

Cesare Pozzuoli  
Università degli Studi di Napoli Federico II

## Simbolismo e trasformazione dello spazio domestico nel Modernismo inglese e in *To the Lighthouse* di Virginia Woolf

### Abstract

This paper is aimed at observing the evolution in the representation of domestic spaces within the *genre* of the ‘family novel’ from the 19th century to Modernism. In the first part of this work, I approached the development of the ‘domestic novel’ from Victorian Realism to ‘High Modernism’ with particular reference to the idea of ‘familiar object’ from the 19th to the 20th century in English fiction. In particular I decided to analyze this subject with reference to Virginia Woolf’s *To the Lighthouse* (1927) comparing this novel with other works by the same author including *Jacob’s Room* and *The Years* published respectively in 1922 and 1937.

### 1. *Considerazioni sullo spazio domestico nella cultura vittoriana e nel romanzo di famiglia*

Come scrive Albert Thibaudet nel celebre *Le Liseur de romans* (1925), la narrativa del XIX secolo, soprattutto a partire dalla sua seconda metà, vede un deciso affermarsi dei *plots* familiari in grado di rappresentare una forma di equilibrio tra le istanze del singolo e le dinamiche domestiche. Tale paradigma appare particolarmente evidente nella monumentale opera balzachiana:

[...] Fino a Balzac, i grandi romanzi sono stati generalmente o delle biografie o almeno dei quadri del mondo scritti a partire dal punto di vista di un individuo: *Gil Blas*, *Julie*, *Manon Lescaut* e i romanzi di Stendhal, più tardi quelli di Maupassant avrebbero seguito questa direzione. Con Balzac si fa largo l’idea che lo slancio creativo del romanziere deve sforzarsi di coincidere solamente con un individuo, o con individui diversi, ma con quello di un mondo, di una totalità superiore che si manifesta attraverso di loro, le loro affinità e contraddizioni<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Albert Thibaudet, *Le Liseur de Romans*, Paris, Les Éditions G. Cres & Co., 1925; qualora non specificato in nota, le traduzioni di brani tratti da saggi in lingua straniera sono mie.

La famiglia diviene dunque un elemento cardine in seno alla narrativa realista di matrice ottocentesca, un fatto che appare particolarmente rilevante nel caso del romanzo inglese di formazione, genere che domina buona parte della *fiction* europea dell'Ottocento e in special modo quella inglese. Soltanto il matrimonio, osserva Franco Moretti, è l'atto conclusivo del percorso di *Bildung* dell'eroe borghese in ambito anglosassone, a differenza di quanto avviene in romanzi come lo stendhaliano *La Certosa di Parma* (1839) o *Le illusioni perdute* (1837):

[...] Le antitesi tra i due modelli, naturalmente, sono infinite. Il primo, per esempio, è il romanzo del matrimonio: atto definitorio-definitivo per eccellenza, sublimato in astratto principio, al termine del nostro percorso, dal *Daniel Deronda* di George Eliot, che non sposa più una donna, ma una cultura classificatoria e normativa. L'altro modello è quello dell'adulterio: rapporto inconcepibile per la tradizione anglo-germanica<sup>2</sup>.

Va notato inoltre come il romanzo realista di 'area familiare' riesca a conciliare l'ideale di perfezione', secondo Thibaudet veicolato dal genere biografico, e lo sguardo sul mondo e sulla società; il *domestic novel*, dunque, costituisce un canale di comunicazione in grado di far interagire la 'grande storia' e le vicende individuali. A tal proposito, va rilevato come una delle tendenze culturali che con forza si afferma durante il XIX secolo veda la famiglia borghese come un microcosmo ordinato in stretta correlazione con la realtà esterna: «Nel romanzo familiare soltanto sembra che possano essere conciliati un ideale chiuso di perfezione come quello della biografia individuale e un'idea aperta di vita»<sup>3</sup>; una concezione che si rivela essere particolarmente marcata nella retorica di società come l'*establishment* vittoriano in cui la borghesia e la famiglia patriarcale che ne è la massima espressione fungono da vettore della continuità storica, incarnazione di un ordine che, per quanto possa essere soggetto a minacce interne o esterne (si pensi al 'trauma' del processo a Wilde), rimane stabile:

---

<sup>2</sup> Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 8-9.

<sup>3</sup> Ivi, p. 182.

[...] Da questa prospettiva, sebbene Charles Bovary dica che «C'est la faute de la fatalité» quanto avvenuto nella sua famiglia, il destino non riesce a rimuovere gli individui dalla posizione che occupano sulla scacchiera della Storia. Il loro fallimento è come uno strappo destinato ad essere subito ricucito e che non implica il dissolvimento generale della tradizione condivisa<sup>4</sup>.

Osserva David Roberts come, in una società fortemente gerarchizzata come quella vittoriano-eduardiana, l'idea di famiglia intesa come comunità coesa, come nucleo fondante del vivere borghese, appaia centrale. Victoria ed Albert di Hannover e la morigerata esistenza che conducono nella tenuta di Balmoral sono il modello a cui ogni famiglia della media borghesia inglese cerca di ispirarsi. Nella cultura vittoriana, inoltre, l'idea del cittadino (o per meglio dire del suddito di Sua Maestà) si sovrappone all'immagine del pio *family man*<sup>5</sup>.

L'ideale di vita domestica veicolato dalla retorica vittoriana o più estesamente ottocentesca trova un luogo letterario di adozione nelle variegata immagini dell'universo dickensiano in cui lo spazio della *home* borghese appare come un *locus amoenus* a cui ambire, un *hortus conclusus* in contrasto con le asperità del mondo urbano<sup>6</sup>. La retorica dickensiana della domesticità consiste essenzialmente in:

[...] Centomila sterline, una casa antica e curiosa, coperta d'edera, una dolce e femminile moglie, un'orda di bimbi, e niente lavoro. Ogni cosa è sicura, dolce, paciosa e soprattutto domestica. Nel muscoso cimitero più giù lungo la strada son le tombe dei cari [...]. I servi son buffi e feudali, i bimbi ciarlano ai loro piedi, i vecchi amici siedono al focolare e parlano dei giorni passati, interminabile è la successione di enormi pasti<sup>7</sup>.

Ecco come Dickens tratteggia l'ambiente domestico nelle prime battute di *David Copperfield* (1850):

---

<sup>4</sup>Annamaria Lamarra, "Family and the Novel in European Modernism. Thomas Mann's *Buddenbrooks* and Ford Madox Ford's *The Good Soldier*", in *Ford Madox Ford and the Republic of the Letters*, a cura di E. Lamberti e V. Fortunati Bologna, Glueb, 2002, p. 151.

<sup>5</sup> Cfr David Roberts, "The Paterfamilias in the Victorian Governing Classes", in *The Victorian Family: Structure and Stresses*, ed. A.S. Wohl, London, Palgrave Macmillan, 1978, p. 9.

<sup>6</sup> Sull'argomento si veda, tra gli altri, Mario Praz, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze, Sansoni, 1952.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 133.

[...] There comes out of the cloud our house-not new to me, but quite familiar, in its earliest remembrance. On the ground floor is Peggotty's Kitchen, opening into a back yard; with a pigeon-house on a pole [...] Then there are the two parlours: the parlour in which we sit of an evening, my mother and I and Peggotty [...] and the best parlor where we sit on a Sunday [...]. One Sunday night my mother reads to Peggotty and me in there how Lazarus was raised up from the dead. And I am so frightened that they are afterwards obliged to take me out of bed, and show me the quiet churchyard out of the bedroom, with the dead all lying in their graves at rest, below the solemn moon<sup>8</sup>.

Come emerge dalle poche righe del *Copperfield* (ma potremmo trovare esempi simili in Jane Austen e perfino nel *Frankenstein* di Mary Shelley<sup>9</sup>), una delle costanti del *modus vivendi* della borghesia ottocentesca inglese è la comodità, il *comfort* che si traduce nella dimensione della *drawing room*, del salotto. A tal proposito, come sostiene Franco Moretti, il concetto di 'confortevole' si diffonde nella cultura inglese a partire dal XVIII secolo ma trova le sue radici già nella 'borghesia primordiale' di cui Robinson è il più celebre archetipo letterario<sup>10</sup>.

Quanto affermato finora ci porta a riflettere sulla dimensione che assumono gli oggetti del quotidiano all'interno della *home* borghese e nelle sue numerose epifanie narrative. Come osserva Jean Baudrillard, nello spazio quotidiano borghese l'oggetto d'uso domestico, che sia esso un utensile o un pezzo d'arredo, assume la funzione di 'divinità familiare', emblema dei legami affettivi che costituiscono l'ossatura stessa della famiglia, nonché l'ordine gerarchico che regna nelle famiglie borghesi ottocentesche:

---

<sup>8</sup> Charles Dickens, *David Copperfield*, Oxford University Press, 2008, pp. 13-14.

<sup>9</sup> Non è un caso che uno degli episodi centrali del *Frankenstein* sia quello dei *cottagers*, famiglia composta dall'anziano padre e dai due figli. La Shelley descrive con grande precisione varie scene di vita quotidiana di questa famigliola, in un *cottage* in mezzo ai boschi della Svizzera, tra cui l'abitudine serale di intrattenersi intorno al fuoco con letture ad alta voce, scena comune nel romanzo ottocentesco (basti pensare al Goethe delle *Affinità Elettive*), o a 'far musica'. È osservando loro che il Mostro apprende la dolcezza del vivere domestico e l'importanza dei libri come strumenti per la sua *Bildung* individuale e come oggetto borghese. Sull'argomento si veda, tra gli altri, Muriel Spark, *Child of Light. A Reassessment of Mary Wollestonecraft Shelley*, Norwood, Norwood Editions, 1977, pp. 128-49.

<sup>10</sup> Cfr. Franco Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, trad. it di G. Scocchera, Torino, Einaudi, 2017, pp. 38-39.

[...] La configurazione che assume l'arredamento fornisce un'immagine fedele delle strutture familiari e sociali di un'epoca. L'interno-tipo borghese è patriarcale: è l'insieme sala da pranzo e stanza da letto. I mobili, diversi per funzione ma fortemente integrati, gravitano attorno al buffet o al letto centrale [...]. Funzionalità univoca, inamovibilità, presenza imponente ed etichetta gerarchica [...]. Tutta la casa diventa segno dell'integrazione dei rapporti personali nel gruppo semichiuso della famiglia [...]. I mobili e gli oggetti hanno innanzi tutto la funzione di personificare le relazioni umane, di popolare lo spazio che dividono e di avere un'anima<sup>11</sup>.

Vedremo come la concezione dell'universo domestico osservata finora si evolva tra le ultime decadi della XIX secolo e il XX secolo nel contesto della narrativa inglese.

## 2. *Evoluzioni moderniste*

Nel *family novel* vittoriano, che meglio di altri generi offre una narrazione dell'universo borghese nel suo quotidiano, il controllo degli oggetti quotidiani, dei mobili, della fisicità dello spazio domestico è l'unico antidoto possibile contro la «frantumazione e il disordine della sfera pubblica»<sup>12</sup>. Tale dimensione di ordine e rispetto delle gerarchie tipica del 'romanzo di famiglia' di stampo realista che si traduce in una 'poetica dello spazio domestico', basata sul *comfort* e sulla 'solidità' degli oggetti, viene in buona parte scardinata dall'estetica modernista che fa dei rituali della famiglia e dei luoghi della *home* uno specchio della crisi dell'uomo novecentesco e delle istituzioni tradizionali che si diffonde dopo il primo conflitto mondiale, alla base di una nuova episteme fondata non più sul senso della totalità, o per meglio dire sull' 'illusione' della totalità bensì sulla natura rapsodica e difforme del reale. Da un punto di vista narratologico ciò si traduce, rispetto alla tradizione ottocentesca, in primo luogo in un nuovo modo di trattare i personaggi di cui il romanzo non se-

---

<sup>11</sup> Jean Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, trad.it di S. Esposito, Milano, Bompiani, 1972, pp. 19-20.

<sup>12</sup> Maria Teresa Chialant, "Il romanzo vittoriano nella prospettiva degli *Object Studies* e della *Thing Theory*", in *Figures in the Carpet. Studi di letteratura e cultura vittoriana*, a cura di G. Pisarello, Sassari, Tracce, 2012, p. 50.

gue più il percorso euclideo e che si muovono sotto il segno della mutabilità e dell'incertezza, come la signora Dalloway che, pur seduta in un omnibus, «felt herself everywhere»<sup>13</sup>. La narrazione in terza persona, poi, firma dello scrittore realista e concretizzazione narrativa dell'univocità della *forma mentis* ottocentesca, cede il passo ad un narratore incerto e 'ballbettante', all' 'io' novecentesco che, secondo Roland Barthes, incarna l'«impotenza a raggiungere il romanzo, o volontà di distruggerlo»<sup>14</sup>. È la 'poetica del frammento' la cifra stilistica di molta letteratura modernista, un tipo di narrativa che cerca di ricreare la frammentazione della realtà servendosi di un'espressività che si regge su impressioni, non detti ed epifanie. 'Vittima' di questa *nouvelle vague* è anche la prosopografia di stampo realista che lascia spazio a caratterizzazioni dei luoghi nebulose ed 'evanescenti'.

Il romanzo familiare e domestico è senza dubbio uno dei generi che maggiormente risente della nuova episteme, sia nel modo differente, rispetto alla tradizione, in cui la tematica della *home* e degli arredi perde la (presunta) oggettività realista per assumere significati simbolici sia nel modo in cui i Modernisti trattano il tema dei rapporti familiari, come scrive ancora Thibaudet:

[...] Dopo un'età organica di buona coscienza vittoriana, il romanzo inglese, come le altre cose inglesi, passa ad una fase critica. Il romanzo familiare ne è uscito fortemente modificato. «I nostri genitori e i nostri maestri sono i nostri nemici naturali». Le parole di Stendhal potrebbero servire da epigrafe ad una parte della produzione romanzesca inglese a partire da Butler<sup>15</sup>.

In epoca modernista, le trame familiari si fanno portavoce della crisi della coscienza novecentesca dando voce, nella maggioranza dei casi, al dissolvimento della famiglia patriarcale e alle intime contraddizioni che attraversano la classe borghese durante tutta la prima parte del XX secolo. È fondamentale notare tuttavia come anche in seno al contesto modernista esistano in tal senso delle significative eccezioni come il woolfiano *To the Lighthouse* (1927) in cui, come vedremo, il fallimento dell'ideale familiare borghese post-vittoriano ap-

---

<sup>13</sup> Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* (1925), London, Collins, 2013, p. 150.

<sup>14</sup> Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura. Seguito da nuovi saggi critici*, trad. it di G. Bartolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso, R. Loy Provera, Torino, Einaudi, 2003, p. 27.

<sup>15</sup> Albert Thibaudet, *Le liseur*, cit., p. 184.

pare tutt'altro che inevitabile. Lo spazio domestico e con esso gli oggetti della domesticità assumono spesso connotazioni negative, va rilevato infatti come uno dei *leitmotiv* dei *domestic novels* tra le due guerre sia la concezione della casa come gabbia da cui evadere o da cui non si ha la forza da cui evadere, come emerge da romanzi come *Brothers and Sisters* (1929) di Ivy Compton-Burnett. L'oggetto domestico, inoltre, nella grammatica del romanzo o del racconto modernista, è permeato di significati simbolici. Come sostenuto da Massimo Fusillo, in letteratura sovente gli oggetti si tramutano in feticci sui quali vengono proiettati stati d'animo e sensazioni, «infiniti significati simbolici, affettivi, erotici»,<sup>16</sup> così come emerge da molte pagine joyciane. In *A Little Cloud*, uno dei racconti che fanno parte dei *Dubliners* (1914), il protagonista Chandler (Little Chandler), descritto come un omino minuto e dalla voce flautata, incontra dopo molti anni l'amico Gallagher, guascone e giramondo, la cui vita avventurosa contrasta con la piatta domesticità del protagonista e con le sue frustrate ambizioni letterarie. Una volta tornato a casa, Chandler, attraverso un processo epifanico tipicamente joyciano, si accorge di provare repulsione per la vita da padre di famiglia borghese. Veicolo di tale senso di frustrazione, misto a rivalsa, è il mobilio che arreda il salotto di casa sua, il fulcro della *home* borghese tardo-vittoriana<sup>17</sup>.

Tra la cifra simbolica e il dettato naturalista si pone invece la 'poetica del domestico' in *The Dead*, celebre racconto posto in chiusura della raccolta del '14. Scena centrale è quella della cena. Joyce elenca con precisione tutte le portate e gli oggetti che ingombrano il grande tavolo da pranzo di casa Morkan, vengono menzionati un'anatra arrosto, un vassoio con del pudding, caraffe ricolme e, su un pianoforte (altro simbolo borghese), una scorta di bottiglie d'acqua minerale; tutti segni di indubbio benessere economico e *comfort*.

Il brano appare ad una prima lettura un pezzo di letteratura naturalista, una descrizione d'ambiente non dissimile alla celebre scena della *Pension Vanquer*, nel *Père Goriot* (1834), momento centrale nel realismo europeo, o a tante altre che restituiscono l'essenza del dettato naturalista. Andando tuttavia al di sotto della superficie, si nota come tutti gli oggetti e le pietanze che adornano

---

<sup>16</sup> Massimo Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, p. 30.

<sup>17</sup> Cfr. Stefano Manferlotti, *James Joyce*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, pp. 36-39.

la tavola, così come i vari elementi d'arredo menzionati fuggacemente nel corso del racconto, come ad esempio un quadro che riproduce una scena tratta dal *Giulietta e Romeo* (tipico soggetto un po' *kitsch* da salotto medio borghese) o gli stivali di Gretta Conroy che, alla luce lunare, sembrano antropomorfizzarsi, assumano una forte connotazione simbolica. A tal proposito, osserva Stefano Manferlotti:

[...] Su tutto, il segno morte. Il racconto ne è pieno: a cominciare dai due quadri posseduti dalle sorelle Morkan, rappresentanti l'uno una scena del *Romeo e Giulietta* (una vicenda, cioè, sanzionata dalla morte) e l'altro, un ricamo della stessa zia Julia, «due giovani principi uccisi nella torre» (forse una scena del *Riccardo III*). [...] Rileggendo il racconto alla luce della pagina che lo chiude, si vede retrospettivamente come ogni cosa vi assuma una dimensione postuma: il ballo iniziale, che si svolge sotto gli occhi di due sorelle avvizzite e sterili, è una *Totentanz*, una danza della morte che coinvolge, coercitiva, tutti i presenti; le stanze, per parte loro, contengono oggetti che sono altrettante reliquie di un passato estinto, di possibilità non realizzate [...]; come un'immensa *natura morta*<sup>18</sup>.

La raccolta di Joyce, come osservato dalla critica<sup>19</sup>, si pone alle soglie del modernismo letterario e presenta, dunque, accanto all'elemento simbolico, un indubbio alone realista. Al centro di questa 'temperie narrativa' si pone uno dei cardine del Modernismo inglese ed in particolare del genere del romanzo di famiglia: *To the Lighthouse* (1927), opera caratterizzata da una complessa stratificazione tematica in cui l'autrice concilia, attraverso una scrittura dalla filigrana lirica, il romanzo di famiglia al ricordo personale, il discorso sull'arte, la lotta tra i sessi, e il dialogo, incessante in Virginia Woolf, con la morte che tuttavia, come vedremo, non si traduce necessariamente in un elogio del lutto.

Vedremo come quest'opera woolfiana si ponga, sotto molti aspetti, in una posizione eccentrica rispetto al *family novel* modernista ed in particolare rispetto all'altro grande romanzo familiare dell'autrice: *The Years* (1937)

---

<sup>18</sup> Ivi, pp. 41-42.

<sup>19</sup> Sull'argomento si veda, tra gli altri, Giovanni Cianci, *Modernismo. Modernismi*, Milano, Principato, 1995.



### 3. Famiglia e spazio domestico in Virginia Woolf: *To the Lighthouse*

*To the Lighthouse* (1927), tradotto in italiano come *Gita al Faro* o *Al Faro* è da più parti considerato come il capolavoro di Virginia Woolf. L'opera rappresenta il definitivo ingresso della scrittura woolfiana nel Modernismo dopo gli esperimenti di *Jacob's Room* (1922) e la 'conferma' di *Mrs Dalloway* (1925). La trama ruota intorno alle vicende di Mr Ramsay, professore di filosofia londinese e di sua moglie che passano, come tutti gli anni, un periodo di vacanza in una casa alle Ebridi insieme ai figli, numerosi e di età diverse, come era solito essere nelle famiglie tardo-vittoriane, ed alcuni amici tra i quali si annoverano il filosofo William Bankes e la pittrice Lily Briscoe; l'azione si svolge in due giorni a distanza di dieci anni.

Sebbene la tematica dei rapporti familiari sia presente, in maniera periferica, nei due romanzi appena citati, *To the Lighthouse*, insieme a *The Years*, pubblicato nel 1937, è l'unico *family novel* della produzione woolfiana. Le due opere, tuttavia, nascono con intenti e vocazioni diverse. In primo luogo, come è stato osservato da più parti, *The Years* nasce da una deliberata vocazione sociologica: attraverso le vicende della famiglia Pargiter, in un periodo compreso tra il 1880 e gli anni '30, vengono percorse, seppur in maniera quanto mai parziale e certo non documentaristica, cinque decadi di storia inglese ponendo l'accento su tematiche care alla Woolf saggista quali il ruolo della donna, il tema della sessualità femminile, la crisi del modello di famiglia borghese. Non a caso l'opera nasce come un 'romanzo-saggio', in grado di inglobare tutte queste tematiche. Dato alle stampe nel '37, a sei anni dall'esperimento 'ultramodernista' di *The Waves*, l'opera è tuttavia un romanzo vero e proprio, seppur con taglio storico-sociologico, stilisticamente lontano dalle opere woolfiane degli anni '20 ed in particolare da *To the Lighthouse*. Il nucleo sociologico dell'opera che si sarebbe evoluta nell'opera del '37, osserva Antonio Bibbò, è confluito nel più celebre saggio woolfiano sulla condizione femminile: *The Three Guineas*<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Cfr. Antonio Bibbò, "Postfazione" in Virginia Woolf, *Gli anni*, Milano, Feltrinelli, 2015 pp. 462-63.

Il filo tematico che attraversa il romanzo, come è stato osservato da Amalia Meola in *tra solidità ed evanescenza: borghesia ed oggetti in The Years*, incluso in questo numero di *Status Quaestionis*, è lo smantellamento della famiglia borghese tardo-vittoriana di cui i Pargiter sono l'emblema e che è un risultato delle tensioni storiche e politiche attraversate dall'Europa e dal Regno Unito tra i due conflitti mondiali; la famiglia, vettore della continuità storica, si disgrega in maniera traumatica in modo non dissimile a quanto avviene al *British Empire*, tale realtà viene riassunta principalmente dallo svuotamento materiale di casa Pargiter. Partendo da tale presupposto, osserviamo come *Al faro* sia un'opera leggibile in maniera speculare a *The Years*.

*In primis* va osservato come nel *Faro* sia del tutto assente la dimensione urbana, tratto distintivo di buona parte delle opere woolfiane, in secondo luogo è interessante notare come in *To the Lighthouse* a differenza di quanto avviene nel romanzo del '37, gli elementi materiali, gli arredi, lo spazio domestico in sé, perdano la loro connotazione di oggetti d'uso, di elementi concreti e *useful* per assumere una valenza simbolica legata non tanto alla esposizione di una tesi ma al contesto della memoria, del ricordo d'infanzia di natura autobiografica che, in quanto lontano nel tempo, appare nebuloso e dal profilo onirico; un espediente che permette alla Woolf, qui perfettamente padrona degli stili del Modernismo, di portare l'opera verso una dimensione introspettiva e a tratti lirica: «[...] La Londra borghese non è, probabilmente, la giusta ambientazione per un'opera lieve e di natura meditativa di questo tipo [...]. Un'isola immersa nella nebbia è più efficace rispetto ad una cena londinese come ambientazione per un romanzo di indiretta suggestione filosofica»<sup>21</sup>.

Come osservato in precedenza, in *The Years* l'evoluzione delle dinamiche familiari segue di pari passo gli accadimenti storici (è dunque l'elemento granitico a prevalere, per riecheggiare una celebre espressione woolfiana<sup>22</sup>), in *To*

---

<sup>21</sup> David Daiches, "The Semitransparent Envelope", in *To the Lighthouse. A Selection of Critical Essays*, ed. M. Beja, London, Macmillan, p. 103.

<sup>22</sup> Celebre è la distinzione woolfiana tra *Granite* e *Rainbow*, dicotomia che dà il titolo ad un celebre saggio dell'autrice, pubblicato postumo, insieme ad altri, nel 1958. Secondo la Woolf la narrativa moderna si basa su elementi 'granitici' ovvero realistici ed incontrovertibili ed elementi di 'arcobaleno' che riguardano l'apparato simbolico dell'opera.

*The Lighthouse* vediamo come i fatti storici (uno su tutti la Grande Guerra) vengano menzionati in maniera marginale, *en passant*.

Tutto in quest'opera si regge sull'edificio della memoria, sui ricordi che Virginia Woolf ha della propria infanzia, di sua madre, dell'ingombrante figura del padre che, trasfigurati sulla pagina, divengono entità dalla natura fantasmatica. La Woolf, insieme ai temi della memoria d'infanzia e della perdita, esplora la complessità del rapporto tra coniugi, l'opposizione tra maschile e femminile, la difficile condizione della donna nel contesto della famiglia e della società tardo-vittoriana sia come madre (Mrs Ramsay, plasmata sul ricordo della madre di Virginia) sia come donna nubile (Lily Briscoe, l'artista, epifania della stessa Woolf e come lei senza figli e 'vergine'). Come scrive Hermione Lee, i Ramsay rintanati su un'isola colpita dai flutti non sono che il simbolo supremo della famiglia vittoriana soggetta alla furia del tempo ma che vi resiste ritrovando la propria unità<sup>23</sup>.

Indicativo di quanto affermato è il finale del romanzo che vede il riunirsi dei superstiti dei Ramsay e il raggiungimento del faro, anch'esso un atto dall'indubbia connotazione metaforica, agognato durante tutta la prima parte dell'opera e simbolo dell'unità familiare. Come avremo modo di vedere, in *To the Lighthouse* non si celebra la fine della famiglia borghese, bensì la sua capacità di sopravvivere e di conservare la propria unità, seppur flagellata dalla morte e dal passare del tempo, a differenza di quanto affermato da parte della critica woolfiana.

Come sostenuto da N.C. Thakur, il faro emblematicamente si erge tra le acque come concretizzazione dell'eterno al di sopra della mutabilità, il definitivo che domina la frammentazione: «[...] Virginia Woolf [...] crede che dietro tutta questa fluidità eraclitea e questo flusso bergsoniano ci sia qualcosa di stabile e duraturo [...]. L'antico faro [...] che si erge su una superficie fatta di acqua – che suggerisce l'idea della fluidità – diviene un simbolo dell'Eterno e dell'Immutabile»<sup>24</sup>. Quanto affermato da Thakur si ricollega anche ad un aspetto della scrittura woolfiana talvolta trascurato in favore di quella 'estetica del frammento' della quale si è avuto modo di parlare in queste pagine, ovvero

---

<sup>23</sup> Cfr Hermione Lee, "Introduction" a *To the Lighthouse*, London, Penguin, 2011, p. 25.

<sup>24</sup> N.C. Thakur, *The Symbolism of Virginia Woolf*, London, Oxford University Press, 1965, p. 78.

come sotto la coltre di uno stile evanescente si celi la volontà dell'autrice di perseguire l'unità e di racchiudere la vita nella sua interezza. Tutti questi aspetti saranno oggetto di analisi nelle pagine che seguono.

#### 4. *Domesticità e simbolismo in 'To the Lighthouse*

Un riflesso di quanto detto finora riguardo l'impianto 'onirico' e simbolista dell'opera si percepisce nel modo in cui la Woolf tratta il tema dell'ambiente domestico e degli oggetti quotidiani: ogni elemento nell'area semantica della *home*, infatti, perde la sua funzione originaria per assumere una veste simbolica o per mettere in moto la coscienza dei personaggi.

Nella prima parte dell'opera (*The Window*) la signora Ramsay riflettendo sui figli e sul suo essere madre, getta uno sguardo panoramico sul salotto ingombro di mobili in disfacimento che la conduce ad una lunga riflessione:

[...] She looked up [...] and saw the room, saw the chairs, though them fearfully shabby. Their entrails, as Andrew said the other day, were all over the floor; but then what was the point, she asked herself, of buying good chairs to let them spoil up here all through the winter [...]. Never mind: the rent was precisely twopence halfpenny; the children loved it; it did her husband good to be three thousand, or if she must be accurate, three hundred miles from his library [...]; and there was room for visitors. Mats, camp beds, crazy ghosts of chairs and tables whose London life of service was done - they did well enough here; and a photograph or two, and books<sup>25</sup>.

Secondo Francesco Orlando, già nella prima parte del romanzo si assiste a una lotta silente tra la casa, espressione della famiglia borghese, e la natura al suo esterno, che cerca di ghermirla. Il transitorio trionfo della natura si celebra nella seconda parte dell'opera, *Time Passes*, in cui si assiste al temporaneo disfacimento di casa Ramsay, ormai disabitata:

[...] È come se Mrs Ramsay soffrisse di sentire inevitabile, almeno nei limiti dell'agiatazza della sua famiglia, un contrappasso fra i vantaggi della vacanza [...] e la consumazione delle cose arrecata proprio dalla vicinanza del mare [...] Come se, insomma, la natura facesse

---

<sup>25</sup> Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, London, Penguin, 2010, ed.or The Hogarth Press, pp. 31-32. D'ora in poi *TTL*, in parentesi tonde, seguito dal numero della pagina.

con la sua invadenza il sollievo o stimolo vitale con cui può alternarsi alla cultura [...] Ora, nel grande interludio della seconda parte, fin dalla prima notte si aggirano nella casa ancora abitata soffi o lembi o frammenti di vento, personificati e interroganti<sup>26</sup>.

Ai fini di quanto si sta sostenendo sull'intreccio che lega la coscienza dei personaggi e gli oggetti appare centrale la lunga scena della cena, situata nella prima parte, di cui riporteremo alcuni brani. La scarna descrizione della tavola, dei vari elementi che la guarniscono, nella Woolf come in Joyce, offrono il pretesto, in *To the Lighthouse*, per profonde riflessioni sull'esistenza ponendosi in dissonanza con i dettami del naturalismo:

[...] The great clangour of the gong announced solemnly, authoritatively, that all those scattered about, in attics, in bedrooms, on little perches of their own, reading, writing, putting the last smooth to their hair [...] must leave all that, and the little odds and ends on their washing-tables and dressing tables and the diaries which were so private, and assemble in the dining-room or dinner. [...] But what I have done with my life? Thought Mrs Ramsay, taking her place at the end of the table [...] They had that – Paul Railey and Minta Doyle – she, only this – an infinitely long table and plates and knives (*TTL*, p. 90).

Il grande peso che grava sulla signora Ramsay, così come osservato da Nadia Fusini, è il tenere insieme la famiglia, ad un livello superiore la vita stessa<sup>27</sup>; il riunire tutti attorno al tavolo della cena, rituale borghese per eccellenza (che ritroviamo perfino in una celebre scena nell'*Assommoir* di Zola) è l'unico modo che la Ramsay ha a sua disposizione per evitare il disfacimento del suo mondo che, simbolicamente, si manifesta già nello squallore della stanza da pranzo e nel *leitmotiv* della consunzione degli arredi che costella tutta la prima parte del romanzo, preludio di quanto avverrà nella seconda parte.

Lei, la signora Ramsay, è la Dike, la forza stessa della connessione, la portatrice di luce, un'attitudine che ancora una volta si riverbera nel simbolismo con cui la Woolf ammantava situazioni quotidiane e oggetti domestici:

---

<sup>26</sup> Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 2015, p. 41.

<sup>27</sup> Si veda Nadia Fusini, *Nomi. Undici scritture al femminile*, Roma, Donzelli, 2012.

[...] There was Rose gazing at her father, there was Roger gazing at his father; [...] «Light the candles», and they jumped up instantly and went and fumbled at the sideboard. [...] Now eight candles were stood down the table, and after the first stoop the flames stood upright and drew with them into visibility the long table entire, and in the middle a yellow and purple dish of fruit. [...] Brought up suddenly into the light it seemed possessed of great size and depth, was like a world in which one could take one's staff and climb up hills, she thought, and go down with valleys and to her pleasure [...] Augustus too feasted his eyes on the same plate of fruit [...]. Looking together united them (*TTL*, p. 113).

L'ordine della signora Ramsay: «Light the candles» è un modo per allontanare l'oscurità, il caos che minaccia l'unità della casa, un ordine che solo lei, incarnazione del principio di continuità, può emanare<sup>28</sup>. Si noti come il guardare il centro tavola ricolmo di frutti insieme all'amico di famiglia Augustus Charmichael dia alla Ramsay il senso di una ritrovata armonia («Il fatto di guardare insieme comunque li univa»). È opportuno sottolineare come esista una connessione molto forte tra la dimensione della scrittura e quella del contenuto. Come accennato, seppur sotto la superficie della rapsodia, nella scrittura woolfiana si avverte forte l'esigenza di collegare i frammenti tra loro. La Woolf, pur stigmatizzando il realismo degli autori tardo-vittoriani come H.G Wells e Jhon Galsworthy in *Mr Bennet and Mrs Brown*, saggio pubblicato per la prima volta nel '23, ritiene indispensabile creare una rete che, seppur invisibile, sostenga il fragile edificio della narrazione e che crei un terreno comune con il lettore, visto come un sodale. Anche nella scrittura, dice la Woolf, sono necessarie le 'buone maniere':

[...] Sia nella vita sia nella letteratura è necessario disporre di alcuni mezzi per creare un ponte che colleghi la padrona di casa con il suo ospite da un lato e lo scrittore e il suo ignoto lettore dall'altro. La padrona di casa ragiona del tempo poiché da generazioni le padrone di casa hanno stabilito che si tratti di un argomento di interesse universale in cui tutti noi confidiamo [...]. Così avviene nella letteratura. Lo scrittore deve entrare in contatto con l'autore mettendolo di fronte a qualcosa che riconosca come familiare che quindi stimoli sua immaginazione e lo renda quindi desideroso di collaborare per quella difficile questione che definiamo intimità<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 16.

<sup>29</sup> Virginia Woolf, *Mr Bennet and Mrs Brown*, London, The Hogarth Press, 1923, p. 14.

In tale ottica, sostiene Flora De Giovanni, va interpretata la figura della signora Ramsay, che, oltre ad essere la forza della connessione, insieme alla parallela immagine del faro, è anche un feticcio a cui il lettore si aggrappa per non perdersi nel complesso narrare woolfiano, è una padrona di casa sia narrativa che metanarrativa. Sono proprio questi gli anni in cui la Woolf produce la figura di Mrs Ramsay, emblema, secondo De Giovanni, di una ‘versione femminile’ del Modernismo che, a differenza della sfrenata iconoclastia joyciana, non tende a rompere tutto ma a trovare, sebbene in maniera sotterranea, l’unità<sup>30</sup>. Connesso a questo aspetto dell’opera di Virginia Woolf vi è il discorso sugli oggetti del domestico, centrale nel romanzo e *leitmotiv* del nostro discorso. Un esempio di quanto affermato in proposito, oltre che il brano analizzato in precedenza, è l’elemento ricorrente del calzerotto marrone a cui la Ramsay lavora per tutta la prima parte del libro. Un oggetto apparentemente insignificante che tuttavia, insieme all’atto dello sferruzzare, abitudine comune delle donne borghesi di quell’epoca, come scrive Auerbach in un capitolo del suo *Mimesis* ormai divenuto celebre, è un elemento concreto che permette di dare unità al flusso di coscienza, quell’elemento granitico di cui parlavamo in precedenza indispensabile per dare forma a ciò che altrimenti sarebbe informe.

L’azione di misurare l’indumento e il riferimento stesso a questo oggetto ordinario, un pezzo di ‘robaccia’ per citare Orlando, costituisce una cesura, un ‘punto deittico’ tra due momenti di questo lungo fluire interiore, attribuibile a vari referenti: la signora Ramsay, il narratore, «people» («la gente»):

[...] In quest’azione di poca importanza s’intrecciano continuamente altri elementi, che senza interromperla richiedono molto più tempo ad essere raccontati di quello che può essere durata essa stessa. Si tratta prevalentemente di moti interiori non soltanto dei personaggi che partecipano all’azione esteriore, ma anche di quelli che non vi prendono parte o

---

<sup>30</sup> Flora De Giovanni, “A Common Ground between Us. Scrittore, lettore e personaggio nei saggi di Virginia Woolf”, comunicazione al convegno *La letteratura dal punto di vista degli scrittori. Discorsi sulla letteratura prodotti da scrittura in lingua inglese, dalla seconda metà del Cinquecento a oggi*. Napoli, 11-12 Maggio, 2017.

non sono presenti: «people», Mr Bankes. Contemporaneamente vengono inserite delle azioni esteriori, secondarie, luoghi e tempi completamente diversi<sup>31</sup>.

L'azione dello sferruzzare, del cucire, inoltre, come rilevato da parte della critica di stampo femminista, appare un tratto che accomuna molte donne dell'universo woolfiano (basti pensare a come Clarissa, in una delle scene centrali di *Mrs Dalloway*, sia intenta a ricucire uno strappo apertosi in un abito da sera). Tale gesto le accomuna alle parche, responsabili del destino degli uomini; un gesto a cui Virginia Woolf conferisce grande valore: «[...] Perché ama farci trovare la donna come e dove lei ha trovato la madre. In silenzio, perché come le Parche intenta a filare le trame della vita e della morte; o comunque al loro centro – eccola mia madre al centro della vasta cattedrale che era l'infanzia»<sup>32</sup>.

Il lavorare ai ferri della Ramsay è un riflesso della sua natura materna e della tendenza, tipica della maternità, a conciliare tutto, riunire tutto, così come avviene durante la cena; è lei a tenere le fila delle vite dei personaggi, combinando matrimoni come quello tra i giovani Paul e Minta. A tal proposito scrive sempre N.C. Thakur:

[...] La signora Ramsay vede una coerenza nelle cose, una stabilità qualcosa...di immune dal cambiamento. [...] La signora Ramsay e Lily Briscoe, che hanno avuto le loro visioni, vivono per servire gli altri, per creare unità ed armonia e per pacificare e lenire i nervi irritati della moderna società intellettuale [...]. La signora Ramsay insiste affinché Minta sposi William Bankes [...]. Questa mania dei matrimoni, così come la chiama Lily, simboleggia il suo istintivo desiderio di creare unità<sup>33</sup>.

Minta Doyle e Paul Railey sono, agli occhi della donna, la realizzazione vivente, in quanto coppia appena nata, di quell'antidoto contro la dissoluzione dello spazio familiare che la spaventa, un aspetto che la Ramsay collega con la dimensione materica della *domus*:

---

<sup>31</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad.it di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 2000, v. II, p. 312.

<sup>32</sup> Nadia Fusini, *Nomi*, cit., p. 113.

<sup>33</sup> N.C. Thakur, *The Symbolism*, cit., pp. 78-80.



[...] It flattered her [...] to think how [...] however long they lived she would be woven, and this, and this, and this, she thought, going upstairs, laughing, but affectionately, at the sofa on the landing (her mother's) at the rocking chair [...]; at the map of the Hebrides. All would be revived again in the lives of Paul and Minta; the "Rayleys" (*TTL*, p. 123).

Nella seconda parte dell'opera, che la Woolf stessa definisce come uno dei momenti di scrittura più complessi della sua vita, il temporaneo disfacimento della casa (un tratto che accomuna il testo woolfiano ad un'altra celebre storia familiare: *Brideshead Revisited* [1945] di E. Vaugh) coincide con la morte della signora Ramsay, con la fine, almeno temporanea, del principio unificatore delle vite di ognuno e della narrazione stessa. Quella della Ramsay è solo una delle morti di delle quali viene fatta menzione nel romanzo. Morirà il figlio Andrew, su una granata durante la Prima Guerra Mondiale, morirà la primogenita Prue, di parto, alle soglie della felicità.

Va notato tuttavia come eventi di questa importanza siano riportati dalla Woolf in poche frasi, tra parentesi, in maniera periferica e marginale rispetto al dettagliato racconto del decadimento del nido familiare che rappresenta l'unico fatto degno di vera attenzione. Non sono più i Ramsay i protagonisti ma la casa in cui hanno abitato, descritta quasi come un organismo vivente. Riflette Massimo Fusillo che nel modo in cui vengono rappresentati gli oggetti in letteratura si assiste sovente ad una:

[...] Proiezione di valori affettivi, inversione fantasmatica fra persone e cose, sostituzione simbolica, fantasmagoria, allucinazione permanente di natura sentimentale, spettralizzazione: le varie teorie sull'oggetto e sul feticcio hanno sempre enfatizzato [...] questo meccanismo di base che tende a incrinare i confini fra l'animato e l'inanimato, esprimendo un'attrazione ambivalente nei confronti della materia bruta<sup>34</sup>.

Il passaggio in questione si protrae per molte pagine, ne verranno riportati dunque solo alcuni brani:

[...] Mr. Ramsay stumbling along a passage stretched his arms out one dark morning, but, Mrs. Ramsay having died rather suddenly the night before, he stretched his arms out. They remained empty. So with the house empty and the doors locked and the mattress rolled

---

<sup>34</sup> Massimo Fusillo, *Feticci*, cit., p. 30.

round, those stray airs, advance guards of great armies, blustered in, brushed bare boards, nibbled and fanned, met nothing in bedroom or drawing-room that wholly resisted them but only hangings that flapped, wood that creaked, the bare legs of tables (*TTL*, pp. 140-141).

Come emerge dal brano, tutto si gioca sul filo del simbolismo e dell'antropomorfizzazione degli agenti naturali (gli 'aliti' di vento, l'oscurità) e degli arredi: «[...] Le cose, umanizzate, assumono la stessa preminenza che nel sonetto a esse intitolato di Borges, e la stessa pregnanza metafisica legata però stavolta al loro sfacelo. Nel buio e nel silenzio, camere e oggetti abbandonati diventano a loro modo titolari di racconto in assenza dei personaggi»<sup>35</sup>. Il tema dell'assenza, che si associa alla morte e al vuoto nello spazio domestico, trova nella produzione woolfiana un celebre precedente nella pagina finale di *Jacob's Room*. A differenza tuttavia di quanto è stato più volte sostenuto da parte della critica woolfiana nel corso degli anni, quanto emerge dalla vicenda dei Ramsay non è tanto il disfacimento irrimediabile della famiglia e degli spazi domestici che ne sono l'habitat, del quale si avverte l'eco già in *Jacob*, ma la resilienza e la capacità di rinascita della famiglia tardo-vittoriana di fronte alle forze che vogliono distruggerla, come accennato in precedenza. Sovente, le caratteristiche principali che sono state attribuite a questo romanzo della Woolf e alla scrittura di Virginia in generale sono una poetica dell'assenza e della malinconia, una retorica del lutto che non rendono conto dell'ampio spettro tematico e stilistico del macrotesto woolfiano in generale e di *Lighthouse* in particolare.

Liliana Rampello, in tal senso, stigmatizza con decisione questa tendenza critica: «[...] Se numerosi sono infatti gli spunti che ho sentito affini [...], pure sulla radice della sua interpretazione non sono d'accordo. Perché continuamente virata sul lutto, sulla malinconia, sulla mancanza. Perché in fondo [...] continua a definire la modernità stessa della Woolf, il suo modernismo, "scienza del lutto"»<sup>36</sup>.

Uno dei primi studiosi a fare della tematica del lutto e della mancanza il cardine dell'opera woolfiana è Jean Guiguet che, nel 1962, scrive come sia in

---

<sup>35</sup> Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 39.

<sup>36</sup> Liliana Rampello, *Il canto del mondo reale, Virginia Woolf. La vita nella scrittura*, Milano, il Saggiatore, 2005, p. 12.

*Dalloway* sia nel romanzo del '27 e prima ancora in *Jacob* la dissoluzione e la morte dominano il destino dei personaggi e lo svolgimento del *plot*. La morte, come osserveremo, chiude *Jacob's Room* così come l'atmosfera festosa di casa Dalloway viene turbata dalla notizia del suicidio di Septimus che, osserva Guiguet, muore solo, quasi una prolessi di quel «Came through the jaws of Death», verso tratto dalla *Charge of Light Brigade* (1854) del Tennyson che Mr Ramsay ripete, alla maniera di un *Karma*, in tutto il romanzo<sup>37</sup>. Secondo un *tòpos* tipicamente novecentesco, la Woolf in *Jacob* pone al centro della poetica lo spazio chiuso della stanza che in questo caso viene trasfigurata in una tomba; numerosi sono infatti gli elementi che richiamano al segno morte e al vuoto lasciato dalla dipartita del personaggio come la fibra della sedia di vimini che scricchiola, le tende che si gonfiano al vento e soprattutto le lettere di Jacob, un 'feticcio', per riprendere Fusillo, che assume in quest'opera il ruolo di testimone dell'aspetto 'oscuro' della morte («All his letters strewn about for anyone to read»<sup>38</sup>) e di sostituto del defunto.

Sebbene appaia indubbio che la presenza del lutto e del vuoto sia cardinale anche in *Al faro*, bisogna rimarcare tuttavia come nel romanzo del '27, a differenza dei precedenti citati (l'irrimediabilità del vuoto lasciato in *Jacob* viene simboleggiata dall'immagine finale delle scarpe 'orfane' dei piedi del proprietario che chiude il romanzo) e nel successivo *Gli anni*, questa non implichi una tentazione al *cupio dissolvi* e alla dissoluzione dello spazio domestico (si pensi a come i Pargiter vivano una vera e propria diaspora dopo la morte del capofamiglia, un processo in realtà già iniziato prima dell'evento luttuoso).

In *To the Lighthouse*, al contrario, come accennato, la Woolf afferma il principio della rinascita: la morte della signora Ramsay, seppur traumatica, non impedisce la sopravvivenza della famiglia che, sebbene decimata e ormai priva del proprio collante, nella terza e ultima parte dell'opera, a distanza di anni, si riunisce. Indicativo di quanto affermato è il finale del romanzo che vede il raggiungimento del faro da parte dei Ramsay superstiti, anch'esso un atto dall'indubbia connotazione metaforica, agognato durante tutta la prima parte dell'opera e simbolo dell'unità familiare.

---

<sup>37</sup> Cfr Jean Guiguet, *Virginia Woolf and her Works*, trans. by J. Stewart, London, The Hogarth Press, 1965, pp. 249-55.

<sup>38</sup> Virginia Woolf, *Jacob's Room* (1922), London, Collins, 2013, p. 178.

Alla stessa maniera la casa viene faticosamente salvata dallo sfacelo dalla signora McNab e dalla signora Bast, vestali del focolare domestico, sacerdotesse di Dike, ed espressioni del principio femminile, che impediscono che la furia del tempo abbia ragione degli ambienti domestici. Ecco come viene presentata la 'rinascita' della dimora dei Ramsay:

[...] They came with their brooms and pails at last; they got to work.[...] Slowly and painfully, with broom and pail, mopping, scouring, Mrs McNab, Mrs Bast stayed the corruption and the rot; rescued from the pool of Time that was fast closing over them now a basin, now a cupboard; fetched up from oblivion all the Waverly novels and a tea-set one morning; in the afternoon restored to sun and air a brass fender and a set of fire-irons [...] They drank their tea in in the bedroom sometimes, or in the study [...] Flopped on chairs they contemplated now the magnificent conquest over taps and bath; now the more arduous, more partial triumph over rows of books, black as raven once, now white-stained, breeding pale mushrooms and secreting furtive spiders [...]. At last, after days of labour within, of cutting and digging without, dusters were flicked from the windows, the windows were shut to, keys were turned all over the house; the front door was banged; it was finished (*TTL*, pp. 151-153).

Come abbiamo avuto modo di vedere, la tematica dello spazio familiare si intreccia, in un gioco di simmetrie, allo stile della narrativa, al tema dello spazio e degli oggetti domestici e alle connotazioni che questi assumono, raggiungendo nel Modernismo e nella scrittura woolfiana esiti magistrali in termini di bellezza e profondità. Vedremo come tutte queste tematiche si intersechino al motivo, cruciale in quest'opera della Woolf, della creazione artistica.

##### 5. *Creazione e simbolismo dell'oggetto d'arte in 'To the Lighthouse*

Intrecciato alla tematica familiare, nel romanzo del '27, si osserva allo svilupparsi di un *subplot* legato alla figura di Lily Briscoe, presentata come una pittrice nubile, e alla riflessione sul lavoro dell'artista. L'opera, nella sua complessità contenutistica, oltre che una storia familiare, appare infatti come un grande romanzo sull'arte, sul senso della creazione artistica che si lega da una parte alla tematica generale della dolorosa sopravvivenza della famiglia e dall'altra, nell'ottica di un metanarrativa autobiografica tutta novecentesca, alla figura di

Virginia Woolf in quanto donna scrittrice. Il suo essere donna artista, come accade a molte delle scrittrici coeve, osserva la critica di genere<sup>39</sup>, e le istanze di indipendenza delle quali una vita d'arte e di scrittura sono latrici mal si sposano con la tradizione familiare borghese che vede la donna tardo-vittoriana (ricordiamo che Virginia nasce nel 1882) solo come moglie e madre. La scrittrice, nei suoi diari, paratesto preziosissimo per comprendere la sua opera, esprime tutto il disagio nei confronti del padre, l'illustre Leslie Stephen che, se fosse vissuto più a lungo avrebbe completamente distrutto la sua vita, condannandola ad un'esistenza senza scrittura e senza libri, un fatto inconcepibile per Virginia<sup>40</sup>.

Nel romanzo la pittrice Lily è, come è stato osservato da molti critici, l'alter-ego della Woolf stessa, come lei senza figli, come lei 'vergine', come lei artista, ma è anche un'epifania dell'adorata sorella Vanessa, pittrice, ma anche moglie e madre fertile.

Ancora una volta una tematica fondamentale per lo svolgimento della storia viene metonimicamente rappresentata da un oggetto dal marcato valore simbolico, in questo caso, come intuibile, un quadro.

Per tutto il romanzo osserviamo la Briscoe combattere contro i propri demoni per ritrarre la signora Ramsay e suo figlio James; il suo è un parto, dalle pagine traspaiono infatti tutto il dolore e la fatica legati al processo creativo:

[...] It was in that moment's flight between the picture and her canvas that the demons set on her who often brought her to the verge of tears and made this passage from conception to work as dreadful as any down a dark passage for a child. Such she often felt herself-struggling against terrific odds to maintain her courage; to say: «But this is what I see, what I see» (*TTL*, pp. 23-24).

La visione di Lily è parziale, parziale come la visione della Woolf stessa che, pur dotata di una capacità di sentire non comune, avverte spesso di non avere una visione chiara. La parzialità della prospettiva dell'artista e la sua inca-

---

<sup>39</sup> Sull'argomento la letteratura critica è vastissima. Un testo fondamentale resta Sandra Gilbert and Susan Gubar *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979.

<sup>40</sup> Cfr. Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, a cura di Leonard Woolf (28 Novembre 1928), trad. it. di G. De Carlo, Roma, Minimum Fax, 2005, p. 165.

pacità di ‘raggiungere la cosa’<sup>41</sup>, per parafrasare il linguaggio woolfiano, derivano dal legame tra il suo processo creativo e la fuggevolezza della vita, dalla apparente mancanza di unità e di armonia della vita stessa che la scrittura di Virginia cerca di esorcizzare. L’arte di Lily, secondo Nadia Fusini, si dispiega non attraverso la pienezza visiva che viene dalla riproduzione naturalista ma lotta contro il vuoto e l’assenza:

[...] La dimensione propria del sentire sembrerebbe essere quella della prossimità. Nel libro di Virginia, nel quadro di Lily sperimentiamo invece una dimensione patica che nasce in rapporto alla lontananza; a ciò che manca. [...] Prossima, urgente, attuale è solamente l’assenza. E questo significa che la vita sempre ci manca. O noi le manchiamo. Siamo fatti di questo: di assenza. Ma sentiamo: ci facciamo penetrare dalla cosa che manca<sup>42</sup>.

Tale dimensione *in absentia* si riverbera anche sull’essenza materica e figurativa del quadro che Lily sta dipingendo il quale, come il calzerotto marrone, è un oggetto dalla materialità indefinita, sulla cui natura fisica non viene rivelato nulla al lettore al quale tocca il compito, come accade sovente nel Modernismo letterario, di decifrare quanto si perde nelle pieghe del testo. Nell’ultima parte del romanzo, *The Lighthouse*, la Woolf, attraverso la mente di Lily, riflette sull’inutilità del quadro come oggetto in sé, sul suo scarso valore materiale e sulla mancanza di importanza, in tal senso, della creazione o meglio della creazione da parte di un’artista donna:

[...] Always (it was in her nature, or in her sex, she did not know which) before she exchanged the fluidity of life for the concentration of painting she had a few moments of nakedness when she seemed like an unborn soul [...] Why then did she do it? She looked at the canvas, lightly scored with running lines. It would be hung in the servants’ bedrooms. It would be rolled up and stuffed under a sofa. What was the good of doing it then, and she heard some voice saying she couldn’t paint, she couldn’t create (*TTL*, p. 173).

Nel quesito della donna («Why then did she do it?», a che serve fare un quadro, dunque?) riecheggia la domanda dalla signora Ramsay sull’opportunità

---

<sup>41</sup> La Woolf in moltissime pagine del suo diario si riferisce a questa ‘entità letteraria’ di non chiara definizione identificabile con l’essenza stessa della realtà.

<sup>42</sup> Nadia Fusini, “Introduzione” a Virginia Woolf *Al Faro*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 29.

o meno di acquistare nuovi arredi (a che pro comprare nuovi mobili se la casa è destinata alla rovina?); ancora una volta vediamo come il discorso sugli oggetti del domestico in questo romanzo assurga a metafora dell'esistenza. In tale ottica si osserva come la vittoria del principio materno e dell'unità familiare, incarnata dalla rinascita materiale dalla casa e degli oggetti in essa contenuti e dall'approdo al faro, coincida con la materializzazione della visione di Lily e della concretizzazione del quadro come fatto materico la cui 'irrelevanza' in quanto oggetto viene trascesa dal valore simbolico di cui esso è latore:

[...] «They will have landed», and she felt that she had been right. They had not needed to speak. [...] Quickly, as if she were recalled by something over there, she turned to her canvas. There it was - her picture-Yes with all its green and blues, its lines running up and across, its attempt at something. It would be hung in the attics, she thought; it would be destroyed. But what did that matter? She asked herself [...] With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes she thought [...] I have had my vision (*TTL*, pp. 225-226).

Il brano appena riportato, che chiude l'opera, rappresenta una particolarità rispetto ai finali della Woolf degli anni venti e trenta e rispetto al dettato modernista *tout court*. Non siamo in presenza di un 'finale aperto', dell'aporia che secondo critici come Giovanni Cianci caratterizza gli epiloghi novecenteschi (basti pensare a *Ulysses*, all'ultimo Forster o alla stessa Woolf) né di fronte all'elogio del vuoto bensì al cospetto di due atti definitivi e definitivi: l'approdo al faro e la realizzazione del quadro di Lily. Il testo, dunque, ci ribadisce ancora una volta la tensione verso la 'connessione delle parti' che questo romanzo esprime, lo sforzo, che risulta essere premiato, verso il mantenimento in vita della domesticità. Lily riesce ad intuire che attraverso il caos sopravvive l'ordine. La pittrice dunque, come la signora McNab, continua, da un punto di vista spirituale e simbolico, l'opera iniziata dalla Ramsay, pur utilizzando una semiotica differente. Sostiene il più volte citato Thakur: «[...] Lei è un'artista, produce un equilibrio tra luci ed ombre [...] eliminando lo spazio vuoto tirando una linea giusto al centro, riesce con successo a creare armonia tra il muro, la siepe, e l'albero e quindi realizzando la visione perfetta della vi-

ta” N.C Thakur, *The Symbolism*<sup>43</sup>. L’armonia e la finitezza riescono ad avere la meglio sul caos nonostante la morte e la furia del tempo; la Woolf in *To the Lighthouse* non porta sulla pagina il trionfo del caos e la disgregazione della borghesia tardo vittoriana ma una storia di rinascita dalla dissoluzione.

#### BIBLIOGRAFIA

- AUERBACH, E., *Mimesis. Il Realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, (I ed. 1946-50) 2000.
- BARTHES, R., *Il grado zero della scrittura. Seguito da Nuovi saggi critici*, trad.it di G. Bartolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso, R. Loy Provera, Torino, Einaudi, (I ed. 1953) 2003.
- BAUDRILLARD, J., *Il Sistema degli oggetti*, trad.it di S. Esposito, Milano, Bompiani, (I ed. 1968) 1972.
- BIBBÒ, A., “Postfazione”, in Virginia Woolf, *Gli anni*, Milano, Feltrinelli, 2015.
- BRIGANTI, C., K. MEZEI, *Domestic Modernism. The Interwar Novel and E.H. Young*, London, Ashgate & Co, 2006.
- CHIALANT, M., “Il romanzo vittoriano nella prospettiva degli ‘Object Studies’ e della Thing Theory”, in *Figures in the Carpet. Studi di letteratura e cultura vittoriana*, a cura di G.Pisarello, Sassari, Tracce, 2012.
- CIANCI, G., *Modernismo. Modernismi*, Milano, Principato, 1995.
- DAICHES, D., “The Semitransparent Envelope”, in *To the Lighthouse. A Selection of Critical Essays*, ed. M.Beja, London, Macmillan, 1978.
- DE GIOVANNI, F., “A Common Ground between Us. Scrittore, lettore e personaggio nei saggi di Virginia Woolf”, comunicazione al convegno *La letteratura dal punto di vista degli scrittori. Discorsi sulla letteratura prodotti da scrittori di lingua inglese, dalla seconda metà del Cinquecento ad oggi*, Napoli, 11-12 Maggio 2017 (prossima pubblicazione).
- DICKENS, C., *David Copperfield*, London, Oxford University Press, (I ed. 1850) 2003.

---

<sup>43</sup> N.C Thakur, *The Symbolism*, cit., p. 81.



- FUSILLO, M., *Feticci: Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- FUSINI, N., “Introduzione”, in Virginia Woolf, *Al Faro*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- ID., *Nomi. Undici scritture al femminile*, Roma, Donzelli, (I. ed. 1986) 2012.
- GUIGUET, J., *Virginia Woolf and her Works*, trans. by J. Stewart, London, The Hogarth Press, (I.ed. 1962) 1965.
- LAMARRA, A., “Family and the Novel in European Modernism: Thomas Mann’s *Buddenbrooks* and Ford Madox Ford’s *The Good Soldier*”, in *Ford Madox Ford and the Republic of the Letters*, ed. E. Lamberti and V. Fortunati, Bologna, Glueb, 2001.
- LEE, H., “Introduction”, in Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, London, Penguin, 2011.
- MANFERLOTTI, S., *James Joyce*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.
- MCNICHOL, S., *Virginia Woolf. To The Lighthouse*, London, Edward Arnold, 1971.
- MINTZ, S., *A Prison of Expectations. The Family in the Victorian Culture*, New York, New York University Press, 1983.
- MORETTI, F., *Il Borghese. Tra Storia e Letteratura*, trad. it di G. Scocchera, Torino, Einaudi, (I ed. 2013) 2017.
- ID., *Il romanzo di formazione*, trad. it di F. Moretti, Torino, Einaudi, (I ed.1987) 1999.
- ORLANDO, F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, (I ed.1993) 2015.
- PRAZ, M., *La crisi dell’eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze, Sansoni, 1952.
- RAMPELLO, L., *Il canto del mondo Reale, Virginia Woolf. La vita nella scrittura*, Milano, Il Saggiatore, 2005.
- ROBERTS, D., “The Paterfamilias in the Victorian Governing Classes”, in *The Victorian Family: Structure and Stresses*, ed. A.S. Wohl, London, Palgrave Macmillan, 1978.
- SPARK, M., *Child of Light. A Reassessment of Mary Wollstonecraft Shelley*, Norwood, Norwood Editions, 1977.
- SPLENDRE, P., *Il ritorno del narratore. Voci e strategie del romanzo inglese contemporaneo*, Parma, Pratiche, 1991.
- THAKUR, N.C., *The Symbolism of Virginia Woolf*, London, Oxford University Press, 1965.
- THIBAUDET, A., *Le Liseur de romans*, Paris, G.Cres & Co, 1925.

WOOLF, V., *Mr Bennet and Mrs Brown*, London, The Hogarth Press, 1923.

ID., *Diario di una scrittrice* (ed. or. 1953), ed. Leonard Woolf, trad.it di G. De Carlo, Roma, Minimum Fax, 2005.

ID., *To the Lighthouse* (ed. or. 1927), London, Penguin, 2010.

ID., *Jacob's Room* (ed. or. 1922) London, Penguin, 2013.

ID., *Mrs Dalloway* (ed. or. 1925), London, Collins, 2013.

ID., *Gli Anni* (ed. or. 1937), trad. it di A. Bibbò, Milano, Feltrinelli, 2015.