

MARIA GRAZIA CIANI

Musica da camera per Virginia Woolf*

«Swinburne relit ses poètes, s'en imprègne,
les respire; mêle à ses vers des réminiscences
qui en font une musique de chambre,
un plaisir de connaissances»
(P. de Reul, *L'œuvre de Swinburne*,
Bruxelles 1939, 83).

Aprile 1922: Virginia Woolf inizia a scrivere un saggio dal titolo *Del non sapere il greco* che sarà pubblicato nel 1925 nella sua prima raccolta di saggi *The Common Reader* (in italiano si legge nel volume *Per le strade di Londra*, Milano, Il Saggiatore, 1963; e ora, per la traduzione di Nadia Fusini, nel volume dei Meridiani Mondadori: V.W., *Saggi, prose, racconti*, Milano 1998).

Contemporaneamente la Woolf sta lavorando a un'edizione di Eschilo, annotata e commentata. E dà alle stampe il suo primo romanzo, *La stanza di Jacob* (*Jacob's Room*).

Sono tre punti cardinali e fondanti per la sua formazione culturale e per la sua carriera di scrittrice.

L'amore per il greco le fu istillato dal fratello Thoby. Sappiamo che Virginia ne intraprese lo studio al King's College di Londra e lo continuò poi privatamente, con assiduità, prima con Claire Pater (sorella di Walter Pater, l'autore di *Mario l'Epicureo*), poi con Janet Case (che morì nel 1937 e per la quale la Woolf scrisse il necrologio sul «Times»). Lettrice del *Ramo d'oro* di Frazer e amica di Jane Harrison, di cui conosceva bene i *Prolegomeni* allo studio della religione greca (usciti nel 1921), Virginia rimane pur sempre un'autodidatta che vede e interpreta il mondo antico, la sua lingua, il suo stile, il suo pensiero come una outsider: di genio, ma tuttavia sempre una outsider. (E qui è il caso di ricordare che anche Marguerite Yourcenar fu un'autodidatta, e che l'approccio di Simone Weil alla cultura greca non fu certo di tipo accademico. Significativo e luminoso fu tuttavia l'apporto di Yourcenar e Weil per la comprensione di certi aspetti dell'antichità greco-latina).

* Lo spunto per una rivisitazione dell'opera di Virginia Woolf e dei suoi legami con il mondo antico è nato dalla rilettura dei suoi scritti riuniti nei due volumi editi nei Meridiani Mondadori (Milano 1998) per la cura di Nadia Fusini, a cui si rinvia per la traduzione delle citazioni e per i numerosi spunti di riflessione offerti dall'introduzione e dal commento alle singole opere.

Tornando a Virginia, il saggio *Del non sapere il greco* rimane anche l'unico scritto in cui essa parla apertamente di una passione radicata nella sua mente e nel suo cuore, passione per una civiltà cui si era avvicinata per esplorarne i misteri e confrontarli con la sua personale interpretazione della scrittura letteraria e con l'essenza stessa della sua creatività. Ne parla con un'emozione rara, per non dire ignota al suo abituale, distaccato e ironico autocontrollo, e questa emozione si rivela in un accavallarsi di giudizi e impressioni che sfuggono spesso alla logica della coerenza.

Le prime caratteristiche messe in rilievo sono quelle della distanza e dell'impersonalità. La distanza che ci separa dai Greci è enorme, è una «frattura di tradizione», un baratro «che la vasta marea della chiacchiera europea non riuscirà mai a colmare», una lingua che è «vanno e sciocco dire di sapere» perché mai potremo averne la percezione viva e vitale. E proprio di qui nasce probabilmente quell'impulso, quell'anelito – che Virginia non esita a definire «strano» – a «voler sapere il greco, sentirci attratti dal greco, magari sulla base di chissà quale vaga somiglianza al significato reale del greco». D'altra parte la lingua è tutto ciò che ci resta. Il carattere impersonale della produzione letteraria di quel popolo ci vieta ogni contatto con i suoi autori, dei quali sappiamo poco o nulla. «Euripide fu mangiato dai cani, Eschilo ucciso da un sasso, Saffo si buttò da una rupe – scrive Virginia cogliendo il particolare atteggiamento degli antichi nei confronti della biografia, basata il più delle volte su un'aneddotica perversa e fuorviante –. Non sappiamo niente più di questo. Abbiamo la loro poesia, e questo è tutto».

La poesia, appunto. La lingua, lo stile. Virginia parla di un modo di espressione «fulmineo e sarcastico», di un godimento fisico della parola, di un procedimento tipico di «fare le frasi a fette» nella ricerca assoluta della vittoria verbale. Se nei giudizi d'insieme traspare a volte una certa incoerenza, la percezione della lingua sorprende sempre perché la scrittrice sembra coglierla al di là della «frattura», al di là del «baratro», con quello che, per un musicista, è il privilegio dell'orecchio assoluto. Eschilo «tende al massimo le frasi, le fa galleggiare in un mare di metafore, le costringe a sollevarsi e ad attraversare, maestose, il palcoscenico». Per i poeti in particolare, liberi dagli intralci determinati dalle regole della prosa, «ogni frase doveva esplodere appena toccato l'orecchio» per la necessità di cogliere l'essenziale, il nucleo profondo, la verità.

Inevitabilmente, nonostante Virginia si adoperi con tutto il suo impegno in una ambiziosa impresa di esegesi totalizzante, il discorso critico diventa teorico, risucchiato dalle esigenze superiori, ma astratte e imponderabili, della poetica. Ecco perciò che, per capire Sofocle, «non è tanto necessario capire il greco, quanto la poesia». E anche in Platone la faticosa e affascinante indagine attraverso il sondaggio verbale (e mai il greco ci è così vicino, così tattile, come nei suoi dialoghi drammatici dove non le frasi ma i singoli termini vengono «fatti a fette», dove la nostra lontananza dalla lingua si riduce in proporzione all'altezza dell'assunto filosofico) – anche in Platone l'indagine metafisica finisce per ridursi a una questione di stile. Almeno così ci sembra di dedurre dal modo con cui Virginia si esprime in proposi-

to. «Questi dialoghi ci invitano a cercare la verità con tutti noi stessi. Perché Platone ha il genio drammatico. È grazie a questo, grazie a un'arte che con una frase o due sa comunicare l'ambiente e l'atmosfera, e poi con perfetta destrezza insinuarsi nelle spire del ragionamento senza perdere grazia e vivacità, e ora monta e si espande e vola a un'altezza tale che in genere la si raggiunge soltanto in forme altissime di poesia...».

I tragici e Platone. Virginia non affronta altri autori, altri generi, neppure la grande produzione lirica. E rimane comunque insoddisfatta se, dopo aver cercato un'illuminazione che serva soprattutto a se stessa, alla sua comprensione (ma la luce di tanto in tanto si affievolisce, quando non si spegne del tutto), torna a interrogarsi sul problema del «greco», della sua fondamentale inafferrabilità. E l'iniziale sensazione di *impasse* si traduce in rinnovate dichiarazioni di pessimismo. Ciò che turba Virginia è la possibilità non tanto dell'errore materiale e superficiale, quanto del fraintendimento profondo: «... leggiamo il greco com'era?... Non sbagliamo a leggere?... Non leggiamo nella poesia greca non ciò che c'è, ma ciò che ci manca?».

La conclusione suona negativa. «Prima delle fonti del glamour e forse dell'incomprensione è la lingua. Non potremo mai sperare di afferrare davvero l'impeto di una frase in greco...». Non sappiamo nemmeno «dove dobbiamo ridere leggendo il greco» perché «l'umorismo è il primo dono a sparire in una lingua straniera». Come rendere certe parole – chiare, dure, intense – che in tanti casi abbiamo rese espressive delle nostre emozioni, *thàlassa, thànatos, ànthos, asthér, seléne* («le prime che mi vengono in mente») «senza confonderne i contorni o intorbidire la profondità»?

Il pessimismo, alla fine, è totale. È inutile leggere il greco in traduzione. È impossibile cogliere la lingua greca nel suo significato profondo. E tuttavia è proprio la lingua «che ci tiene schiavi, il desiderio di lei che ci seduce e ci attira».

È il momento di chiedersi quale ruolo ha giocato «il greco» nell'opera di Virginia Woolf: Swinburne e Keats adoperano «l'allusione necessaria», relativamente facile e facilmente identificabile. Per Simone Weil il confronto con il pensiero greco è una delle costanti del suo pensiero filosofico. Marguerite Yourcenar fa dell'antica letteratura un punto di riferimento privilegiato per una rivisitazione moderna del mito. E Virginia?

Come abbiamo precedentemente ricordato, mentre discetta sulla lingua greca e si cimenta in un'edizione di Eschilo, in quell'anno 1922 che è l'*annus mirabilis* della letteratura inglese (e non solo inglese, ma qui ci limitiamo a ricordare *Ulisse* di Joyce, *Terra desolata* di Eliot, *Il buon soldato* di Ford...) Virginia pubblica la *Stanza di Jacob* che inaugura il nuovo stile e segna una svolta nella storia letteraria inglese.

Sappiamo che la Woolf era ossessionata dalla forma, che in lei si manifestava come necessità di dare ordine all'esperienza mediante il linguaggio. In questo sforzo creativo essa, come del resto altri autori inglesi e americani dell'inizio del Novecento, si misura innanzitutto e soprattutto con la propria lingua, per sondarne le possibilità. Usa quindi dei «reagen-

ti», che sono in primis Shakespeare e gli elisabettiani; ma il ricorso al greco antico è senz'altro una peculiarità che caratterizza in modo particolare la sua lingua e il suo stile. Ciò che nella lingua greca l'attrae e la costringe a una battaglia con qualche cosa che sembra sfuggirle di continuo, è determinato proprio dal fatto che il greco è una lingua morta. Morta, e quindi codificata nello stile e nel lessico. Che non si può più modificare, flettere, alterare. Che non reagisce, ma costringe alla reazione. Che impone il confronto ma al confronto si sottrae. Un «hortus conclusus» che resiste tenacemente all'assedio – e Virginia ne è ben consapevole – ma può contribuire indirettamente alla formazione di qualcosa di nuovo. Il «nuovo» stile di Virginia nasce da questo impulso ambivalente verso l'antico e il moderno, da questo sguardo diviso fra tradizione e attualità, passato e presente, e su questo stile il greco, la lingua morta – che nella sua mente «danza e salta, vivissima» – ha operato con funzione maieutica, rivoluzionando a fondo, con svolta epocale, lo stile della lingua inglese.

Jacob's Room è un romanzo di formazione, nel quale la maturazione spirituale del giovane Jacob viene brutalmente stroncata dalla guerra. È il destino di Thoby – l'amato fratello di Virginia morto di tifo nel 1906 di ritorno da un viaggio in Grecia, Thoby che l'aveva iniziata all'amore per quella antica civiltà – che si riflette in questa meditazione postuma nella quale certi particolari, quali la menzione del dizionario di greco con petali di papavero fra le pagine, la scena degli studenti ubriachi che alle cinque del mattino declamano Eschilo e Sofocle per le strade di Londra, il viaggio nella Grecia stessa, la terra sognata, la lettura del *Fedro* di Platone, costituiscono gli appigli opposti da Jacob al caos che dall'esterno assedia e minaccia il suo «spazio» (poiché tale è il significato di «room», intraducibile in italiano). Sono appigli ancora fragili, «illusioni» o comunque tematiche irrisolte che non giungono a compiere o a esplicitare una funzione concreta e formativa nell'ambito della «nuova» poetica inaugurata da Virginia.

A *La stanza di Jacob* seguiranno altre opere famose: *La signora Dalloway* (1925), *Al faro* (1927), *Orlando* (1928), *Le onde* (1931), *Tra un atto e l'altro* (uscito postumo nel 1941, dopo il suicidio della scrittrice). In queste opere, le allusioni all'antico spuntano qua e là come reminiscenze apparentemente distratte, a volte vagamente ironiche. Può trattarsi dell'allucinazione degli uccelli che cantano in greco (*Dalloway*), della dedica alla signora Ramsay come «alla più felice Elena dei nostri tempi» da parte del suo colto, autorevole e ridicolo marito (*Al faro*), la citazione della domanda che, secondo l'antica leggenda, fu posta all'indovino Tiresia: «Chi prova l'estasi maggiore? L'uomo o la donna?» (*Orlando*). Altre volte il gioco si fa più ardito, lo sfioramento diventa un corpo a corpo come nella splendida metamorfosi rovesciata che si legge nelle *Onde* e che forse allude al mito di Apollo e Dafne. «Io sono lo stelo. Le mie radici affondano nella profondità del mondo, in una terra prima secca, dura, poi umida, sempre più giù, attraverso vene di piombo e di argento. Sono pura radice. Ogni specie di vibrazione mi scuote, e il peso della terra grava sulle mie costole. In alto i miei occhi sono foglie verdi, non vedono».

Per scoprire a che livello agisce la tradizione classica e quali segreti sentieri percorre l'antico nei romanzi di Virginia Woolf, bisogna penetrare nel tessuto narrativo di ogni singola opera e ragionare, come Virginia fa con Eschilo e Platone, nell'ambito di una più ampia concezione poetica. Scopriremo allora che, al di là delle allusioni esplicite, disseminate con aristocratica e quasi noncurante «leggerezza», la tradizione penetra nel profondo e, attraverso tematiche dissimulate, costituisce a volte la struttura portante della sua narratologia.

La donna che cuce o fa la maglia – motivo presente nei suoi romanzi fin dalla *Stanza di Jacob* – non si lega a un'idea di familiarità domestica e non allude soltanto metaforicamente all'arte dello scrivere (suggestione peraltro risalente anch'essa all'antichità), ma rinvia anche all'immagine inquietante della Parca che regge i fili della vita e della morte.

Le tematiche delle *Coefore* sottendono *La signora Dalloway*, romanzo coevo alla pubblicazione del saggio sul greco e probabilmente allo studio intrapreso sull'opera di Eschilo.

Dalle *Metamorfosi* ovidiane la Woolf non trae soltanto materia e spunto per ricreare suggestive immagini di mutazioni, ma desume il principio stesso di mobilità che dalle *Metamorfosi* trasferisce nell'intera struttura delle *Onde*.

Il percorso di *Al faro* poggia sul mito di Demetra e Persefone, con la sua ambigua equazione tra letto nuziale e letto funebre.

La tradizione dunque sottende il testo, gli conferisce una struttura, un andamento stilistico, talvolta un significato metaforico, in ogni caso lo rafforza e lo tiene unito. Dalla tradizione il testo trae la sua intima coerenza, il suo respiro profondo. Solo quando la tradizione cessa di essere l'asse portante dell'opera, di agire a livello subliminale, solo allora le allusioni riemergono esplicite, ma frammentate e instabili, e si collocano come masse erratiche in un panorama sconvolto. La vita di Virginia è racchiusa nel cerchio delle due guerre mondiali del Novecento, tra l'orrore della prima e il terrore della seconda, prevista e paventata con un'angoscia che diventa alla fine intollerabile. *Tra un atto e l'altro* è l'ultima sua opera, iniziata nel 1938 e pubblicata postuma nel 1941.

L'impostazione shakespeariana del testo – una realtà vissuta nell'intervallo della finzione teatrale – è bensì percorso da un tema unitario, quello mitico e già ripreso da Swinburne e da Eliot, di Filomela mutilata e violata. Ad esso si lega, estremo richiamo a *Jacob*, il tema del tessuto fatale e della donna intenta a cucire. Ma insieme affiora anche un intero mosaico di citazioni che intralciano la trama e disorientano il lettore.

Perché non c'è più *forma* che tenga in quegli anni tremendi tra il '38 e il '41, quando la guerra per la seconda volta minaccia e tanto più gravemente lo «spazio» che era di Jacob e che ora è quello di Virginia (*A Room of One's Own*). E la tradizione, evocata ora con uno smarrito senso di disperazione, non rassicura, non sostiene, non conferisce ordine alle immagini e ai pensieri. Affiora come un cumulo di detriti, in un confuso rimescolamento di luoghi e personaggi. «I palazzi crollano, Babilonia, Ninive, Troia... e la grande casa di Cesare... tutto crolla e giace... dove Clitennestra spiava l'arrivo del suo signore... vedeva avvampare

sulla collina... noi vediamo soltanto le zolle... perché Agamennone è andato via al galoppo... Clitennestra non è più...».

È lontano il tempo in cui la scrittrice concludeva il suo saggio sul greco e sui greci affermando: «Assolutamente consapevoli di stare nell'ombra, e tuttavia vivi a ogni tremore e baluginio dell'esistenza, essi durano ed è ai greci che torniamo quando siamo stanchi della vaghezza, della confusione, del Cristianesimo... e della nostra epoca».

Oggi non possiamo più condividere questa luminosa e fiduciosa certezza. Nella «nostra» epoca – lo afferma Derek Walcott (*Sea Grapes*, in *Collected Poems 1948-1984*, London 1992, 297) – «i classici possono consolare. Ma non abbastanza».