

# Indice

<b>Primo episodio</b>	<b>14</b>
Interludio . . . . .	14
Episodio . . . . .	15
<b>1.1</b> Dall’inizio a “Brucio, tremo disse Jinny, – prima al sole” . . .	15
<b>1.2</b> Da “Ora se ne sono andati tutti” a “Mi ha trovato” . . . . .	16
<b>1.3</b> Da “Correvo, – disse Jinny” a “Ora ti sto addosso” . . . . .	17
<b>1.4</b> Da “Dal buco della siepe” a “Ecco Rhoda” . . . . .	18
<b>1.5</b> Da “Le mie navi sono bianche” a “e raggiunge le isole” . . .	21
<b>1.6</b> Da “Dov’è Bernard?” a “ci sono differenze a questo mondo”	22
<b>1.7</b> Da “Ora la signorina Hudson” a “E io, che parlo” . . . . .	24
<b>1.8</b> Da “Avanti, strisciamo” a “E noi, qui distesi” . . . . .	26
<b>1.9</b> Da “Siamo qui e ora” a “perché Luois è il più vigile” . . . . .	27
<b>1.10</b> Da “Dato che mi considerano” a “sulla parete una crepa” . .	27
<b>1.11</b> Da “Tornando alla passeggiata” a “Ma io non ho paura” . .	28
<b>1.12</b> Da “Ora, – disse Louis” alla fine dell’episodio . . . . .	29

# Primo episodio

## Interludio

L'INIZIO è biblico: *Il sole non si era ancora levato. Il mare non si distingueva dal cielo*<sup>1</sup>. Il mondo sta per essere creato, la luce non è ancora apparsa, il cielo e l'acqua non sono ancora separati e la storia che ora avrà inizio, non appena l'unità primordiale si frantumerà nella diversità dei suoi componenti, non riguarda solo alcuni di noi, ma, al pari di quella biblica, ci riguarda tutti: è la storia di tutti e di ciascuno.

Appena la luce appare e la linea dell'orizzonte divide il mare dal cielo si manifesta l'eterno movimento delle onde – *il panno grigio si pezzò a forza di colpi veloci, che da sotto salivano in superficie incalzandosi, uno dietro l'altro, in un movimento perpetuo*<sup>2</sup> – quella ciclicità cosmica che sembra addirittura preesistere alla creazione del mondo. Con la separazione primigenia della luce dall'oscurità e del cielo dal mare ha inizio la vita. Tutti gli interludi del romanzo, tranne il decimo e ultimo, iniziano con le parole Il sole; il sole, simbolo della vita, ha qui una connotazione femminile identificandosi con la fanciulla sdraiata sull'orizzonte che solleva la lampada, un'immagine un po' liberty che riprende l'iconografia ottocentesca di Britannia che illumina e governa il mondo.

La vita, in questo istante iniziale, è solo luce e movimento, e soltanto quando i raggi del sole investono il giardino nascono i suoni e si odono gli uccelli cantare – *Fuori gli uccelli cantavano la loro melodia vuota*<sup>3</sup> – gli uccelli, come vedremo, sono strettamente connessi ai sei protagonisti e quindi adesso il loro canto è vuoto, vuoto di senso perché gli uomini non sono ancora comparsi nella narrazione.

---

<sup>1</sup> The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky

<sup>2</sup> The grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, perpetually.

<sup>3</sup> The birds sang their blank melody outside.

La luce del sole, come un arco di fuoco, investe tutto il mondo e lo riveste di calore e di gioia (il color giallo oro, come si vedrà, è sempre associato alla gioia e alla pienezza di vita) e tutte le cose, le singole foglie, assumono una individualità autonoma e precisa *La luce colpì gli alberi del giardino; una foglia dopo l'altra si illuminarono tutte. Un uccello cinguettò su in alto; ci fu una pausa; un altro cinguettò giù in basso*<sup>4</sup>, anche il canto di un uccello si distingue da quello di un altro: con questo processo di distinzione che si oppone alla primigenia unità indifferenziata ha origine la vita e, vedremo, l'infelicità degli uomini.

## Episodio

### 1.1 Dall'inizio a “Brucio, tremo, – disse Jinny, – prima al sole, poi all'ombra”.<sup>5</sup>

Le prime sei frasi, che presentano i sei protagonisti, hanno una struttura identica: sono frasi brevissime che iniziano tutte allo stesso modo – *Io vedo...* oppure, per Louis e Rhoda, *Io odo...* – mettendo in primo piano il soggetto che parla e descrivendo un suono o un oggetto. I sei personaggi sono qui dei bambini che si affacciano per la prima volta alla vita, emergendo dall'unità indifferenziata, con la madre e fra di loro, in cui finora sono stati immersi e la vita si presenta a loro sotto una forma puramente fisica e sensoriale. I sei bambini vivono tutti la stessa esperienza, il sorgere del sole in una mattina qualunque, ma la vivono in sei modi diversi: è l'alba della vita, è il primo affacciarsi della coscienza di sé, di un sé che entra per la prima volta in rapporto col mondo e i sei bambini si scoprono diversi l'uno dall'altro.

È avvenuto una specie di *big bang*: sotto la spinta vitale del sorgere della coscienza (del sorgere del sole) l'unità primigenia e indifferenziata si frantuma e i singoli personaggi iniziano irrimediabilmente ad allontanarsi: è la prima, decisiva, onda di vita che li investe e li trascina via. In ciascuno di essi si genera così un nucleo originario di sofferenza destinato a rifrangersi in tutte le successive esperienze della vita, in tutte le scelte che ciascuno compirà, e l'inconsapevole felicità originaria sopravviverà in loro nella forma del mito, di un desiderio inesausto di ritrovare questo stato, di riconquistarlo come unica possibilità di essere felici. Questa è la radice del conflitto esistenziale di fondo che percorre e dà senso a tutta l'opera: la

<sup>4</sup> The light struck upon the trees in the garden, making one leaf transparent and then another. One bird chirped high up; there was a pause; another chirped lower down.

<sup>5</sup> I burn, I shiver, said Jinny, out of this sun, into this shadow.

contrapposizione irriducibile fra la libertà, che si fonda sulla coscienza di sé, e la felicità, che deriva dall'unità.

Tutte le altre brevi frasi che compongono questa sezione iniziale hanno lo stesso carattere delle prime sei, sono fondate su un rapporto di pura fisicità fra i sei personaggi e la realtà circostante. La mediazione del corpo per stabilire un rapporto con la realtà è particolarmente importante in questa opera e caratterizza tutti i personaggi, soprattutto quelli femminili ma non solo, come vedremo più avanti.

Osserviamo, infine, che il linguaggio utilizzato non risente né della diversità di genere dei singoli personaggi né del progredire della loro età: è staccato dalla natura dei personaggi, utilizza spesso termini di derivazione latina, è letterario e programmaticamente anti-naturalistico.

## 1.2 Da “Ora se ne sono andati tutti, – disse Louis. – sono rimasto solo.”<sup>6</sup> a “Mi ha trovato. sento un colpo alla nuca. Mi bacia. Va tutto in pezzi.”<sup>7</sup>

Tocca a Louis inaugurare la serie dei soliloqui; è solo, tutti i suoi amici se ne sono andati ed è rimasto solo. La ripetizione (perduta nella traduzione) *They have gone*<sup>8</sup> sottolinea l'ambivalenza del rapporto di Louis con i suoi amici: da un lato soffre di questa solitudine, che è una separazione e una condizione subita e non scelta, dall'altro è una condizione desiderata (*Oh Signore, fa' che passino oltre. Signore, fa che depongano le loro farfalle in un fazzoletto sulla ghiaia. Fa' che contino le ninfali, le vanesse, le rapaiole. Ma che non mi vedano*<sup>9</sup>). Louis vorrebbe restare solo, mimetizzato nella natura, fino al punto da desiderare di trasformarsi in cespuglio – come Dafne – per poter raggiungere il suo scopo: tendere una rete che abbracci tutto il mondo e lo incorpori dentro di sé fin nei suoi strati più segreti e più preziosi (*Le mie radici affondano nelle profondità del mondo, in una terra prima secca, dura, poi umida, sempre più giù, attraverso vene di piombo e di argento. Sono pura radice*<sup>10</sup>). Questa rete, che testimonia il bisogno disperato di

<sup>6</sup> Now they have all gone, said Louis, I am alone. They have gone.

<sup>7</sup> She has found me. I am struck on the nape of the neck. She has kissed me. All is shattered.

<sup>8</sup> Now they have all gone, said Louis, I am alone. They have gone into the house for breakfast

<sup>9</sup> Oh Lord, let them pass. Lord, let them lay their butterflies on a pocket-handkerchief on the gravel. Let them count out their tortoise-shells, their red admirals and cabbage whites. But let me unseen.

<sup>10</sup> My roots go down to the depths of the world, through earth dry with brick, and damp earth, through veins of lead and silver. I am all fibre.

appartenenza, di non esclusione, che anima Louis si estende non solo nello spazio ma anche nel tempo (*Giù in basso i miei occhi sono le orbite senza palpebre di una statua nel deserto del Nilo. Vedo delle donne con delle anfore rosse che scendono al fiume; vedo cammelli ondegianti e uomini in turbante. Sento degli scalpitii, dei tremolii, tutta un'agitazione intorno a me.*<sup>11</sup>) Louis, che, come vedremo, si sente diverso da chi lo circonda e soffre acutamente di ciò, desidera con tutte le sue forze essere accolto e per lui è decisivo sentirsi parte di un ordine eterno e universale, di una rete che colleghi tutti in ogni luogo e in ogni tempo. Per raggiungere questo obiettivo si è separato volentieri da Bernard, Neville, Jinny e Susan ma non da Rhoda, con cui ha un rapporto particolare su cui torneremo più di una volta.

Quando Jinny lo scopre e lo bacia – la fisicità è lo strumento che Jinny utilizza per essere e per comunicare – Louis si sente prescelto, individuato ed estratto dalla rete universale di rapporti a cui invece vuole appartenere, si sente simile a una farfalla presa nella rete di chi sfiora volando la superficie del mondo mentre a lui si addice penetrare in profondità nel mondo solo sfiorato da Jinny: per Louis Jinny e tutti gli altri (non Rhoda) sfiorano il mondo con cui mantengono rapporti labili e superficiali, mentre lui cerca l'appartenenza nella profondità e nella stabilità. Per questo motivo il bacio di Jinny lo risucchia nella labilità e manda in frantumi il suo progetto.

### 1.3 Da “Correvo, – disse Jinny, – dopo colazione”<sup>12</sup> a “Ora ti sto addosso tutta tremante”<sup>13</sup>

La vicenda di Louis si prolunga nel soliloquio di Jinny, che subito si manifesta in tutta la sua gioiosa fisicità: Jinny corre, ondeggia, danza, piange e bacia Louis, vede muoversi le foglie del cespuglio, è subito attratta da questo movimento ed è spaventata dall'immobilità di Louis – per lei l'immobilità equivale alla morte – ascolta il suo cuore che batte, avverte il profumo dei gerani e della terra umida e si getta su Louis tremando di emozione e di desiderio. Jinny è il proprio corpo a cui aderisce spontaneamente e senza farsi domande; *Sono spinta verso di te*<sup>14</sup>:

<sup>11</sup> Down there my eyes are the lidless eyes of a stone figure in a desert by the Nile. I see women passing with red pitchers to the river; I see camels swaying and men in turbans. I hear trampligs, tremblings, stirrings round me.

<sup>12</sup> I was running, said Jinny, after breakfast

<sup>13</sup> I lie quivering flung over you.

<sup>14</sup> I am thrown over you

la forma passiva ci dice che Jinny ubbidisce al proprio corpo. Mentre Louis vuole costruire una rete che affondi nello spazio e nel tempo Jinny si sente una rete di luce, che sfiora le persone illuminandole e riscaldandole.

Sia Louis sia Jinny, all'inizio dei rispettivi monologhi, fanno riferimento al breakfast: è il primo accenno a un momento conviviale; tali momenti, che raccolgono le persone intorno a un tavolo e al cibo, avranno grande rilievo in questo romanzo, al pari di quanto accade in *To the Lighthouse* e in *Mrs. Dalloway*.

#### 1.4 Da “Dal buco della siepe, – disse Susan, – l’ho vista che lo baciava.”<sup>15</sup> a “Ecco Rhoda nel sentiero, che culla i suoi petali nella bacinella marrone.”<sup>16</sup>

La prima ondata della vita travolge anche Susan, che si caratterizza per l'assoluta possessività e quindi si presenta a noi in preda a una crisi di gelosia: *Through the chink in the hedge* è la tragica clausola che scandisce l'apertura del suo monologo con una sonorità cupa e martellante (la ripetizione si perde nella traduzione) che ricorda il famoso “Alle cinque della sera”. Il buco nella siepe è un elemento di passaggio – come le finestre e le porte – fra un dentro e un fuori, fra un mondo interiore colmo di sensazioni, emozioni e sentimenti e uno esterno che ben raramente si accorda col primo: lo squilibrio fra i due mondi genera una corrente di angoscia che invade, attraverso questa soglia, l'interiorità del personaggio. Il dolore di Susan si riflette come in uno specchio nell'animo di Bernard e si riverbera sulla realtà circostante privandola di punti di riferimento, rendendola instabile: l'unico punto solido e fermo sono le radici degli alberi, assimilate a uno scheletro (*Le radici disegnano a terra la forma di uno scheletro, con le foglie morte che s'ammucchiano ai lati*<sup>17</sup>); il movimento, che per Jinny è vitale e gioioso, per Susan e Bernard è qui un segnale di smarrimento e di angoscia.

Non solo Susan è gelosa, ma si confronta con Jinny e si ritrova irrimediabilmente inferiore (*Danzava ricoperta di scaglie di diamanti, leggera come la polvere. Io invece sono grossa, Bernard, sono bassa. Ho gli occhi che guardano raso terra e scorgono tra i fili d'erba gli insetti.*<sup>18</sup>) e questo aggiunge dolore a dolore. Susan è

<sup>15</sup> Through the chink in the hedge, said Susan, I saw her kiss him.

<sup>16</sup> Here is Rhoda on the path rocking petals to and fro in her brown basin.

<sup>17</sup> The roots make a skeleton on the ground, with dead leaves heaped in the angles.

<sup>18</sup> She danced in flecked with diamonds light as dust. And I am squat, Bernard, I am short. I have eyes that look close to the ground and see insects in the grass.

dunque piena di dolore e di rabbia e per rappresentare la sua crisi V. ricorre a una tecnica che le è cara: separa il personaggio dal suo stato d'animo che può quindi essere contemplato e analizzato a fondo (*Nasconderò la mia angoscia nel fazzoletto. L'avvolgerò stretta in un gomito. . . Prenderò la mia angoscia e la poggerò tra le radici dei faggi. La osserverò, la toccherò con le dita.*<sup>19</sup>). Ritroviamo la stessa situazione in Mrs. Dalloway, quando Clarissa, rientrando a casa, considera la propria vita e il fallimento del suo rapporto col marito. Susan si sente diversa da Jinny – e qui affiora il tema di fondo dell'opera – ma parte da questa sua diversità per affermare un suo modo di essere e di vedere la vita: Susan non è fatta per le analisi sottili che mirano a rendere la complessità della vita, lei considera la vita a grandi blocchi, prova sentimenti elementari (*Amo. . . e odio*<sup>20</sup>), vuole una cosa sola – il possesso – resta attaccata alla terra e si serve di parole semplici, senza sfumature e non si fida delle complicate frasi di Bernard (*Vedo il maggiolino. . . E' nero, lo vedo; no, è verde; io mi attacco a ogni parola. Tu invece con le parole e con le frasi divaghi, scivoli via, ti sollevi sempre più in alto.*<sup>21</sup>), ha un progetto di vita e a quello si atterra (*Io so già cosa voglio. Vedo gli insetti nell'erba. Anche se mia madre mi fa ancora i calzettoni bianchi a maglia e mi cuce a mano il grembiule e sono una bambina, amo e odio.*<sup>22</sup>). Susan – come Catullo – ama e odia (due facce della stessa medaglia), e quindi vuole possedere: questo è il suo progetto, questo è ciò che vuole.

Bernard, invece, che si presenta qui per la prima volta, ha un approccio completamente diverso: per lui la realtà, le persone sono una sorgente inesauribile di curiosità, sono questioni sempre aperte, le situazioni non sono mai univoche e lui cerca, e cercherà fino alla fine, il principio unificante che dia coerenza e unità al mondo, cercherà di creare la storia perfetta che racchiuda in sé tutte le infinite storie possibili (*Ho i capelli sempre sporchi perché quando la signora Constable mi ha detto di pettinarmi, ho visto la mosca nella ragnatela, e mi sono chiesto: 'Che faccio? Libero la mosca? O lascio che se la mangi?' Ecco perché faccio sempre tardi, ho i capelli spettinati e dei trucioli di legno fra i riccioli.*<sup>23</sup>). Bernard

<sup>19</sup> Now I will wrap up my agony inside my pocket-handkerchief. It shall be screwed tight into a ball. . . I will take my anguish and lay it upon the roots under the beech trees. I will examine it and take it between my fingers.

<sup>20</sup> I love. . . and I hate

<sup>21</sup> I see the beetle, . . . It is black, I see; it is green, I see; I am tied down with single words. But you wander off; you slip away; you rise up higher, with words and words in phrases.

<sup>22</sup> But I am already on my pursuit. I see insects in the grass. Though my mother still knits white socks for me and hems pinafores and I am a child, I love and I hate.

<sup>23</sup> And my hair is untidy, because when Mrs Constable told me to brush it there was a fly in a web, and I asked, 'Shall I free the fly? Shall I let the fly be eaten?' So I am late always. My hair is unbrushed and these chips of wood stick in it.

vuole consolare Susan, risarcirla del dolore che prova e allora mette in atto la sua strategia: da un lato la vicinanza fisica, che manifesta la volontà di condivisione, dall'altro il potere creatore della parola che fa emergere il dolore e lo frantuma facendo intravedere un mondo diverso (*Quando ti ho sentita piangere t'ho seguita, e t'ho vista che poggivi a terra il fazzoletto appallottolato, annodato d'odio e di rabbia. Ma passerà subito. I nostri corpi adesso sono vicini. Mi senti respirare. Vedi anche il maggiolino che trasporta una foglia sulla schiena. Va prima in una direzione, poi nell'altra, sì che mentre lo guardi il tuo desiderio, il desiderio di possedere una cosa sola (è Louis ora), anch'esso ondeggia, come fa la luce tra le foglie dei faggi; poi le parole, muovendo oscure, giù in fondo alla mente, romperanno questo nodo di durezza, aggomitolato nel fazzoletto.*<sup>24</sup>). Susan resiste, ma alla fine la determinazione di Bernard, la sua sfida al dolore hanno la meglio e la sua storia, centrata sulla scuola di Elvedon e sulle immagini della donna che scrive e del giardiniere che spazza il cortile, coinvolge Susan che supera la crisi e rientra poi nel suo schema di diffidenza verso le frasi di Bernard (*Ora divaghi... con le tue frasi. Sembri il filo di un palloncino che sale tra le foglie sempre più in alto, fuori portata. Perdi tempo. Ti attacchi alla mia gonna, guardi indietro, fraseggi. Mi sei sfuggito.*<sup>25</sup>) e la ripetizione molto insistita *Now... Now... Now...* (perduta nella traduzione) ci segnala che Susan è ritornata con i piedi per terra. Bernard con la sua storia aveva creato un mondo immaginario, alternativo al mondo di dolore in cui Susan era immersa, imponendolo a Susan – si noti la triplice ripetizione, parzialmente perduta nella traduzione, *That is Elvedon* – ora Susan distrugge questa creazione riaffermando il principio di realtà: *Ecco il giardino. Ecco la siepe. Ecco Rhoda, che culla i suoi petali nella bacinella marrone*<sup>26</sup> in cui la triplice ripetizione *Here is* è simmetrica alla precedente e ne annulla l'effetto.

Chiudiamo questa sezione osservando che questo è il primo caso (ne troveremo più avanti un altro paio) in cui alcuni monologhi si fondono fino a formare un vero

<sup>24</sup> When I heard you cry I followed you, and saw you put down your handkerchief, screwed up, with its rage, with its hate, knotted in it. But soon that will cease. Our bodies are close now. You hear me breathe. You see the beetle carrying off a leaf on its back. It runs this way, then that way, so that even your desire while you watch the beetle, to possess one single thing (it is Louis now) must waver, like the light in and out of the beech leaves; and then words, moving darkly, in the depths of your mind will break up this knot of hardness, screwed in your pocket-handkerchief.

<sup>25</sup> Now you trail away... making phrases. Now you mount like an air-ball's string, higher and higher through the layers of the leaves, out of reach. Now you lag. Now you tug at my skirts, looking back, making phrases. You have escaped me.

<sup>26</sup> Here is the garden. Here is the hedge. Here is Rhoda on the path rocking petals to and fro in her brown basin.



e proprio dialogo. Normalmente i monologhi sono indipendenti anche se sono sempre concatenati fra loro e ciascuno di essi fa avanzare l'azione, raramente giungono a formare un dialogo che isola per un breve momento due personaggi dal contesto generale della narrazione.

### 1.5 Da “Le mie navi sono bianche, – disse Rhoda.”<sup>27</sup> a “e raggiunge le isole dove i pappagalli schiamazzano e i rampicanti”<sup>28</sup>

Rhoda, evocata da Susan (ecco un esempio di concatenazione fra due monologhi, quasi un *enjambement*), si presenta in tutta la sua specificità: impegnata in un solitario gioco infantile che la porta lontana dal mondo reale, la solitudine non le pesa (*Per un po' sarò sola... Ho un breve intervallo di libertà.*<sup>29</sup>) anzi rappresenta per lei uno spazio di libertà non solo dai doveri scolastici, ma anche da tutti i suoi amici e dal mondo circostante, con cui ha rapporti assai difficili (anche Louis, abbiamo visto, desiderava la solitudine). In questo breve spazio Rhoda è libera di sognare, di immaginare una fuga verso orizzonti lontani e diversi, attraversati da fantasie di morte; l'immagine della nave che prosegue il suo viaggio mentre le altre affondano è anche un'eco classica, che V. stessa ci chiarisce nel suo diario (lunedì, 26 gennaio 1931: *... Stamattina il giornale parlava di tre uomini uccisi – il loro aereo si è schiantato al suolo: ma noi andiamo avanti, e ciò mi ricorda un epitaffio nell'antologia greca: mentre io affondavo le altre navi proseguivano il viaggio... Il riferimento è a un Epitaffio di Teodoride: “Io sono la tomba di uno che è annegato; ma alza le vele, straniero, perché mentre noi morivamo le altre navi proseguivano il viaggio”*). Il viaggio che Rhoda sogna verso le isole esotiche e lontane in cui vivono i pappagalli è un viaggio verso un mondo diverso, libero dalla stupida e vuota aggressività del mondo reale, libero dalle angosce del presente, ma è anche un sogno intriso di morte.

<sup>27</sup> All my ships are white, said Rhoda.

<sup>28</sup> and reaches the islands where the parrots chatter and the creepers...

<sup>29</sup> I have a short time alone... I have a short space of freedom.

**1.6 Da “Dov’è Bernard? – disse Neville. – Ha il mio coltello”<sup>30</sup> a “ci sono differenze a questo mondo, sull’orlo del quale cammino. Questo è solo l’inizio.”<sup>31</sup>**

Neville interrompe le fantasie di Rhoda perché è preoccupato per il suo coltello, che Bernard ha portato con sé. Il coltello con la lama estraibile è un oggetto ricorrente nelle opere di V.: in *Mrs. Dalloway* Peter Walsh ne ha sempre uno con sé e quando è a disagio apre e chiude la lama; il coltello è manifestamente il simbolo della virilità a cui alcuni personaggi maschili di V. ricorrono quando sentono compromesso il proprio ruolo. Neville, che, come vedremo, è omosessuale, è inquieto con Bernard che potrebbe avergli trafugato la virilità, cioè la possibilità di giocare un ruolo ‘normale’ nella società; ecco quali sono alcuni trasparenti significati simbolici che Neville attribuisce al proprio coltello: *La lama grande è un imperatore, la lama rotta un negro.*<sup>32</sup> Neville, che evidentemente avverte l’incertezza e la rischiosità della propria sessualità e vorrebbe invece sentirsi a posto con le regole sociali, ama la nettezza, la precisione e non apprezza la cangiante iridescenza della vita che emerge dai comportamenti e dalle parole di Bernard, che lo pianta in asso per seguire improvvisamente Susan, smettendo di intagliare barche, e che inventa storie sempre diverse (*Sembra l’alga appesa fuori della finestra, ora bagnata, ora asciutta. Mi pianta in asso, segue Susan, e se Susan piange tirerà fuori il mio coltello e le racconterà delle storie. . . . Non sopporto le cose tentennanti, umidicce. Non sopporto che si divaghi e tutto si mescoli insieme.*<sup>33</sup>). Il disagio di Neville sfocia in una vera e propria crisi di ansia rabbiosa, sottolineata da due triplici ripetizioni: la prima (parzialmente perduta nella traduzione) di *I hate*, la seconda (del tutto perduta nella traduzione) di *Now*.<sup>34</sup>

Alla crisi di Neville segue immediatamente quella di Louis, che rivela la radice simbolica del suo disagio: il padre impiegato di banca in Australia e il proprio incorreggibile accento australiano lo rendono diverso da tutti i suoi amici. A nulla vale ricordare che anch’essi sono tutti diversi tra loro: agli occhi di Louis essi formano un gruppo omogeneo da cui si sente escluso (*Sono tutti inglesi. . . . Jinny e Susan, Bernard e Neville si annodano insieme in un’unica cinghia che mi sferza.*

<sup>30</sup> Where is Bernard? said Neville. He has my knife.

<sup>31</sup> there are differences in this world, upon whose verge I step. For this is only a beginning.

<sup>32</sup> The big blade is an emperor; the broken blade a Negro.

<sup>33</sup> He is like a seaweed hung outside the window, damp now, now dry. He leaves me in the lurch; he follows Susan; and if Susan cries he will take my knife and tell her stories. . . . I hate dangling things; I hate dampish things. I hate wandering and mixing things together.

<sup>34</sup> Now the bell rings and we shall be late. Now we must drop our toys. Now we must go in together.

*Ridono del mio essere ammodo, del mio accento australiano.*<sup>35</sup>). La differenza di accento diviene, per Louis, l'emblema di una diversità esistenziale molto più profonda ed estesa: V. ha selezionato un tratto infantile, perfettamente credibile, per caricarlo di un significato simbolico universale; questo è un processo del tutto usuale per V. che lei utilizza per dare al simbolo leggerezza e sostanza narrativa. La reazione di Louis a questo senso di esclusione (che, ancora una volta, non coinvolge Rhoda in cui Louis annusa una sua simile) lo porta a primeggiare negli studi, lui però non vuole essere apprezzato per questo, ma per quello che sente di essere: *Le mie radici, come quelle di una pianta dentro un vaso, si intrecciano col mondo.*<sup>36</sup>

Susan, Jinny e Neville reagiscono diversamente alle parole di Bernard che racconta le sue storie: per Susan esse sono prive di interesse così come i sassolini bianchi della spiaggia sono senza colore, Jinny invece si infiamma alle parole di Bernard, che le appaiono d'oro e di fuoco e che accendono la sua seduttività facendole desiderare un vestito coloratissimo e sensuale da indossare di sera a una festa; Neville reagisce un po' stizzito e professorale, quasi facendo l'analisi logica del discorso di Bernard (*I tempi verbali... hanno tutti un diverso significato. A questo mondo c'è ordine; ci sono distinzioni; ci sono differenze a questo mondo, sull'orlo del quale cammino. Questo è solo l'inizio.*<sup>37</sup>). Neville si sente differente, ciò lo mette a disagio per cui da un lato loda l'ordine di cui desidererebbe far parte e dall'altro afferma che ci sono differenze, le quali peraltro mettono a rischio la stessa esistenza. Neville conclude con una facile profezia: siamo solo all'inizio, la vita ha appena cominciato a giocare con noi, a metterci in difficoltà.

Bernard, invece, è molto soddisfatto di sé e ha la netta percezione che siano le sue parole a muovere il mondo, unendo o dividendo i suoi amici.

<sup>35</sup> They are all English. – Jinny and Susan, Bernard and Neville bind themselves into a thong with which to lash me. They laugh at my neatness, at my Australian accent.

<sup>36</sup> My roots are threaded, like fibers in a flower-pot, round and round about the world.

<sup>37</sup> Each tense ... means differently. There is an order in this world, there are distinctions, there are differences in this world upon whose verge I step. For this is only a beginning.

**1.7 Da “Ora la signorina Hudson, – disse Rhoda, – ha chiuso il libro”<sup>38</sup> a “E io, che parlo con accento australiano, e ho un padre che fa il banchiere a Brisbane, non ho tanta paura di lei quanta degli altri.”<sup>39</sup>**

Rhoda, finora, è rimasta ai margini della narrazione: adesso l’assegnazione, da parte di Miss Hudson, di un compito di aritmetica chiude definitivamente l’episodio di Susan e Bernard e spalanca le porte al suo monologo e alla sua prima crisi di angoscia. Rhoda non riesce a mettersi sulla stessa lunghezza d’onda del mondo che la circonda, si sente irrimediabilmente e disperatamente “altro”: *“Comincia il terrore. Ora col pezzo di gesso disegna sulla lavagna dei numeri, sei, sette, otto, e poi una croce e poi una linea. Qual è la risposta? Gli altri guardano: guardano come se capissero. Louis scrive; Susan scrive; anche Bernard ha cominciato a scrivere. Ma io non so cosa scrivere. Vedo soltanto dei numeri. Gli altri consegnano le risposte, uno a uno. Ora tocca a me. Ma non so cosa rispondere.”*<sup>40</sup> Non è l’aritmetica, naturalmente, che mette in difficoltà Rhoda (anche se V. ha scelto questo dettaglio con la consueta abilità: quanti di noi lettori infatti sono stati in difficoltà con la matematica e sono quindi in grado di capire Rhoda?), è la sua impossibilità ad essere come gli altri si aspettano che sia: tutti scrivono, lei non può scrivere; tutti rispondono al quesito, lei non ha risposte. Consideriamo le parole usate da V.: non è che Rhoda “non sa” cosa scrivere o cosa rispondere, lei “non può” scrivere (*But I cannot write*, dice Rhoda, a differenza di quanto si legge nella traduzione) e non ha alcuna risposta da dare né giusta né sbagliata (*But I have no answer*) e tutto ciò dà una profonda dimensione esistenziale alla difficoltà di Rhoda, che non è una semplice debolezza in aritmetica.

Tutti escono tranne lei che deve rimanere per completare il compito: la porta che sbatte chiudendosi dà il senso della trappola in cui Rhoda sente di essere finita, della definitiva esclusione di cui sente di essere vittima (c’è la ripetizione *Sbattono la porta. . . La porta della cucina sbatte*<sup>41</sup> che genera la sensazione di una prigione le cui porte si stanno chiudendo) e ciò la precipita nell’angoscia: *Guarda, col tempo l’occhiello del numero comincia a riempirsi; contiene in sé il mondo. Comincio*

<sup>38</sup> Now Miss Hudson, said Rhoda, has shut the book.

<sup>39</sup> And I, who speak with an Australian accent, whose father is a banker in Brisbane, do not fear her as I fear the others.

<sup>40</sup> Now the terror is beginning. Now taking her lump of chalk she draws figures, six, seven, eight, and then a cross and then a line on the blackboard. What is the answer? The other look; they look with understanding. Louis writes; Susan writes; Neville writes; Jinny writes; even Bernard has now begun to write. But I cannot write.

<sup>41</sup> They slam the door. . . . The kitchen door slams.

*a scrivere il numero e il mondo si iscrive in esso, e io ne rimango fuori; ora lo chiudo – così – lo sigillo, lo faccio intero. Il mondo è intero, e io fuori, che grido : ‘Salvatemi, non fate che io sia risucchiata per sempre fuori dall’anello del tempo!’.*<sup>42</sup>

Consideriamo di nuovo le parole usate da V.: Rhoda, quando decide di iniziare a rispondere al quesito, non ‘scrive’ un numero, ma lo ‘disegna’ (*I begin to draw a figure*), e così ci indica che la sua risposta non ha un significato aritmetico, ma metafisico; l’occhiello della cifra diviene il ciclo del tempo (infatti V. – a differenza della traduzione – usa la stessa parola, *loop*, per i due casi), di quel tempo ciclico che definisce il cosmo, e che ritroviamo negli interludi, da cui Rhoda teme di essere per sempre esclusa. Solo Louis avverte la crisi di Rhoda e vi partecipa (*E mentre guarda i numeri di gesso la mente di lei prende dimora in quei cerchi bianchi, poi da quei bianchi anelli sbuca nel vuoto, sola. Non significano nulla per lei. Non ha risposte da dare. Non ha un corpo come hanno gli altri. E io, che parlo con accento australiano, e ho un padre che fa il banchiere a Brisbane, non ho tanta paura di lei quanta degli altri.*<sup>43</sup>) perché che le proprie emozioni hanno la stessa radice di quelle di Rhoda. Louis, addirittura, anticipa quello che, come vedremo, sarà uno dei più drammatici modi in cui si manifestano l’angoscia e la depressione che attanagliano Rhoda: la convinzione di non avere un corpo e un volto. Ciò ci conduce a osservare che il narratore onnisciente, tipico del romanzo ottocentesco, si trasforma qui in una capacità percettiva totale che è propria di ciascun personaggio. La vergogna che Louis prova per il proprio accento australiano si estende anche alla figura paterna, che ha l’unica colpa di essere un banchiere – scopriremo più avanti che fece fallimento – di Brisbane: la vergogna, il senso di essere irrimediabilmente diverso da quello che gli altri si attendono da lui (o, che è la stessa cosa, che lui crede gli altri si attendano da lui), diventa così una sua caratteristica intrinseca, quasi genetica, contro cui è inutile lottare. Si potrebbe anche aggiungere che, probabilmente, il modello per il personaggio di Louis fu, almeno in parte, il poeta Thomas S. Eliot, buon amico di V., che per vivere lavorò a lungo, con scarsissima soddisfazione, alla Lloyds Bank e che sempre si rammaricò di avere un

<sup>42</sup> Look, the loop of the figure is beginning to fill with time; it holds the world in it. I begin to draw a figure and the world is looped in it, and I myself am outside the loop; which I now join – so – and seal up, and make entire. The world is entire, and I am outside of it, crying, ‘Oh save me, from being blown for ever outside the loop of time!’

<sup>43</sup> And as she stares at the chalk figures, her mind lodges in those white circles, it steps through those white loops into emptiness, alone. They have no meaning for her. She has no answer for them. She has no body as the others have. And I, who speak with an Australian accent. Whose father is a banker in Brisbane, do not fear her as I fear the others.

forte accento americano: naturalmente però tutto ciò non influisce minimamente sulla nostra percezione del personaggio di Louis.

**1.8 Da “Avanti, strisciamo, – disse Bernard, – sotto la volta di foglie di vite, raccontiamoci delle storie.”<sup>44</sup> a “E noi, qui distesi, siamo dei giganti che potrebbero far tremare la foresta.”<sup>45</sup>**

Mentre la povera Rhoda sta penando sulla sua aritmetica Bernard ha raccolto attorno a sé tutti gli altri, li ha condotti sotto una siepe e racconta loro una storia, creando così un mondo separato, tutto e soltanto loro: *Prendiamo possesso del nostro territorio segreto... Questo è il nostro universo. Gli altri scendono lungo il viale.*<sup>46</sup> La storia infantile ha un effetto magico di riunificazione di ciò che prima era separato e disperso, anche se non è una storia lieve e innocente, ma – proprio come il mondo reale – è intrisa di violenza insensata e di morte ed è popolata di pericolosi rapaci: *C'è un elefante bianco di vermi, ammazzato da una freccia che gli ha trapassato l'occhio. D'un tratto compaiono gli occhi lucenti di uccelli da preda – aquile, avvoltoi. Ci prendono per degli alberi caduti. Acchiappano un verme – è un cobra a sonagli – e lo lasciano con una ferita scura purulenta perché lo finiscano i leoni. Questo è il nostro mondo.*<sup>47</sup> Questa è la prima prova pubblica di Bernard narratore e unificatore: al potere separatore e distruttore della vita che avanza egli oppone la forza della parola, del logos che riunisce tutti gli uomini in una stessa emozione, in un'unica storia che è la metafora della vita.

<sup>44</sup> Let us now crawl, said Bernard, under the canopy of the currant leaves, and tell stories.

<sup>45</sup> We giants, lying here, who can make forests quiver.

<sup>46</sup> Let us take possession of our secret territory . . . This is our universe. The others pass down the carriage-drive.

<sup>47</sup> There is an elephant white with maggots, killed by an arrow shot dead in its eye. The bright eyes of hopping birds – eagles, vultures – are apparent. They take us for fallen trees. They pick at a worm – that is a hooded cobra – and leave it with a festering brown scar to be mauled by lions. This is our world.

**1.9 Da “Siamo qui e ora, – disse Jinny. – Ma presto dovremo andare”<sup>48</sup> a “perché Louis è il più vigile, non è un acchiappanuvole.”<sup>49</sup>**

La magia di Bernard dura poco: Jinny, spinta da una incontenibile vitalità, non può immaginare di rimanere ferma (*Siamo qui e ora, ... Ma presto dovremo andare*) e anticipa la fine della ricreazione e quindi anche dell'unità creata dalla storia di Bernard. *Dovremo incamminarci. Dovremo separarci*<sup>50</sup> dice Jinny, che già prevede il diverso destino scolastico dei maschi e della femmine, eco questa dell'esperienza diretta di V. e di sua sorella Vanessa. Per il momento, però, la rigida disciplina scolastica ha il sopravvento generando, in Jinny e Susan, noia e insofferenza: il solo Louis sembra a suo agio in questa circostanza.

**1.10 Da “Dato che mi considerano troppo delicato, – disse Neville, – per andare con loro”<sup>51</sup> a “sulla parete una crepa di luce si inginocchia, e sembra che le gambe della sedia siano rotte.”<sup>52</sup>**

La prima ondata della vita che ha investito i nostri protagonisti non ha ancora esaurito i suoi effetti, e il primo a rendersene conto è Neville che, esentato dalla passeggiata, rivive l'emozione provata ascoltando il racconto di un uomo trovato morto sgozzato in mezzo a una strada. Il melo, accanto a cui Neville si trovava mentre ascoltava il racconto, si è caricato di tutta la sua angoscia, è diventato un simbolo di morte che non può essere eluso; invano le nuvole cercano di passare oltre, invano la vita cerca di superare questo ostacolo: l'albero, nella sua assoluta stabilità, continua ricordarci che siamo tutti condannati. Questa è la prima irruzione diretta del tema della morte entro il tessuto narrativo; questo evento è vissuto da Neville indirettamente, per interposta persona, eppure è già in grado di produrre per qualche tempo conseguenze devastanti: tutto l'universo sembra irrigidirsi e anche la luce del sole – il simbolo stesso della vita, come abbiamo visto

<sup>48</sup> This is here, said Jinny, this is now. But soon we shall go.

<sup>49</sup> Louis is alert and not a woolgatherer.

<sup>50</sup> We shall walk. We shall part.

<sup>51</sup> Since I am supposed, said Neville, to be too delicate to go with them

<sup>52</sup> and a crack of light kneels on the wall, making the chair legs look broken.

nell'interludio – sembra cambiare natura, divenire oleosa e provocare fratture nel tessuto della realtà.

L'immagine dell'albero deriva direttamente dall'inconscio di V., come essa stessa racconta in *Moments of being* a proposito della morte della sorellastra Stella: *Quando penso al mese successivo alla sua morte io vedo sempre un certo cespuglio spoglio, un albero ischeletrito nel buio di una notte d'estate... E l'albero, fuori nel giardino buio, era per me l'emblema, il simbolo di una scheletrita agonia a cui la morte di lei aveva ridotto lui, noi, ogni cosa.* Questa immagine la ritroveremo più avanti quando morirà Percival.

### 1.11 Da “Tornando dalla passeggiata, – disse Susan, – ho visto Florrie nell'orto”<sup>53</sup> a “Ma io non ho paura né del caldo né dell'inverno gelido.”<sup>54</sup>

Neville ha fatto esperienza della morte, sia pure indirettamente; ora è Susan che, sempre indirettamente, sperimenta la violenza insita nel desiderio maschile: là un'esperienza di definitiva separazione, qui una di unione improvvisa e violenta; la vita va in scena davanti a questi ragazzi e si mostra subito con il suo vero volto, aspro, violento, irrevocabile: *Era cieco come un toro, e lei è svenuta dall'angoscia, le guance bianche appena macchiate di piccole vene rosse.*<sup>55</sup> Susan, a differenza dei suoi amici tutti impietosamente ritratti mentre fanno altre cose e non si accorgono di nulla, quasi distogliessero lo sguardo da una realtà sgradevole, è capace di guardare in faccia la vita senza provare alcun timore: *Non ho paura del caldo, né dell'inverno gelido.* Questo è il tema, ripreso due volte, che definisce Susan e che ritroviamo anche in *Mrs. Dalloway*: la vampa del sole come metafora dell'asprezza della vita.

<sup>53</sup> I saw Florrie in the kitchen garden, said Susan, as we came back from our walk

<sup>54</sup> But I am not afraid of the heat or of the frozen winter.

<sup>55</sup> He was blind as a bull. And she swooned in anguish, only little veins streaking her white cheeks red.



### 1.12 Da “Ora, – disse Louis, – ci alziamo tutti in piedi.”<sup>56</sup> alla fine dell’episodio

Dopo tutte le difficoltà, i disagi e le angosce della giornata giunge finalmente la sera, con i riti tranquillizzanti che precedono il sonno (*La signorina Curry apre il libro nero e lo sistema sull’armonium. E’ difficile non piangere mentre cantiamo, mentre preghiamo Dio perché ci protegga nel sonno, noi, i suoi bambini.*<sup>57</sup>), che fanno ritrovare ai nostri protagonisti il loro stato di bambini indifesi ed esposti a ogni rischio, che distendono gli animi e ricreano per un momento quell’unità che sembrava del tutto smarrita e la fiducia in se stessi che sembrava compromessa (*Quando siamo tristi e angosciati è dolce cantare insieme, appoggiandoci appena io a Susan, Susan a Bernard, e prenderci per le mani, impaurito io dal mio accento, Rhoda dai numeri; e tuttavia risoluti a farcela.*<sup>58</sup>).

Assieme al canto e al suono dell’armonium c’è il bagno serale, con la sensazione dell’acqua calda che scorre lungo la schiena: *L’acqua mi goccia giù per la schiena. Da fianco a fianco mi trafiggono frecce di sensazioni. Mi sento ricoperto di carne calda. Le mie fessure asciutte si bagnano; il corpo freddo si riscalda; trasuda, brilla.*<sup>59</sup> Questa immagine, così felice e positiva, la ritroveremo alla fine del romanzo in termini molto più articolati e dubbiosi, per ora questa esperienza tutta fisica fa da filtro verso la vita, la allontana, la smorza (*Distante e lontano, debole e lontano, molto lontano, sento il coro che inizia: ruote, cani, uomini che gridano, campane, il coro comincia.*<sup>60</sup>). Se il corpo di Louis che si stringe a quello dei suoi amici e il corpo di Bernard, inondato dall’acqua tiepida, mandano segnali di quiete felice e di pacificazione, non altrettanto avviene per Rhoda, che quando si infila sotto le coperte rinuncia al desiderio di essere Jinny o Susan mentre il suo corpo si àncora al letto in cerca di un punto di riferimento solido e certo (*Allungherò le dita dei piedi perché tocchino la spalliera del letto. Toccando la spalliera mi assicurerò che*

<sup>56</sup> Now, said Louis, we all rise; we all stand up

<sup>57</sup> Miss Curry spreads wide the black book on the harmonium. It is difficult not to weep as we sing, as we pray that God may keep us safe while we sleep, calling ourselves little children.

<sup>58</sup> When we are sad and trembling with apprehension it is sweet to sing together, leaning slightly, I towards Susan, Susan towards Bernard, clasping hands, afraid of much, I of my accent, Rhoda of figures; yet resolute to conquer.

<sup>59</sup> Water pours down the runnel of my spine. Bright arrows of sensation shoot on either side. I am covered with warm flesh. My dry crannies are wetted; my cold body is warmed; it is sluiced and gleaming.

<sup>60</sup> I hear through it far off, far away, faint and far, the chorus beginning; wheel, dogs; men shouting; church bells; the chorus beginning.

*c'è qualcosa di duro. Non sprofonderò; né scivolerò dal lenzuolo leggero.*<sup>61</sup>). Ma la sua mente, anziché fondersi col corpo e abbandonarsi alla rilassatezza del sonno, si separa dal corpo, sia ciò incubo o ingovernabile fantasia, e immagina di cadere, di affondare, di essere preda di orrendi personaggi che le danno la caccia; e ritorna, sinistro, il tema dell'acqua, così frequente in V.

Su questa nota angosciosa, su questo sonno inquieto si chiude la prima giornata dei nostri sei personaggi.

---

<sup>61</sup> But I will stretch my toes so that they touch the rail at the end of the bed; I will assure myself, touching the rail, of something hard. Now I cannot sink; cannot altogether fall through the thin sheet now.