

Indice

Settimo episodio	138
Interludio	138
Episodio	139
7.1 Da “Il tempo” a “osserviamo come si forma”	139
7.2 Da “In questo pomeriggio” a “Piuttosto grassa”	142
7.3 Da “Eccomi qui” a “Il silenzioso esercito”	145
7.4 Da “Ormai non ho” a “Trasportato da un’antica”	147
7.5 Da “Torno dall’ufficio” a “Ritorno ora”	149
7.6 Da “Oh, vita” alla fine dell’episodio	150

Settimo episodio

Interludio

L SOLE sta rapidamente calando, le ombre, che finora si erano addensate sullo sfondo, respinte dalla luce trionfante della coscienza di sé, ora cominciano a invadere la scena distendendosi sulla terra e sul mare; la vita sembra ritrarsi con la marea che, abbassandosi, porta le onde lontano dalla spiaggia e allo stesso modo il sentimento del tempo ciclico ed eternamente rinnovantesi della natura cede il passo al tramonto del sole, all'esaurirsi della traiettoria lineare del tempo umano, al senso tragico della fine imminente.

Sono scomparsi i cori, a volte ben accordati a volte dissonanti, degli uccelli: adesso l'attenzione si concentra sull'uccello solitario che, appollaiato su un palo, mostra se stesso – a chi, se non a se stesso? – aprendo e chiudendo le ali. Allo stesso modo i sei personaggi, che interverranno con un solo monologo a testa, sono chiamati a confrontarsi per la prima volta, da vicino, con l'ombra minacciosa del proprio tramonto e sono quindi completamente concentrati su se stessi: non c'è spazio per gli altri e quando gli altri sono chiamati in causa sarà solo per sottolineare la distanza che li separa, quando non addirittura un sentimento di avversione. Tutte le scelte fatte con una convinzione che sembrava così salda sono ora revocate in dubbio, tutto il mondo, in cui i nostri protagonisti si erano inoltrati con chiavi di lettura che sembravano così chiare e nette, ora diventa ambiguo e incerto nel momento in cui la grande falena, simile a un angelo della morte, getta la sua ombra su tutte le cose.

Questo senso di declino e di fine imminente ci è trasmesso anche dall'uso della luce e del colore: finora i colori, accesi dalla luce, avevano giocato un ruolo fondamentale negli interludi, dando corpo al sorgere delle diverse coscienze di sé dei protagonisti; da adesso in poi i colori vanno spegnendosi man mano che il manto, prima grigio e poi nero, dell'ombra si stende su tutta la vicenda. Anche il colore

dell'oro, sempre utilizzato come segnale di piacere, di attesa gioiosa, di pienezza di sé, qui cambia natura, si associa al rosso e al marrone, diventa l'ultimo stadio della gloria del sole.

Episodio

7.1 Da “Il tempo – disse Bernard – fa cadere la sua goccia. La goccia che s’è formata sul tetto dell’anima cade.”¹ a “osserviamo come si forma un’esperienza nuova, ignota, strana, del tutto sconosciuta, terrificante – la nuova goccia – che sta per prendere forma. Quell’uomo, non si chiama Larpent?”²

Bernard, dopo un intervallo durato due episodi, riprende il suo ruolo di primo protagonista e ci dichiara immediatamente qual è il tema dominante di questo episodio: il tempo, il tempo umano, lineare, che tutti ci travolge proprio nel momento in cui, invecchiando, ci sembra di aver raggiunto tutti i nostri obiettivi, e quindi dovremmo essere più forti, più sicuri di noi stessi e invece siamo fragilissimi e disarmati di fronte a una verità tremendamente semplice: stiamo per morire.

Il tempo – la goccia, la goccia – il tetto, il tetto – il tempo – la goccia: il gioco delle ripetizioni che apre l'intervento (e che nell'originale è ancora più evidente) determina una struttura espressiva circolare, chiusa, che imprigiona l'anima, la mente e il pensiero di Bernard (*Il tempo ... fa cadere la sua goccia. La goccia che si è formata sul tetto dell'anima cade. Dal tetto della mia mente il tempo gocciola.*³), e la violenza di questo incipit sta anche nella variazione anima – mente che suggerisce come la consapevolezza del tempo che passa investa sia la sfera emotiva sia quella razionale. Questo sentimento del tempo invade Bernard improvvisamente, innescato dalla subitanea consapevolezza della vuota ripetitività delle proprie azioni: se la quotidianità cessa di essere la struttura portante della vita per diventare una successione di azioni prive di significato, allora vuol dire che non si è più in sintonia con noi stessi e si sta perdendo il contatto con la vita;

¹ And time, said Bernard, lets fall its drop. The drop that has formed on the roof of the soul falls.

² observe the formation of this new, this unknown, strange, altogether unidentified and terrifying experience – the new drop – which is about to shape itself. Larpent is that man's name.

³ And time ... lets fall its drop. The drop that has formed on the roof of the soul falls. On the roof of my mind time, forming, lets fall its drop

la vita, che per Bernard è sempre stata ricca di occasioni, di incontri, di storie da raccontare per unire tra loro, col filo della narrazione, le persone più diverse, si trasforma d'un tratto in una grigia e insignificante sequenza di gesti sempre uguali. Nemmeno la morte di Percival ha prodotto in Bernard un risultato della stessa portata: infinita è la distanza fra la morte dell'altro, anche se amato, e la propria; come non si può guardare il sole così non si può contemplare la propria morte, il primo gesto ci acceca, il secondo ci sprofonda nell'angoscia. *Il passato si stacca da me*⁴(§ 5.1) diceva Neville, folgorato dalla morte di Percival, *Ho perso la mia giovinezza*⁵, commenta Bernard nel momento in cui si rende conto che la morte non è lontana: separarsi dalla propria storia, da se stessi, è l'angoscia più profonda che si può provare, è la stessa sensazione che prova Rhoda quando afferma di non avere volto.

Anche in questo caso la strategia di Bernard è la fuga: quando morì Percival si rifugiò nella National Gallery, nelle sale dei pittori italiani, ora, quasi inconsapevole, fugge da Londra per rifugiarsi direttamente in Italia, a Roma, come volesse entrare a far parte di una composizione rinascimentale per dividerne l'immutabile serenità. Londra, la sua vita, gli sembra un cumulo di rovine in cui tutto è irraggiungibile: gli amici, scomparsi o perduti, la capacità di capire, di recarsi in luoghi lontani, di entrare in contatto con culture diverse. In una parola, Bernard sente di non avere più la forza di fare esperienze nuove, di tenere il passo con la vita. Con un po' di snobismo V. assume alcuni luoghi comuni dell' 'esotico' e del 'selvaggio' come emblemi della diversità culturale (*A volte addormentandomi mi colpisce con una specie di pena il pensiero che non vedrò mai i selvaggi di Tahiti che infilzano il pesce con la lancia alla luce di torce fiammeggianti, né il leone che balza nella giungla, né un uomo nudo che mangia della carne cruda.*⁶). L'esperienza del tempo che da una sconfinata, soleggiata prateria in cui si può cavalcare all'infinito, si condensa rastremandosi in una goccia che cade irreversibilmente, è un evento fondamentale che ci separa dal nostro passato così come dal nostro futuro.

Anche la casa e la famiglia perdono il consueto significato: Bernard si rende conto di averli sempre considerati in chiave di possesso e di consuetudine al possesso, ma puntare sul possesso (come vedremo meglio nel monologo di Susan) non

⁴ My past is cut from me.

⁵ I have lost my youth.

⁶ As I drop asleep at night it strikes me sometimes with a pang that I shall never see savages in Tahiti spearing fish by the light of a blazing cresset, or a lion spring in the jungle, or a naked man eating raw flesh.

arricchisce di senso la vita, e qui si inserisce la nota sull'equivalenza fra una lavandaia italiana e una duchessa inglese: non c'è differenza fra le due donne se le si considerano solo dal punto di vista fisico, del possesso. Anche la religione non è in grado di dare senso alla vita: la laicità di V. non lascia spazio alla speranza che può emergere dal messaggio religioso, ma si concentra tutta nell'acuta insofferenza per chi dice di possedere la verità e le suggerisce l'immagine folgorante e beffarda del gatto che ruba il pesce, con cui V. affonda qualsiasi concezione ideologica della vita. La crisi di Bernard è talmente profonda che egli comincia a dubitare anche della sua stessa ragione di vita (*Ho inventato migliaia di storie. Ho riempito un'incalcolabile quantità di quaderni di frasi da usare quando avrei trovato la vera storia, la storia a cui poter riferire tutte quelle frasi. Ma non l'ho ancora trovata. Anzi, comincio a chiedermi, ma esistono davvero le storie?*⁷) e alla fine si pone una domanda che scuote dalle fondamenta la poetica di V. (*Ma perché imporre alle cose il mio disegno arbitrario? Perché sottolineare una cosa, rifinirne un'altra, e rigirare tra le dita delle figurine come fossero quei giocattoli che si vendono per strada? Perché da tutto ciò selezionare un dettaglio – proprio quello?*⁸), che costantemente sceglie, anche in questa opera, i particolari, i gesti quotidiani a cui attribuire una valenza, poetica e narrativa, universale.

Arrivato a questo punto Bernard reagisce e con uno scatto della volontà ricrea le condizioni mentali per una ripresa della sua attività creatrice (*E mentre mi muovo, circondato, incluso, partecipe, cominciano a ribollire dentro di me le solite frasi, e mi vien voglia di far uscire queste bolle dal teatrino della mia mente, e rivolgo i passi verso quell'uomo la cui nuca mi pare di conoscere. Andavamo a scuola insieme. Ci incontreremo senza meno. Mangeremo insieme. Parleremo.*⁹), per una ripresa di contatto con il fluire della vita (*Affacciato su questo parapetto, vedo lontano un'immensa distesa di acque. Affiora la pinna di un pesce.*¹⁰) e l'immagine della pinna che solca un deserto di acque – che abbiamo già trovato nell'interludio – segnalando l'inaspettata presenza della vita, recupera un'esperienza (o una visione mentale) di V. di qualche anno prima (v. Diari – 30 settembre 1926

⁷I have made up thousands of stories; I have filled innumerable notebooks with phrases to be used when I have found the true story, the one story to which all these phrases refer. But I have never yet found that story. And I begin to ask, Are there stories?

⁸But why impose my arbitrary design? Why stress this and shape that and twist up little figures like the toys men sell in trays in the street? Why select this, out of all that; one detail?

⁹And as I move, surrounded, included and taking part, the usual phrases begin to bubble up, and I wish to free these bubbles from the trap-door in my head, and direct my steps therefore towards that man, the back of whose head is half familiar to me. We were together at school. We shall undoubtedly meet. We shall certainly lunch together. We shall talk.

¹⁰Leaning over this parapet I see far out a waste of water. A fin turns.

e 7 febbraio 1931) ed è un segnale di speranza. Però, come si diceva, questo è uno scatto della volontà, è andata irrimediabilmente perduta la spontaneità, l'immediata naturalezza con cui il Bernard di un tempo, di prima che prendesse coscienza dello sgocciolare del tempo, creava le sue storie con cui seduceva e univa gli ascoltatori. Ormai i giochi sono fatti e Bernard, come gli altri personaggi dopo di lui, non ha altra possibilità che vivere fino in fondo la sua scelta iniziale; egli sa che è cominciata una fase nuova, sconosciuta e terrificante della sua esistenza: quella della propria morte; egli si osserva dall'esterno, si vede morire e vede dinanzi a sé l'uomo a cui si rivolgerà nell'ultimo episodio del romanzo: *E allora, Bernard, ... cominciamo un altro capitolo, e osserviamo come si forma un'esperienza nuova, ignota, strana, del tutto sconosciuta e terrificante – la nuova goccia – che sta per prendere forma. Quell'uomo, non si chiama Larpent?*¹¹

7.2 Da “In questo pomeriggio caldo – disse Susan – qui, in questo giardino, nel prato dove passeggio con mio figlio, sono giunta al colmo dei miei desideri.”¹² a “Piuttosto grassa, ingrignata prima del tempo, ma cogli occhi chiari, dalla forma a pera, passeggio per i miei prati.”¹³

Il percorso di Susan è analogo a quello di Bernard, anche se i sentimenti che la animano sono completamente diversi. Susan è del tutto consapevole di aver raggiunto i suoi obiettivi, di aver pienamente soddisfatto tutti i propri desideri (*In questo pomeriggio caldo... qui, in questo giardino, nel prato dove passeggio con mio figlio, sono giunta al colmo dei miei desideri.*¹⁴). Tutte le sofferenze che ha sopportato nel passato, tutte le violente passioni infantili – non a caso assimilate, qui, a sofferenze – hanno finalmente avuto il loro premio: il possesso (*Le passioni violente dell'infanzia, le lacrime mie in giardino quando Jinny baciò Louis, la rabbia nell'aula che odorava di pino, la solitudine ... sono compensati dalla sicurezza, dal possesso, dalla familiarità. Ho avuto anni di pace, produttivi. Possiedo tutto*

¹¹So, Bernard... let us begin this new chapter, and observe the formation of this new, this unknown, strange, altogether unidentified and terrifying experience – the new drop – which is about to shape itself. Larpent is that man's name.

¹²In this hot afternoon, said Susan, here in this garden, here in this field where I walk with my son, I have reached the summit of my desires.

¹³Rather squat, grey before my time, but with clear eyes, pear-shaped eyes, I pace my fields.

¹⁴In this hot afternoon, said Susan, here in this garden, here in this field where I walk with my son, I have reached the summit of my desires.

ciò che vedo.¹⁵). Sicurezza, possesso e familiarità sono gli orizzonti entro cui Susan ha immaginato e ha costruito tutta la propria esistenza, sono i confini entro cui ha scelto di stare perché la passione, che mette in gioco tutta la vita, o il dubbio, che corrode dall'interno i pilastri su cui poggia l'esistenza, sarebbero stati per lei intollerabili. Eppure, nonostante ciò, nonostante abbia raggiunto tutti i suoi obiettivi, Susan è inquieta e l'angoscia si insinua irresistibilmente nel suo animo (*Ora qui, in piedi, con le cesoie in mano, mi chiedo: 'Da dove entrerà l'ombra? Quale choc allenterà la mia vita laboriosamente raccolta, ostinatamente compressa?'*¹⁶). La sicurezza, che sembrava definitivamente raggiunta, è messa in dubbio dall'avvicinarsi inesorabile dell'ombra e i confini entro cui ha scelto di stare diventano la prigione entro cui ha compresso e sacrificato la propria esistenza. Susan ha quindi una crisi di stanchezza e quasi di disperazione (*Ma a volte sono stufa della felicità naturale, della frutta che matura, dei ragazzi che riempiono la casa di remi, di fucili, di teschi, dei libri che hanno vinto, e di tutti i loro trofei. Sono stufa del corpo, stufa della mia bravura, abilità e astuzia, dei modi immorali con cui una madre sempre protegge, raccogliendoli con sguardo geloso intorno alla tavola i propri figli, sempre solo suoi*.¹⁷) e rivive con nostalgia proprio quelle violente passioni infantili che non le sembrano più, adesso, solo sofferenze, ma moti dell'animo ricchi di potenzialità liberatrici. Il dilemma in cui si dibatte Susan è tutto qui: *Scappammo via ansimando, perché non ci sparassero, e non ci spiaccicassero al muro come ermellini. Ora misuro, ora conservo*¹⁸, la passione è spreco di sé, è una rischiosa perdita della misura e Susan, che persegue la sicurezza, non ha voluto correre rischi rifiutando anche l'amore di Percival, perché di tutte le passioni l'amore è certo la più rischiosa. Talvolta Susan pensa anche a Rhoda quando, immersa nella propria sicurezza e familiarità, prova nostalgia per tutto quello che avrebbe potuto essere e non è stato (*Di sera mi siedo nella poltrona, allungo il braccio e prendo il lavoro di cucito, mio marito russa, io lo ascolto; alzo gli occhi se la luce di una macchina che passa abbaglia la finestra e sento le onde della vita che si*

¹⁵The violent passions of childhood, my tears in the garden when Jinny kissed Louis, my rage in the schoolroom, which smelt of pine, my loneliness & are rewarded by security, possession, familiarity. I have had peaceful, productive years. I possess all I see.

¹⁶I ask now, standing with my scissors among my flowers, Where can the shadow enter? What shock can loosen my laboriously gathered, relentlessly pressed down life?

¹⁷Yet sometimes I am sick of natural happiness, and fruit growing, and children scattering the house with oars, guns, skulls, books won for prizes and other trophies. I am sick of the body, I am sick of my own craft, industry and cunning, of the unscrupulous ways of the mother who protects, who collects under her jealous eyes at one long table her own children, always her own.

¹⁸We ran back panting lest we should be shot and nailed like stoats to the wall. Now I measure, I preserve.

*infrangono, si rompono contro le mie radici. Odo delle grida, e vedo altre vite che vorticano come pagliuzze intorno ai piloni di un ponte, mentre infilo l'ago e poi tiro il filo di cotone nel panno.*¹⁹): la vita è progressivamente impallidita nell'animo di Susan, i fari della macchina sono un'eco debole e scolorita della sfolgorante luce del sole che illuminava la sua giovinezza, eppure questa povera luce, affacciandosi attraverso la finestra al cuore di Susan, è sufficiente a incrinare tutte le sue sicurezze. Notiamo che in questo passo il testo originale ha una coloritura più drammatica della traduzione italiana, il testo italiano infatti dice sento le onde della vita che si infrangono, si rompono contro le mie radici mentre il testo originale direbbe sento le onde della vita che si infrangono, si rompono contro di me che sono radicata al suolo: nel testo originale è più evidente che, qui, per Susan, le sue radici ormai sono ostacoli, sono diventate catene che la imprigionano impedendo alla vita di trascinarla via con sé verso altri orizzonti.

Così come Bernard anche Susan, alla fine, allontana da sé queste malinconie, ma anche in questo caso è un atto di volontà più che un moto spontaneo. Rispetto a Bernard, infine, Susan ha un sentimento del tempo e della morte molto diverso: Bernard elabora un'interpretazione molto complessa del tempo che passa e vive questo sentimento, e cioè la propria morte, in modo molto drammatico mentre la morte dell'altro (Percival) è ricordata solo di passaggio e con grande freddezza; Susan invece è assai meno cerebrale, è molto più vicina alla semplicità della natura, accetta il proprio invecchiamento in modo diretto e realistico (*Piuttosto grassa, ingrignata prima del tempo*²⁰) e anche il suo contatto con la morte (la morte dell'altro) è immediato e privo d'angoscia, tanto che l'esperienza della morte è messa sullo stesso piano della frequentazione di case contadine invase dall'odore del letame o di un acquaio sporco o è consegnata a un rinvio indiretto attraverso il teschio raccolto dai suoi figli (il teschio di un animale come memento mori lo troviamo anche in *Al Faro*, anche in questo caso riferito a ragazzi giovani). L'idea invece della propria morte la sfiora soltanto generando niente di più di un improvviso brivido. Ciò che veramente angoscia Susan non è tanto l'approssimarsi della morte quanto il dubbio di aver fatto le scelte sbagliate, di essersi incamminata con grande determinazione su una strada senza sbocco, di aver sprecata la propria vita, lei che è nata per misurare e conservare.

¹⁹At night I sit in the armchair and stretch my arm for my sewing; and hear my husband snore; and look up when the light from a passing car dazzles the windows and feel the waves of my life tossed, broken, round me who am rooted; and hear cries, and see others; lives eddying like straws round the piers of a bridge while I push my needle in and out and draw my thread through the calico.

²⁰Rather squat, grey before my time

7.3 Da “Eccomi qui – disse Jinny – alla stazione della metropolitana dove tutto ciò che c’è di desiderabile al mondo si incontra”²¹ a “Il silenzioso esercito dei morti scenda pure. Io vado avanti.”²²

Il monologo di Jinny segue lo stesso schema tripartito dell’intervento precedente: affermazione del proprio successo e del proprio potere, crisi innescata dalla percezione dell’approssimarsi della fine, sforzo di volontà per uscire dalla crisi e riaffermare i propri valori. Per altro l’approccio di Jinny al problema del tempo è ancora più semplice di quello di Susan: non c’è il dubbio di aver sbagliato tutto, ma soltanto la nostalgia per la bellezza e la seduttività che stanno per abbandonarla, e tutto ciò è in linea con l’assoluta monodimensionalità del personaggio. Jinny è nella stazione della metropolitana di Piccadilly Circus e si sente piacevolmente al centro di tutto ciò che vi è di più progredito, civile, desiderabile e vitale (*Ruote innumerevoli scorrono e innumerevoli piedi mi camminano sopra la testa. Le grandi arterie della civiltà si incontrano qui, e di qui partono in tutte le direzioni. Sono nel cuore della vita.*²³), ma sfortunatamente c’è uno specchio – o una vetrina – in cui improvvisamente, e quindi senza che abbia potuto predisporre le sue inconsce difese, essa si vede riflessa: l’evidente invecchiamento e la conseguente temutissima perdita di sex-appeal la gettano nell’angoscia. Il mondo all’istante si trasforma: cessa di essere rassicurante per diventare l’anticamera dell’inferno; le scale mobili che, scendendo, portano con sé la folla dei viaggiatori diventano meccanismi disumani e inarrestabili che, travolgendo sotto terra fiumi di persone – tutta l’umanità – incarnano con tragica evidenza il nostro comune destino di morte, che a Jinny appare, per quanto la riguarda, paurosamente prossimo a compiersi (*Ma guardate – quello nello specchio è il mio corpo. Com’è solo, com’è rimpicciolito, invecchiato! Non sono più giovane. Non faccio più parte della processione. A milioni scendono per quelle scale in una discesa tremenda. Delle ruote grandi, inesorabili girano e li trascinano sempre più giù. Sono già morti a milioni. Percival è morto. Io mi muovo. Sono ancora viva. Ma chi verrà, se faccio un cenno? ... Confesso che per un attimo la schiera muta di quei corpi in piedi sulle scale mobili, come fosse la discesa tremenda, in catene, di un esercito di morti, e lo stritolio delle grandi macchine che spietate ci trascinano tutti, tutti noi sempre avanti, mi*

²¹Here I stand, said Jinny, in the Tube station where everything that is desirable meets

²²Let the silent army of the dead descend. I march forward.

²³Innumerable wheels rush and feet press just over my head. The great avenues of civilization meet here and strike this way and that. I am in the heart of life.

*ha fatto indietreggiare, cercare un riparo.*²⁴). Mentre Bernard vive mettendosi in relazione con gli altri, Susan e Jinny stabiliscono con chi li circonda un rapporto di possesso, affettivo ed esistenziale per Susan rispetto ai figli e alla famiglia, fisico per Jinny rispetto ai maschi che seduce e possiede per poi abbandonarli: Jinny capovolge così lo stereotipo maschile dell'uomo-cacciatore e della donna-preda, con un cambio di ruoli assai audace nella società europea degli anni '20.

La possessività di Jinny è un riflesso del suo egocentrismo: per lei le finestre – che sempre mettono in comunicazione un dentro con un fuori – servono solo a riflettere la propria immagine (*Non vedrò niente riflesso nei vetri neri del tunnel.*²⁵), il 'fuori' per Jinny è Jinny stessa e il suo egocentrismo è sottolineato dalla quadruplica ripetizione di myself (*Solo per un attimo, essendomi vista prima che avessi il tempo di prepararmi, come sempre mi preparo prima di guardarmi, ho tremato.*²⁶), completamente perduta nella traduzione. Il segnale dell'angoscia è identico per Jinny e per Rhoda: entrambe perdono contatto con la propria immagine e per Jinny il dramma è questo: *Sono ancora viva. Ma chi verrà, se faccio un cenno? ... Con un gesto secco farò segno a un taxi, il cui significato il conducente con indescrivibile alacrità mi farà intendere di aver colto;*²⁷ fare un cenno di richiamo e constatare che occorre solo un taxi! Anche Jinny, come Bernard e Susan prima di lei, reagisce alla sua crisi, ma anche nel suo caso la reazione è frutto della volontà e di uno sforzo mentale, non dello slancio vitale, per due volte essa esorta se stessa (*Pensate ... pensate*) e si sprona energicamente (*Ma non voglio avere paura. Mi darò una frustata nei fianchi. Non sono un animaletto piagnucoloso che scappa nell'ombra.*²⁸) perché Jinny sa affrontare il momento presente, ma tutto ciò non riesce a cancellare del tutto l'angoscia: *Il silenzioso esercito dei morti discenda pure. Io vado avanti.*²⁹

²⁴But look – there is my body in that looking glass. How solitary, how shrunk, how aged! I am no longer young. I am no longer part of the procession. Millions descend those stairs in a terrible descent. Great wheels churn inexorably urging them downwards. Millions have died. Percival died. I still move. I still live. But who will come if I signal?... I admit, for one moment the soundless flight of upright bodies down the moving stairs like the pinioned and terrible descent of some army of the dead downwards and the churning of the great engines remorselessly forwarding us, all of us, onwards, made me cower and run for shelter.

²⁵There will be no reflections in window-panes in dark tunnels.

²⁶It was only for a moment, catching sight of myself before I had time to prepare myself as I always prepare myself for the sight of myself, that I quailed.

²⁷I still live. But who will come if I signal? ; I will sign with a sharp gesture to a cab whose driver will signify by some indescrivable alacrity his understanding of my signals.

²⁸But I will not be afraid. I will bring the whip down on my flanks. I am not a whimpering little animal making for the shadow.

²⁹Let the silent army of the dead descend. I march forward.

7.4 Da “Ormai non ho più bisogno di una stanza – disse Neville – né di pareti, né del fuoco.”³⁰ a “Trasportato da un’antica allucinazione, grido: ‘Più vicino, più vicino’.”³¹

Anche Neville invecchia: non ricerca più l’intimità di una camera o di una vecchia amica, la rabbia e le passioni giovanili sono ormai alle spalle, ha avuto dalla vita le proprie gioie e le proprie compensazioni (*Ho colto il mio frutto.*³²) e può permettersi – così almeno crede – di considerare senza più emozione sia la passata giovinezza sia il presente, che per lui ha perso ogni fascino e ogni sapore di novità e di verità: gli sembra che tutti recitino volenterosamente una parte già scritta. Può perfino provare piacere nel guardare tutta la gente che esce dal metro: la stazione della ferrovia sotterranea non gli ispira alcuna angoscia, a differenza di Jinny, e infatti egli osserva chi esce dalla stazione e non chi vi entra. Neville non condivide le angosce e le ansie di Louis e di Rhoda, che non si accontentano di recitare con precisione la propria parte nella vita, ma si chiedono insistentemente la ragione e il senso delle cose e cercano ostinatamente l’intera verità e la perfetta virtù.

Neville vorrebbe che la vita si condensasse tutta intera nella letteratura, e qui V. ci dà per suo mezzo una pagina esemplare in cui spiega con precisione cosa si aspetta dai suoi lettori, come bisogna leggere una pagina intrisa di vita per comprenderla a fondo: V. ci dice come lei leggeva gli autori che la interessavano e cosa cercava nelle loro opere (*Non ho bisogno di parlare. Ascolto. Sono meravigliosamente vigile. Sicuramente, non si può leggere questa poesia senza un certo sforzo. La pagina è spesso corrotta, macchiata di fango e strappata, con appiccicate delle foglie appassite, briciole di verbena o geranio. Per leggere questa poesia si dovrebbero avere migliaia di occhi, essere una di quelle lampade che si accendono a mezzanotte in mezzo all’Atlantico su lastre di acqua che corre, quando magari un ciuffo appena di alghe punge la superficie, oppure d’improvviso le onde si spalancano e con una spallata viene a galla un mostro. Bisogna mettere da parte antipatie e gelosie e non distrarsi. Bisogna avere pazienza e un’attenzione infinita, perché il suono leggero dei piedi delicati del ragno sulla foglia, o dell’acqua che gorgoglia in qualche conduttura ci giunga all’orecchio. Non bisogna respingere nulla per paura, per ribrezzo. Il poeta che ha scritto questa pagina ... si è annullato in essa. Non ci sono né virgole, né punti e virgola. I versi non hanno la lunghezza conveniente.*

³⁰I no longer need a room now, said Neville, or walls and firelight.

³¹Swept away by the old hallucination, I cry, ‘Come closer, closer’.

³²I have picked my own fruit.

Molto è pura assurdità. Bisogna essere scettici, ma gettare al vento le cautele e quando la porta si apre accettare qualunque cosa senza riserve. A volte anche piangere; e senza pietà tagliare via colla lama fuliggine, corteccia, ogni genere di escrescenze. E ... lasciare che la rete affondi sempre più giù e poi delicatamente tirare e riportare alla superficie quello che ha detto lui, o lei, e farne poesia.³³).

Neville, al pari di Susan, ha alzato le sue barriere contro la vita e si è costruito un suo mondo fondato sulla letteratura da cui cerca di escludere ogni affettività; dalle feritoie di questa fortezza crede di poter controllare serenamente e senza partecipazione sia il proprio passato sia le difficoltà e le angosce dei suoi amici. Ma la vita lo assedia, egli non può fare a meno di ascoltare i suoni della città e di rivivere l'ansia e la gioia con cui distingueva, fra mille, il passo che attendeva e che si arrestava di fronte alla sua porta (Sono i rumori di Londra la notte. Poi sento il rumore che aspettavo. Viene, si avvicina, esita, si ferma alla porta. Grido: 'Vieni. Siediti accanto a me. Siediti sull'orlo della sedia'. Trasportato dall'antica allucinazione, grido: 'Più vicino, più vicino'.).

Il monologo di Neville segue un percorso un po' diverso da quello dei precedenti: sono presenti le prime due fasi – affermazione di sé e successiva crisi – mentre manca completamente la terza, infatti egli non reagisce alla crisi e il suo intervento termina con la crisi ancora aperta e noi lo lasciamo mentre contempla l'atterramento delle sue difese così sapientemente costruite. Bernard, Susan e Jinny si congedano da noi, in questo episodio, con un identico segnale: forse abbiamo fatto le scelte sbagliate, se le circostanze fossero state diverse forse avremmo potuto essere più felici, ora non ci resta che andare avanti, coraggiosamente, lungo la strada che abbiamo scelto, senza paura ma anche senza speranza. Neville, invece, non ci dice nulla e possiamo solo sperare che potrà rituffarsi nei suoi amati classici.

³³I need not to speak. But I listen. I am marvellously on the alert. Certainly, one cannot read this poem without effort. The page is often corrupt and mud-stained, and torn and stuck together with faded leaves, with scraps of verbena or geranium. To read this poem one must have myriads eyes, like one of those lamps that turn on slabs of racing water at midnight in the Atlantic, when perhaps only a spray of seaweed pricks the surface, or suddenly the waves gape and up shoulders a monster. One must put aside antipathies and jealousies and not interrupt. One must have patience and infinite care and let the light sound, whether of spiders' delicate feet on a leaf or the chuckle of water in some irrelevant drain-pipe, unfold too. Nothing is to be rejected in fear or horror. The poet who has written this page... has withdrawn. There are no commas or semicolons. The lines do not run in convenient lengths. Much is sheer nonsense. One must be sceptical, but throw caution to the winds and when the door opens accept absolutely. Also sometimes weep; also cut away ruthlessly with a slice of the blade soot, bark, hard accretions of all sorts. And so... let down one's net deeper and deeper and gently draw in and bring to the surface what he said and she said and make poetry.

Noi sappiamo bene quale insaziabile lettrice sia stata V. e quanta parte la letteratura abbia avuta nella sua vita di donna, di artista e anche di imprenditrice: qui, attraverso la voce di Neville, prima ci indica come ci si avvicina a un testo e poi ci avverte che la cultura, la letteratura hanno un senso se ci mettono in comunicazione con la vita, se diventano uno strumento per capire, mentre se sono solo un baluardo dietro cui ci rifugiamo per difenderci dalla vita e tenerla lontana allora, come sperimenta Neville, sono un bastione destinato a crollare.

7.5 Da “Torno dall’ufficio – disse Louis – attacco la giacca, metto qui il mio bastone”³⁴ a “Ritorno ora al mio libro, ritorno alla mia prova.”³⁵

L’intervento di Louis ha un andamento alquanto diverso dai precedenti: anche lui inizia ricapitolando i suoi successi professionali e la sua posizione sociale (osserviamo l’ironia della citazione dei meloni come status symbol). Tutto questo però sta alle sue spalle – infatti Louis inizia il suo monologo rientrando a casa al termine di una giornata di lavoro – e il suo senso del tempo che passa e della vita che volge al termine non ha per lui il colore dell’angoscia, ma quello di una struggente malinconia e della nostalgia per tutto ciò che la sua vita avrebbe potuto essere. Louis si sente portatore di un destino a cui ha potuto aderire solo in parte (*Il mio destino è che ricordo e intesso e intreccio in un’unica corda i molti fili, quello sottile e quello spesso, quello rotto e quello intero, della nostra lunga storia, della nostra giornata tumultuosa e varia. C’è sempre un’altra cosa ancora da comprendere, un’altra dissonanza da ascoltare, una falsità da correggere.*³⁶). Il suo sentirsi parte di una storia infinita, ogni generazione della quale ha lasciato nel suo animo la propria traccia, lo avrebbe potuto mettere in grado di tessere una rete di relazioni fra le persone più diverse, di capire, di sanare dissonanze, di unificare la vita di tutti. Ciò non è stato possibile perché solo la poesia può raggiungere questo obiettivo e lui ha dovuto abbandonare questa strada, per cui sente ancora adesso un’attrazione fortissima (*Supponiamo che di tutto ciò me ne faccia una ragione – una poesia di una pagina, e poi muoia. Vi assicuro che non lo farei malvolentieri.*³⁷),

³⁴I come back from the office, said Louis. I hang my coat here, place my stick there.

³⁵I return now to my book; I return now to my attempt.

³⁶My destiny has been that I remember and must weave together, must plait into one cable the many threads, the thin, the thick, the broken, the enduring of our long history, of our tumultuous and varied day. There is always more to be understood; a discord to be listened for; a falsity to be reprimanded.

³⁷Let us suppose that I make a reason of it all – one poem on a page, and then die. I can assure you it will not be unwillingly.

dedicandosi invece a realizzare una rete di rapporti commerciali (*Abbiamo irretito il mondo coi tragitti delle nostre navi. Il globo intero è nelle nostre reti.*³⁸) che è solo un pallido surrogato di quell'altra rete che è rimasta un sogno irraggiungibile.

C'è però un altro e più struggente rimpianto nel cuore di Louis e ci è trasmesso dai quattro versi della ballata medioevale che ritornano insistenti e che gradatamente si precisano e si costruiscono, quasi come una confessione che stenti a emergere dalle pieghe più profonde del suo cuore: è il rimpianto per l'amore che è svanito dalla sua vita. Rhoda, che pure è stata la sua amante e con cui aveva una profonda affinità (*Rhoda, con cui dividevo il silenzio mentre gli altri parlavano, lei che rimaneva indietro e si appartava quando il branco si rinserrava e galoppava con le schiene ordinate e lucide per i ricchi pascoli, s'è dissolta come il calore del deserto.*³⁹) è uscita dalla sua vita dissolvendosi come una vampata di calore per lasciare il posto ad amori banali e deludenti, che avrebbero dovuto essere rassicuranti e si sono rivelati soltanto mediocri, facendo del suo cuore quel deserto a cui la similitudine allude. Alla fine Louis torna a bussare alla stessa porta della sua giovinezza, a inseguire il suo sogno, ma senza più alcuna speranza o illusione.

7.6 Da “Oh, vita, quanto ti ho temuta – disse Rhoda – oh esseri umani, quanto vi ho odiato!”⁴⁰ alla fine dell'episodio

Come già è avvenuto negli episodi primo, terzo e quinto, anche in questo caso Rhoda ha l'intervento conclusivo, in posizione dominante, che riflette la propria tonalità su tutto l'episodio e, come al solito, è l'intervento più commovente. Rhoda ripercorre la propria vita e ci ripropone le sue angosce e i suoi sentimenti di sempre, ma con una coloritura e un'intonazione del tutto diversa: qui non è preda dell'angoscia e dello smarrimento, ma ripensando il passato prorompe in un'esclamazione che racchiude un'invincibile stanchezza, un infinito dolore (*Oh, vita, quanto ti ho temuta . . . oh esseri umani, quanto vi ho odiato! Quanto mi avete disturbato, interrotto; com'eravate orrendi a Oxford Street, com'eravate squallidi, gli occhi fissi l'uno sull'altro, nella metropolitana!*⁴¹) e l'utilizzo del tempo passato stabilisce

³⁸We have laced the world together with our ships. The globe is strung with our lines.

³⁹Rhoda, with whom I shared silence when the others spoke, she who hung back and turned aside when the herd assembled and galloped with orderly, sleek backs over the rich pastures, has gone now like the desert heat.

⁴⁰Oh, life, how I have dreaded you, said Rhoda, oh, human beings, how I have hated you!

⁴¹Oh, life, how I have dreaded you. . . oh, human beings, how I have hated you! How you have nudged, how you have interrupted, how hideous you have looked in Oxford Street, how squalid sitting opposite each other staring in the Tube!

una grande distanza fra lei e la vita che ha alle spalle, come se questa vita non le appartenesse più e lei ormai potesse guardarla dall'esterno. Anche l'invettiva contro l'umanità, che, mediocre e feroce, le ha distrutto l'esistenza, non ha il tono aspro della ribellione e della lotta ma quello sommesso e doloroso della sconfitta e della rassegnazione (*Mi avete macchiata, corrotta. Avevate anche un odore sgradevole, tutti in fila fuori della porta per comprare i biglietti. Vestivate tutti di sfumature indefinite tra grigio e marrone, mai una penna azzurra appuntata sul cappello. Nessuno aveva il coraggio di essere una cosa piuttosto che un'altra. Quale dissoluzione dell'anima richiedevate per arrivare alla fine del giorno, quante menzogne, inchini, riverenze, untuosità, abiezione! Come mi incatenavate a un luogo, un'ora, una sedia, con voi seduti di fronte! Come mi strappavate gli spazi bianchi che si distendono fra un'ora e un'altra, per farne delle palline sporche che tiravate nel cestino della carta con le vostre sudice zampe. Eppure erano tutta la mia vita.*⁴²). L'umanità le appare una massa uniforme e anonima, in cui il colore spento dei vestiti, mai ravvivato da uno scatto della fantasia, da una macchia di colore vivo e squillante, rende benissimo il senso di oppressione, di accerchiamento che la opprime, è una folla di anime morte che, per il fatto stesso di essere folla, schiaccia e opprime ciascun individuo a cui non resta che rinunciare a se stesso e uniformarsi. Rhoda dà voce al silenzioso, infinito dolore che abita il mondo, ospitato nei cuori e nelle menti di chi non ha avuto la possibilità o la forza di opporsi, di lottare, di scegliere, di affermare se stesso: solo una donna può diventare il simbolo del dolore del mondo. Osserviamo come gli odori e i colori diventino, per Rhoda come per gli altri personaggi femminili, la proiezione dei suoi stati d'animo: è un aspetto della fisicità che, in questa opera, distingue le donne dagli uomini.

Rhoda ha avuto paura, non è riuscita a vincere il terrore che la vita le ha sempre ispirato (ricordiamo la signora Ramsay, quando diceva che la vita è pericolosa, è sempre pronta a sferrarti un pugno e ad abbatterti) e quindi il sogno e la dissimulazione sono state le uniche vie di scampo che ha potuto trovare. Da qualche parte, in qualche momento della sua vita Rhoda ha potuto vedere, per un attimo, che forse c'era anche per lei una possibilità di essere felice (*Poi in una grande*

⁴²I have been stained by you and corrupted. You smelt so unpleasant too, lining up outside doors to buy tickets. All were dressed in indeterminate shades of grey and brown, never even a blue feather pinned to a hat. None had the courage to be one thing rather than another. What dissolution of the soul you demanded in order to get through one day, what lies, bowings, scrapings, fluency and servility! How you chained me to one spot, one hour, one chair, and sat yourselves down opposite! How you snatched from me the white spaces that lie between hour and hour and rolled them into dirty pellets and tossed them into the waste-paper basket with your greasy paws. Yet those were my life.

sala scostai i rami della musica e vidi la casa che avevamo costruito: il quadrato poggiava sul rettangolo. 'La casa che contiene tutti', dissi⁴³), ma la visione è passata, si è spenta e non ha lasciato traccia (Buttai il mio mazzolino nell'onda larga. Dissi: 'Consumami, portami al limite ultimo'. L'onda si è infranta, il mazzetto è appassito. Penso raramente a Percival ormai.⁴⁴). Solo la musica, l'arte può costruire la casa di tutti, può dare senso e serenità alla vita, ma nemmeno l'arte può vincere lo sconforto che assale Rhoda quando contempla le occasioni perdute, il tempo che è passato senza che lei sia riuscita a trovare il bandolo della propria esistenza: l'onda si è infranta, i fiori sono appassiti e Percival, il sogno di una vita, sta per sprofondare nell'oblio.

Rhoda sta salendo in cima a una collina, in Spagna, da cui potrà vedere l'Africa – che sembra quella terra di sogno, irraggiungibile, in cui spesso lei si rifugia – ma ritorna, lugubre e insistente, il pensiero della propria morte, che in lei non genera angoscia come nei suoi amici, ma appare invece uno stato quasi felice, in cui l'essere si dissolve e il dolore finalmente si spegne (*quando il vento si abbasserà a sfiorare questa altura, oh se non trovasse altro che una manciata di polvere. . . . Chi verrà con me? Solo i fiori, la vite bianca e il biancospino color chiaro di luna. Li ho raccolti alla rinfusa in un fascio, ne ho fatto una ghirlanda e li ho dati – oh, a chi? – Ci buttiamo giù nel precipizio. Sotto di noi si vedono le luci della flotta a pesca di aringhe. Gli scogli svaniscono. Innumerevoli onde a creste grigie, fitte, si stendono sotto di noi. Non tocco nulla. Non vedo nulla. Potremmo sprofondare e finire laggiù. Il mare mi rimbomberà nelle orecchie. I petali bianchi si scuriranno con l'acqua di mare. Galleggeranno per un attimo e poi affonderanno. Travolgendomi, le onde mi spingeranno sotto. Con un tremendo scroscio tutto precipita, io mi dissolvo.⁴⁵). La sinistra fascinazione dell'annegamento è sempre viva e operante nell'animo di V., la ritroviamo qui come nel suo primo romanzo – *The voyage out* – pubblicato nel 1915, quasi vent'anni prima di *Le Onde*. La morte*

⁴³Then in some Hall I parted the boughs of music and saw the house we have made; the square stood upon the oblong. 'The house which contains all', I said

⁴⁴I threw my bunch into the spreading wave. I said, 'Consume me, carry me to the furthest limit.' The wave has broken; the bunch is withered. I seldom think of Percival now.

⁴⁵When the wind stoops to brush this height, may there be nothing found but a pinch of dust... Who then comes with me? Flowers only, the cowbind and the moonlight-coloured May. Gathering them loosely in a sheaf I made of them a garland and gave them – Oh, to whom? We launch out now over the precipice. Beneath us lie the lights of the herring fleet. The cliffs vanish. Rippling small, rippling grey, innumerable waves spread beneath us. I touch nothing. I see nothing. We may sink and settle on the waves. The sea will drum in my ears. The white petals will be darkened with sea water. They will float for a moment and then sink. Rolling me over the waves will shoulder me under. Everything falls in a tremendous shower, dissolving me.

nell'acqua, elemento eminentemente femminile e vitale, il dissolversi nell'acqua sembrano qui quasi un reimmergersi nell'eternità di un ciclo vitale che sempre si rinnova: se così fosse la pulsione di morte sarebbe un travestimento del desiderio di ricominciare a vivere un'esistenza migliore, conterrebbe un germe di metafisica speranza. All'ultimo momento questa fantasia di morte si allontana, sconfitta dall'apparizione squadrata, solida di una casa, dell'albergo in cui Rhoda passerà la notte, ma fino a quando riuscirà ad allontanare da sé questi fantasmi? L'immagine che ha delle persone che la circondano (*Quelle vesciche dipinte di rosso e di giallo sono dei volti.*⁴⁶) non ci dà nessuna speranza.

⁴⁶Those bladder shapes painted red and yellow are faces.