuito le parti. Rimane a Lily la trama dei ricordi che rimugina nella mente come opera d'arte. La memoria ha questa ricchezza. La domanda infida tuttavia – la vita che senso ha? – si fa largo e può essere vinta solo dalla rivalutazione del tessuto comune della vita di cui la signora Ramsay era regina, come ora la vela della barca dei Ramsay prendeva il vento. Lily – rimasta a terra – è in continuo transito tra un perplesso essere plurale, la vita comune e l'arte. È il loro tormento, e il pensiero fatale ma sterile del nulla.

La gita al faro non ha più il dono del desiderio, diventa solo compito che deve essere eseguito.

Cambia la natura, e il senso. Ospiti della barca sono il professore, i due figli James e Cam, e i due Macalister, padre e figlio. La brezza tardava a gonfiare le vele, e persino venne il breve tempo in cui i due ragazzi speravano che la spedizione fallisse, si sentivano ancora sottomessi e obbligati, ma il loro patto di ribellione falliva.

Poi il largo, la brezza non mancò e James si occupò della vela, l'obbedienza nel ruolo offrì una certezza di sé.

Ramsay recita la parte triste del vedovo abbandonato, ma poi “resuscita” e ritrova lo stile professorale interrogando Cam sui punti cardinali: le donne hanno una mente vaga: il professore ripete la sua vecchia enciclopedia, Cam cede facilmente, James pensa che la sua resistenza avrà la forma della solitudine. Può contare solo sull'ammirazione intellettuale di Cam che ripete

la scissione tra pensiero interiore e comportamento affettivo verso il padre al quale pur sempre offriva «un pegno segreto dell'amore che sentiva per lui». Nessuno la attraeva più di lui: doveva affrontare il conflitto dei suoi sentimenti, come Lily doveva ritrovare nelle scelte coloristiche, nelle disposizioni spaziali, situazioni, giudizi, pensieri che appartenevano a dieci anni avanti, tuttavia come risorse di se stessa agivano nel processo stesso dell'esecuzione del quadro.

Sono ricordi che sfociano in storie, come quella del matrimonio tra Paul e Minta «riuscito piuttosto male» per poi finire nella normalità.

Lei, Lily, non si era sposata e nemmeno Bankes. Ma ora non era questione della giustezza di previsioni o desideri che smentivano i disegni della signora Ramsay intorno ai matrimoni. La magia della quotidianità appartiene a una presenza che rimane pur sempre nella storia di se stessi. Si può ripetere con variazioni di fatto, ma resta un'educazione della memoria. E Lily non è andata al faro con gli altri: guarda, indovina lo spazio e il tratto di mare. C'è una somiglianza con la custodia del tempo. Lily (forse) ama la solitudine da scienziato di Bankes, forse vorrebbe svegliare il poeta Carmichael per condividere l'insopportabile storia del tutto. Ma il tutto è il vuoto. Sperimenta lo strazio del solo solare: una forma bruciante di vita impossibile.

Come evocare la signora Ramsay che è solo un fantasma della memoria. La sapienza è dolorosa e morale: «tutto passa».

Lily, in ogni circostanza, riverbera fantasmi della signora Ramsay, come in una specie di sonno leggero, cestinato al risveglio che il rumore del mondo era destinato a provocare, e a perdere così le allucinazioni della vista, una sorta di obbligato ritorno al tempo della terra: la barca di Ramsay a metà della baia, il passo autorevole del professore prima dell'imbarco.

La navigazione della barca è resa impossibile dalla caduta della brezza, le onde sbattevano sui suoi fianchi in «una quiete sinistra». Ramsay era chiuso nella lettura di un libriccino. James resuscitava l'immagine dell'uccisione del padre che, in qualsiasi cammino avesse intrapreso, tornava alla ribellione

dalla tirannia che aveva sempre provato. Questa rinascita dell'odio in fondo era già nata dalla decisione, comunicata con un ordine, che quella mattina si sarebbe andati al faro. Dieci anni dopo un desiderio proprio, frustrato al momento, si era rovesciato in un ordine indiscutibile. Il tiranno della propria vita rimane lo stesso. Quello che mutava di senso era il faro, allora «una torre argentata, brumosa», una antica costruzione del proprio desiderio che diviene “cosa”. Ora, allo sguardo di James, il faro è quello che un facile principio di realtà poteva restituire.

La bonaccia, il tempo che appare fermo, da un momento all'altro poteva sollecitare il risveglio del padre dalla lettura per rivestirlo di nuovo del suo ruolo di comando. Il rischio della situazione riportava a James i ricordi del dominio paterno, «grani di infelicità».

Anche Cam, «seduta ora sulla barca», rievocava i casi della sua vita nella casa, del mare.

Ora, Cam avrebbe voluto smorzare l'aggressività di James: il padre era solo un vecchio che leggeva il suo libriccino e quando alzava lo sguardo era per concentrare la sua comprensione. James avrebbe risposto con la solita accusa. Si deve capire che in ogni caso il tiranno è diverso nel maschile e nel femminile. Nel secondo caso il dominio provoca una forma vitale, proporzionata al “mondo”, capace di suoi liberi e anche pietosi giudizi. Nel primo caso vi è solo un soggetto ribelle diretto.

La signora Ramsay e il professore esemplificano, nel ricordo, molto bene questa distinzione. E al di là del romanzo edipico, queste distinzioni forse mostrano le stesse difficoltà che Freud ebbe in una psicoanalisi “al femminile”.

Il quadro di Lily ripete il discorso dell'incompiuto e sollecita possibilità aperte se pure dubitose. Alla memoria si ripresenta la vita sicura: la signora Ramsay interprete dei desideri del marito professore che lei, Lily, però non amava, almeno nel quadro che aveva derivato da quella vita, perché troppo

puntuale in ogni caso della vita comune «nel cuore della quale faceva il suo nido».

E Tansley era riuscito a entrare all'Università? Durante la guerra era pacifista, aiutava negli studi la sorella, antifemminista più per obbligo del pensiero che per convinzione personale. E Lily continua a far scorrere i propri ricordi, in un intreccio di casi del gruppo Ramsay.

Immagini del tempo che restituivano in modo doloroso il senso del presente. Per Lily la traversata al faro era un caso di dieci anni avanti.

Appare infine l'isola del faro, dispersa nell'azzurro del mare, eppure costruita come una piccola città. Ramsay ha terminato la lettura del suo libriccino, e la prima parola che egli trovò ritornando nel gruppo, fu "avanti": un comando che restaurava la sua figura.

James aveva fatto nel modo migliore l'avvicinamento alla scogliera dell'isola e, al solito, temeva che sarebbe mancato l'elogio del padre ma, al contrario, Ramsay disse: «perfetto» e Cam fece notare al fratello, ricco ormai d'orgoglio, il riconoscimento ricevuto.

Protagonista dello sbarco fu ancora Ramsay, ritto, fiero, pronto, disposto ancora all'ordine: «prendete i pacchi», quelli che avrebbero dovuto donare alle persone del faro, come aveva pensato a suo tempo la signora Ramsay.

La traversata al faro trova tutto l'equilibrio della sua fattività, realizza la misura del reale rispetto ai simboli immaginari. Come Lily: quale che sia il futuro destino del quadro, l'opera è compiuta. Tra vedere e "formare" rimane tutta la distanza ma bisogna prendere una decisione. Tra il desiderio del bimbo James e il suo successo da sedicenne, c'è solo il dominio del tempo, che è tempo sociale, come meglio si vedrà.

Il tempo livella l'esperienza in un equilibrio rinnovato tra passato e presente, è costruito da memoria e da azione. Le cose nel tempo accadono come possono, tra memoria e azione.

La signora Ramsay aveva la capacità di istituire l'ordine tra caos e cosmo (la relazione è molto più moderna di quanto si creda) secondo una sua idea di

bene. Il tempo non ha alcun valore da realizzare, lo si vede soltanto dopo, Virginia usa la metafora della matassa. E qui troviamo un'altra metafora di Virginia: «la pozza del tempo» (del tutto simile a quella di Thomas Mann).

Il libro ha una sua disposizione lineare, ma sono le forme viventi che hanno un loro destino temporale, scritto, anche nelle sue variazioni, nell'identità del riconoscimento autobiografico e reciproco.

Virginia racconta che il momento più difficile della sua scrittura appare quando deve parlare del «tempo che passa» (che è poi una condizione essenziale del romanzo). Racconta di aver scritto un paio di pagine che le sono parse contemporaneamente esterne al suo lavoro eppure straordinarie. Inutili relativamente alla narrazione dell'escursione al faro, straordinarie perché togliere il tempo da una funzione matematica o da qualsiasi narrazione, è trovarselo di fronte con una intuizione concettuale come fosse (heideggerianamente) un ente, costituisce un'impresa che può essere solo il risultato di un processo di metaforizzazione che dia l'emozione di un'idea del tempo.

In questo caso è un confine che non si può varcare, ma la cui rappresentazione linguistica, che vive solo di un complessivo sfondo metaforico, è più simile a una rappresentazione pittorica cui nessuno chiederebbe mai il ritratto del tempo.

Tuttavia se lo scrittore dovesse insistere con uno stile del genere, si troverebbe sempre di fronte a una estetica rappresentazione del tempo che non riuscirebbe mai a trovare la possibilità di una narrazione del «tempo che passa», e quindi il susseguirsi delle scene del mondo nell'esteriorità e nel cavo interiore.

Nella narrazione la rottura del tempo è data dall'improvvisa morte della signora Ramsay, che coincide con l'abbandono della casa del mare da parte degli altri parenti.

Il tempo: la casa porta ancora i segni della più vecchia abitazione nel suo silenzio della sua lenta distruzione. È il tempo abbandonato, privo di una

qualsiasi opposizione umana, a poco a poco la “casa” si altera: si accumulano gli effetti disastrosi dell’ incuria, la sua cura di quand’era abitata, e, all’esterno, gli effetti devastanti del tempo dell’essere naturale che si moltiplicano: gli alberi, le siepi, gli arbusti, i fiori, i doni dell’orto. Una lenta e inesorabile decadenza che non può più interpretare nel giardino e nelle stanze i segni della primavera: va perduta la relazione – se pur immaginaria – tra il tempo naturale e la temporalizzazione di atti d’amore.

Nello spazio familiare di Ramsay muore la bellissima Prue per una malattia in seguito al parto. E il tempo apre un altro scenario che cambia la stessa vita collettiva.

È la guerra (talora sfiorata ma mai interpretata in un qualsiasi spazio storico) che ha rapito Andrew, colpito da una bomba.

La specchiera che restituiva la bellezza della natura e la propria bellezza interiore, è perduta. Testimone di queste sciagure “del tempo”, della decadenza è la custode, la signora Mc Nab: troppo vecchia, e, del resto, priva di sollecitazioni per contraddire le tappezzerie che cadono, le tarme che invadono gli armadi dove restano ancora abiti di fogge lontane, i muri che si screpolano, finestre e porte prive di un qualsiasi comando. «La casa fu abbandonata, non ci andò più nessuno [...] andava in rovina». Come le città amerinde che Lévi-Strauss diceva venire ingoiate dalla foresta. Certo le rovine prendevano un altro senso: una casa per i vagabondi, un riparo per gli amanti, le rondini vi facevano il loro nido.

Ma da Londra (suppongo) viene alla signora Mc Nab la notizia di mettere in ordine la casa per un prossimo ritorno. È la notizia che cambia il tempo come essere e lo trasforma in lavoro come divenire.

La signora Mc Nab e l’amica Bast sfidano la loro età e iniziano il restauro con un aiuto per il giardino e l’opera dei muratori. Giorni e giorni durano i lavori.

Dopo tanto falciare a zappare alla fine sventolarono dalla finestra i cenci della polvere, le finestre furono chiuse, le chiavi girate nelle toppe in tutta la

casa, la porta d'ingresso fu sbattuta, «finito». È la casa che il lavoro aveva sottratto al tempo della distruzione: suoni che si spengono, silenzi e ombre restituiscono la casa alla sua passata destinazione.

Arriveranno i due ospiti di sempre: Lily e Carmichael con lo stesso treno. Nel sonno la pittrice, nell'ultima lettura il poeta, il respiro del mare, la luce leggera e diffusa che circondava la casa della «pace [che] era dunque tornata» (pace e guerra dunque).

Dopo questo percorso, ci si può domandare come leggere questo libro di Virginia. Per chi ha cultura adatta, suggerirei di rifare il cammino seguendo le tracce preziose del linguaggio di Virginia. Credo possano svelare un senso creativo dell'opera, rifare dunque la ricerca tramite la scelta delle parole, con il loro significato e il loro tempo.

Quanto ai temi non è complicato affermare che incontriamo il contrasto duro ma anche l'epilogo di una situazione edipica, la certezza che la conoscenza reciproca sta nel proprio silenzio interiore più che nella conformistica comunicazione intersoggettiva, il problema estetico tra la visione comune (o la parola pragmatica) e la forma, l'equilibrio possibile tra i doni della natura e l'equilibrio interiore in una pace condivisa. Che era poi la sapiente strategia sociale di superficie della signora Ramsay, la quale, intuitivamente, capiva lo sfondo interiore esibito, ma per lo più taciuto, dei suoi personaggi.