

Senecio

a cura di Emilio Piccolo



Senecio

www.senecio.it
mc7980@mclink.it

Napoli, 2009

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale)
e/o la diffusione telematica di quest'opera
sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese
di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

«Scrivere la vita» (V. Woolf). Appunti in margine¹
di Letizia Lanza

Dopo un grande dolore viene un senso solenne,
Stanno composti i nervi, come tombe,
Il cuore irrigidito chiede se proprio lui
Soffrì tanto? Fu ieri o qualche secolo fa?

I piedi vanno attorno come automi
Per un'arida via
Di terra o d'aria o di qualsiasi cosa,
Indifferenti ormai:
Una pace di quarzo, come un sasso.

Questa è l'ora di piombo, e chi le sopravvive
La ricorda come gli assiderati
Rammentano la neve:
Prima il freddo, poi lo stupore, infine
L'inerzia
E. Dickinson²

Se, come credo, corrisponde a verità quanto affermato da E. M. Forster alla morte dell'amica Virginia Woolf, si può tranquillamente convenire con Fusini che nessuno (o pochissimi) più di lei ha (hanno) «amato scrivere. Scrivere, tenere una penna nella mano, attraversare Londra per comperare un quaderno, una matita, stare appollaiata nello scantinato di Tavistock Square o nella capanna in fondo al giardino di Rodmell, toccare e ritoccare una frase»: in una parola, scrivere è l'unica cosa che davvero interessa a Virginia, «l'avventura cui si dedica con immenso piacere, e infinita serietà. L'avventura comporta dei rischi, espone a dei pericoli; è un viaggio in cerca del linguaggio. Un saggio, una lettera, un racconto, un appunto sul diario, con differenti gradi di intensità, tutti ripropongono a chi scrive la stessa croce e la stessa delizia». Certo, continua Fusini, il «tormento formale» non è mai uguale per intensità o durata: e tuttavia «una lettera, un saggio, un racconto, un romanzo» sono tutti «graffianti incontri con l'impotenza a dire» specie da parte di chi, sopra tutti gli altri, sviluppa il «word instinct». Di fatto, giorno dopo giorno, ora dopo ora, Woolf «non cerca che modi per incarnare “le figure della mente”». Lei dice: “the exact shapes my brain holds”: “proprio le figure, quelle e non altre, esattamente le figure che ho dentro il cervello” ... un solo pensiero

¹Dedico questa improvvisa, imprevista scrittura ad Adriana Chemello e alle amiche SIL – specie a Edda Melon, Luisa Ricaldone, Cristina Bracchi, autrici di un entusiasmante evento torinese (*Il dono della politica. Seminario su "Le tre ghinee" di Virginia Woolf* - 4 dicembre 2004).

²È il brano n. 341 secondo la numerazione di Thomas H. Johnson, trascritto in fascicolo da Emily nel 1862. La traduzione è di Margherita Guidacci.

la ossessiona: trovare il modo più ampio, più largo di prendere la vita nella parola, e in parole restituirla alla vita»³.

Pensare le cose come sono e dire la verità, insomma, abbandonandosi all'infinita fatica e strazio – intrecciati però a felicità – di una vita libera. Il che risulta in particolar modo vero nell'ambito della produzione saggistica di Woolf, della sua variegata, brillante scrittura critica. Nelle più radicate e luminose convinzioni woolfiane, infatti, per poter fare critica *leggere* deve diventare *saper leggere*. Il che equivale a dire, «essere aperti di mente, sbarazzarsi dei preconcetti», saper godere di «una libertà che non sia né licenza, né anarchia, né capriccio, ma responsabilità della coscienza che da sola fa i conti con ciò che le si pone a confronto, rispetto al quale non oppone pregiudizi». Virginia Woolf esorta con forza «a tale apertura. Non si può leggere, insiste, in un rapporto agonistico. Bisogna immergersi nel testo, abbandonarsi alla sua onda, solo così esso reciproccherà la nostra fiducia col dono di sé. Non dettare al tuo autore quello che vorresti dicesse o facesse, invita. Non è un invito semplicemente “empatico”; Virginia chiede piuttosto che ci si metta (il che significa che dovremo cercarla) nella prospettiva dello scrittore – o, è la stessa cosa, in quella dell’opera»⁴. Senza dubbio alcuno, per avvicinarsi con modalità *corretta* (dunque con *felice utilità* – o meglio, *utile felicità*) al testo, occorrono una serie di qualità – cioè «finezza», «baldanza di immaginazione», magari «una certa sfacciataggine», sicuramente «un esercizio delle capacità creative – per *essere* lui, lo scrittore che stiamo leggendo. Ma ci vuole soprattutto molta intelligenza: perché Virginia Woolf non chiede nebulose confusioni parapsicologiche, chiede che si sappia giocare con l’identità, liberarsi del giogo delle nostre stesse idee preconfezionate, ritrovarsi a pensare con la testa di un altro, dentro la testa di un altro ... Altrimenti, perché leggere? Soprattutto perché leggere in un altro quello che già pensiamo? Se leggere è un’esposizione e un’avventura interessante è esattamente per la ragione opposta. Leggere è dunque un abbandono, una resa, che dovrebbe sfociare in una trasmutazione. Ma attenti: è soltanto il primo passo; nel secondo tempo, il lettore trasformato dovrà ritornare alla superficie del suo nome, della sua identità e diurna avventura nel mondo e valutare l’incontro che ha appena avuto», sicuramente anche alla luce di «altre letture, altri pensieri, altre immagini»⁵.

Di più. «Leggere creando, leggere criticando, leggere comunque non può essere disgiunto dall’apprezzamento della qualità». E a cotale fine è assai importante, nelle convinzioni di Woolf, «la lettura dei classici». Perché nei classici, a suo dire, «c’è un suono primigenio,

³Così la studiosa in V. Woolf, *Saggi, prose, racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di N. Fusini. Trad. it. di vari autori (per *On Not Knowing Greek* della stessa Fusini), Milano 1998, pp. XI-XII. Nella citazione i puntini sono miei.

⁴*Ibidem*, pp. XXXII-XXXIII.

⁵*Ibidem*, p. XXXIII.

un'articolazione primitiva e indistruttibile, oltre che inconfondibile», che senz'altro aiuta a «misurare qualunque altra successiva umana articolazione espressiva»⁶.

Una lettura di élite, a quanto pare, per lo meno sotto taluni aspetti. E tuttavia, a dispetto delle apparenze, Virginia come già suo padre è assai «democratica nelle letture; legge chi è ormai famoso, e chi è rimasto anonimo. I diari, le lettere di gente sconosciuta le interessano enormemente. Le interessa la scrittura senza pretese artistiche. Della parola scritta l'affascina ogni forma in cui essa si esercita – la lettera, il diario, l'appunto autobiografico»⁷. A ogni costo, e in ogni caso, l'intento è di percepire, intravedere, penetrare la verità, così da «smascherare» tutto e tutti grazie al dono, massimo, che Virginia possiede: ovvero, «“il dono di quella realtà”» – la realtà delle parole»⁸.

Tutto ciò, si è detto, viene a esprimersi con speciale nitidezza nella sua produzione critica, per esempio nel breve ma denso, compatto, acuminato *Del non sapere il greco*, scritto tra l'estate del '22 e la primavera del '24⁹ e destinato all'importante raccolta del 1925: *The Common Reader: First Series*.

⁶*Ibidem*, pp. XXXIII-XXXIV.

⁷*Ibidem*, p. XLIV. E continua: «In particolare, sappiamo, si accende di interesse per quell'agonismo tutto dolorosamente umano che sottopone lo scrittore alla torturante tensione tra la trionfante esuberanza della vita e la ultra-selettiva, formale esperienza della resa artistica. Ma se fino alla fine vuole inventare un nuovo metodo di scrittura saggistica, è proprio perché le differenze, i confini tra le varie pratiche di scrittura le risultano sempre più labili. Semmai a lei interessa vigilare sulla soglia di quel passaggio dal significato all'immagine, quell'immagine in cui trapela una luce, che la supera e insieme ci ricorda di qualcos'altro che c'era, c'è stato – una dimora altrove. Che senso ha riprovarsi in ciò che già sa di saper fare? "È inutile ripetere i vecchi esperimenti – per essere esperimenti devono essere nuovi" scrive il 2 giugno 1937. E aggiunge: "Sto cercando la quarta dimensione ... La vita in relazione alle emozioni che vengono dalla letteratura – una passeggiata – un'avventura della mente – qualcosa del genere". E tre anni più tardi, il 22 giugno 1940, ripete: "Vorrei poter inventare un nuovo metodo critico – più veloce e leggero, più colloquiale e però intenso; più preciso e meno formale, più fluido, più arioso dei saggi del *Common Reader* – il solito problema: come mantenere il volo della mente, e però essere precisi"» (pp. XLIV-XLV).

⁸*Ibidem*, pp. L; LI.

⁹Essenziale direi, benché non evidenziato da Fusini, il richiamo implicito ma stringente della titolazione al costruito dell'infinito sostantivato, tipico dell'ellenico idioma e assai vicino alla struttura infinitivo-participiale dell'inglese: *On Not Knowing Greek* = Περὶ τοῦ τῆν Ἑλληνικὴν γλῶτταν μὴ εἰδῆναι (o equivalenti). Precisa infatti la studiosa: «Il titolo rimanda al sonetto di Keats "On First Looking into Chapman's Homer". VW cominciò a lavorare al saggio nell'agosto del '22: "Ho il mio saggio greco già in testa" (16 agosto 1922). "Riprendo il greco [...] finirò la *Dalloway* il 2 settembre. Dal 3 all'8 comincerò Chaucer [...] poi sarò pronta a scrivere il mio capitolo greco [...] Ma che devo leggere? Un po' di Omero, un dramma greco, Platone ... Ma quale dramma e quanto Omero e quanto Platone?" (28 agosto). "E ora leggo i greci" annuncia all'amico Brenan il 1° dicembre 1922. Continua a lavorarci fino alla primavera del '24 (contemporaneamente lavora a "Le ore", che diventerà *La signora Dalloway*): "Ho scritto il capitolo del dottore del mio romanzo e sto ripulendo l'articolo sui greci: mi riprende la depressione [...] e ora avanti con gli elisabettiani" (5 aprile 1924)». Senza dubbio *On Not Knowing Greek* è un lavoro che sta molto a cuore all'autrice, e analogamente la preoccupa non poco. Così «il 31 maggio 1925 scrive all'amico Saxon Sidney-Turner, devoto classicista: "Pensi che abbiano un qualche senso le considerazioni sul greco che faccio nel *Common Reader*?" E a Janet Case: "Ero molto agitata temendo che mi biasimassi per aver avuto l'insolenza di scrivere del greco, quando tu conosci la mia ignoranza in materia". E prosegue: "Sono in uno stato di completa confusione, perché pare che tutti preferiscano la *Dalloway* al *Common Reader*, o viceversa e mi supplicano di scrivere solo romanzi o solo critica, e io voglio fare tutte e due le cose" (23 giugno 1925)», N. Fusini in V. Woolf, *Saggi*, cit., p. 1347.

Com'è noto, la grande Virginia ama il greco antico (grazie anche alla predilezione del fratello Thoby), e ad esso dedica un attento studio – con l'ausilio prima di Clara Pater, poi con Janet Case. Ma il problema di fondo per lei è (e resta) la «tremenda frattura di tradizione» tra il mondo di oggi e la classicità: non rimane essa troppo, infinitamente lontana? Di fatto, afferma con decisione Woolf, «i Greci rimangono in una fortezza tutta loro. Anche in questo il Fato è stato buono. Li ha preservati dalla volgarità ... Abbiamo la loro poesia, e questo è tutto». Ciò non ostante, Virginia stessa viene poi in qualche modo a smentire tanto recisa affermazione, denegando l'incolmabile gap e assicurando che, nel leggere gli antichi testi, «la mente comincia da sola a creare il contesto; inventa uno sfondo, magari provvisorio»¹⁰. Risuona qui, ancora una volta, la necessità giustamente ineludibile di immergere, inabissare un'opera (ogni opera), un autore (ogni autore), nel momento storico e nel corpo sociale da cui nasce. Ecco allora, in sintonia con l'ambiente naturale dell'ellenica terra e con i tratti per dir così «meridionali» della popolazione, «la qualità che subito ci colpisce nella letteratura greca, quel suo modo di fare fulmineo, sarcastico, aperto – evidente in certi momenti aulici, come in quelli più insignificanti»¹¹. Ovvero, per le peculiari esigenze delle opere drammatiche, recitate com'è noto all'aperto, il trageda, dice del pari accortamente Woolf, «doveva farsi venire in mente non un tema che ci vogliono ore alla gente in privato per leggere, ma un qualcosa di enfatico, di già conosciuto e di breve, che potesse arrivare direttamente, all'istante, a un pubblico di forse diciassettemila persone, tutt'occhi e tutt'orecchi, coi corpi però i cui muscoli si potevano atrofizzare se stavano seduti troppo a lungo e non si divertivano. Ci doveva perciò mettere musiche e danze, e naturalmente sceglieva una di quelle leggende, come il nostro Tristano e Isotta, che più o meno conoscono tutti, così che c'è già preparato un bel fondo d'emozione, e il nuovo poeta qui e là non fa che dargli un'accentuazione diversa»¹².

Niente di più vero, evidentemente, delle perspicue intuizioni woolfiane¹³. E infatti, considerando a titolo di pura esemplificazione un rinomato dramma di Sofocle (*Elettra*),

¹⁰V. Woolf, *Saggi*, cit., pp. 77-78. Nella citazione i puntini sono miei.

¹¹*Ibidem*, p. 79.

¹²*Ibidem*, pp. 79-80.

¹³Si veda l'ormai abusata definizione di Aristotele: «Tragedia è opera imitativa di un'azione seria, completa, con una certa estensione; eseguita con un linguaggio adorno distintamente nelle sue parti per ciascuna delle forme che impiega; condotta da personaggi in azione, e non esposta in maniera narrativa; adatta a suscitare pietà e paura, producendo di tali sentimenti la purificazione che i patimenti rappresentati comportano ... Nella tragedia ... vengono ripetuti i nomi storici, e la ragione è che il possibile è credibile; non riusciamo a pensare che sia possibile ciò che non avvenne, mentre ciò che avvenne, chiaramente è possibile; non sarebbe avvenuto, se fosse stato impossibile. E tuttavia, anche nelle tragedie, in certe ricorrono uno o due nomi tradizionali e gli altri sono inventati; in certe nessuno ... Quindi non occorre tenersi con ogni cura a quei miti tradizionali che offrono i soliti argomenti per le tragedie ... In conclusione, è chiaro che il poeta deve essere poeta più dei racconti che dei versi, perché è poeta per la mimesi, e ciò che imita sono le azioni; e quindi, se anche gli conviene di narrare fatti reali, nondimeno è poeta, perché nulla impedisce che certi fatti reali siano in verità quali è solo verosimile che accadessero, e possibile che accadessero, nella misura in cui il poeta è l'artefice di quelli» (*Dell'arte poetica* 1449b24-31; 1451b15-32, trad. di C. Gallavotti). Nella citazione i puntini sono miei.

l'autrice afferma con pertinenza che il poeta «prese la vecchia storia di Elettra, ma le impresse il suo stampo. E a noi, al di là della nostra ignavia e deformazione, che cosa resta da vedere? Intanto, prima di tutto, il suo genio era supremo. E si arrischiò in un progetto che, se fosse fallito, l'avrebbe fatto mostrando crepe, voragini, non il delicato offuscamento di un dettaglio insignificante; e se fosse riuscito invece, ogni colpo sarebbe arrivato all'osso, ogni ditata sarebbe rimasta impressa nel marmo. La sua Elettra ci sta di fronte come una figura così strettamente legata che può muoversi al massimo un pollice da questa parte, un pollice da quest'altra. Ogni movimento perciò dovrà dire il massimo, o legata com'è, privata del conforto di accenni, ripetizioni, allusioni, non sarà che un manichino, legato stretto. Le sue parole nei punti di crisi sono difatti spoglie; semplici gridi di disperazione, gioia, odio ... Ma queste grida danno l'angolazione e il profilo del dramma». Ciò, per quanto non sia nient'affatto facile, riconosce saggiamente Virginia, «decidere che cos'è che dà a quei gridi di Elettra nella sua angoscia la loro potenza di tagliare, ferire, eccitare». A ogni modo, conclude Woolf, la suprema potenza, anzi l'immortalità della creazione tragica così com'è va individuata nel fatto che i personaggi dei drammi, gli uomini e le donne che «alla luce del sole stanno di fronte al pubblico sul fianco della collina erano abbastanza vivi, abbastanza complessi, non mere figure, o copie di gesso di esseri umani»¹⁴.

E non è tutto. Poiché, oltre all'intensa carica passionale, nell'*Elettra* o nell'*Antigone*, incalza Virginia, «ci impressiona qualcosa di diverso, forse ancora più impressionante – l'eroismo, la fedeltà. Nonostante la fatica e la difficoltà è questo che ci attira ancora e di nuovo nei Greci; l'essere umano stabile, permanente, originale si trova lì. Ci vogliono emozioni violente per provocarlo all'azione, ma quando siano in tal senso mossi dalla morte, dal tradimento, da qualche altra calamità primitiva, Antigone, Aiace ed Elettra si comportano come ci comporteremmo noi, se colpiti alla stessa maniera, nel modo in cui ci si è sempre comportati, e così li comprendiamo meglio, più facilmente di quanto facciamo coi personaggi dei Racconti di Canterbury. Loro sono gli originali, quelle di Chaucer delle varietà della specie umana»¹⁵. In maniera sostanzialmente identica, ribadisce a questo punto Woolf, le «parole» che i personaggi tragici dicono vengono ad assumere «la certezza dell'immortalità. Perché sono in greco; non sappiamo come si pronunciavano; non solleticano le fonti ovvie dell'eccitazione; non devono il loro effetto a nessuna stravaganza dell'espressione, e certamente non gettano luce sul carattere del personaggio che le pronuncia, né dello scrittore. Ma rimangono; sono qualcosa che è stato detto e durerà in eterno»¹⁶.

Considerazioni senza dubbio autorevoli, quelle di Virginia. E riaffermano il loro valore anche per quanto concerne il ruolo – fondamentale – del Coro, ossia «le donne e gli uomini anziani

¹⁴V. Woolf, *Saggi*, cit., pp. 80-81.

¹⁵*Ibidem*, pp. 81-82.

¹⁶*Ibidem*, pp. 82-83.

che non prendono parte attiva nel dramma, le voci indifferenziate che cantano come uccelli nelle pause del vento; che commentano, riassumono, permettono al poeta di dire la sua, o di fornire, per contrasto, un altro aspetto della sua concezione». In realtà, assicura con ragione la scrittrice, «per comprendere il significato del dramma» il personaggio del Coro «è della massima importanza. Si deve avere la capacità di penetrare senza difficoltà in quelle estasi, in quelle espressioni folli e apparentemente irrilevanti, in quelle affermazioni talvolta ovvie e banali, per decidere la loro rilevanza o irrilevanza e dare loro il giusto rapporto al dramma nella sua interezza». E questo, non ostante l'innegabile, rilevante problema rappresentato dal fatto che, il più delle volte, è arduo decifrare «tutta la loro oscurità», quindi «la loro simmetria ci sfugge». A un punto tale che non di rado, specie nelle parti corali dei drammi di Euripide, «se cerchiamo» in esse «la soluzione, riconosce Virginia, siamo più spesso confusi che istruiti»¹⁷. Quanto poi a Eschilo e al suo ben noto sfarzo lessicale, Woolf non si perita a definire i drammi «tremendi, perché lui tende al massimo le frasi, le fa galleggiare in un mare di metafore, le costringe a sollevarsi e ad attraversare maestose, senz'occhi, il palcoscenico. Per capire lui non è tanto necessario capire il greco, quanto la poesia. È necessario rischiare quel pericoloso salto in aria senza aiuto di parole, che ci chiede anche Shakespeare. Le parole, messe a fronte di un tale getto di significati, per forza s'arrendono, si smarriscono, e solo riunendosi riescono a comunicare il senso che una per una separatamente sono troppo deboli per esprimere. Collegandole con un rapido volo della mente, all'istante e d'istinto sappiamo ciò che significano, ma non potremmo travasare quel significato fresco fresco in altre parole. C'è un'ambiguità che è il segno della più alta poesia, non possiamo sapere esattamente che cosa significano»¹⁸.

Cotali dunque, illuminate e convincenti, le considerazioni woolfiane sull'antico dramma attico. Né tuttavia il suo consapevole entusiasmo si accende unicamente per la sublime ἰδέα poetica, dilatandosi altresì all'eccelsa produzione filosofica dei Greci, nella fattispecie ai dialoghi di Platone. Il quale, nelle parole di Woolf, «parla della vita dentro casa e descrive come, quando un gruppo di amici si incontrava e dopo aver mangiato niente affatto lussuosamente e bevuto poco vino, un bel ragazzo arrischiava una domanda, o citava un'opinione, Socrate la riprendeva, la rigirava, la guardava da questa e da quest'altra parte, in fretta la spogliava di ogni incoerenza e falsità e per gradi guidava tutti a contemplare con lui la verità». È un procedere complesso e «faticoso», ammette Woolf, perché costringe a «concentrarsi laboriosamente sull'esatto significato delle parole; giudicare che cosa implica ogni ammissione; seguire con attenzione, un'attenzione critica, l'opinione che si svuota e trasforma mentre si rafforza e intensifica la verità. Il piacere e il bene sono la stessa cosa? La virtù può essere insegnata? È virtù la conoscenza?». Un susseguirsi di domande senza tregua,

¹⁷*Ibidem*, pp. 83; 84.

¹⁸*Ibidem*, pp. 84; 85.

insomma, una «spietata interrogazione» di fronte alla quale, continua Virginia, «la mente debole, stanca, può facilmente perdersi»: e tuttavia «nessuno, per quanto debole, anche se non impara altro da Platone, nessuno alla fine mancherà di amare di più la conoscenza. Perché mentre passo dopo passo l'argomentazione procede, Protagora cedendo, Socrate incalzando, ciò che interessa non è tanto il fine che si raggiunge, ma la maniera di raggiungerlo. A tutti è dato provarlo – l'indomita onestà, il coraggio, l'amore della verità che spingono Socrate, e noi nella sua scia, su verso la vetta dove, se ci arriviamo anche noi per un solo istante, godremo della più grande felicità che si possa provare»¹⁹.

Nelle conclusioni di Woolf, insomma – ed è vero – i dialoghi socratici «ci invitano a cercare la verità con tutti noi stessi. Perché Platone ha il genio drammatico, naturalmente. 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 si contrae in una nuda affermazione, e ora monta e si espande e vola a un'altezza tale, che in genere la si raggiunge soltanto in virtù di forme altissime di poesia – è un'arte che agisce su di noi contemporaneamente in modi vari e ci porta a un'esultanza della mente che di solito si prova quando tutte le facoltà siano state convocate a imprimere la loro energia all'insieme»²⁰.

Appassionata e coinvolgente, dunque, quanto lucida la visione che ha Woolf dell'antica Grecità. A dispetto della quale però, è inevitabile, permane tuttora aperta, irrisolta, la questione di fondo, da cui lo stesso *On Not Knowing Greek* prende le mosse: se cioè realmente «leggiamo il greco com'era» – ovvero, «se non perdiamo l'acutezza della nostra vista nella nebbia delle associazioni», di maniera che rischiamo di leggere nella poesia greca «non ciò che c'è, ma ciò che ci manca». D'altro canto, sembra ora rassegnarsi Virginia, è pur vero che «non potremo mai sperare di afferrare davvero l'impeto di una frase in greco, come facciamo in inglese. Non sentiamo la lingua, ora dissonante, ora armoniosa, come risuona di verso in verso in tutta la pagina. Non cogliamo senza colpo ferire uno a uno tutti quei minuti segnali grazie ai quali una frase accenna, cambia, vive». Ciò non ostante – si (ci) tranquillizza immediatamente dopo Woolf – «è la lingua che ci tiene schiavi, il desiderio di lei che ci seduce e ci attira. Prima di tutto c'è la compattezza dell'espressione»: poiché «ogni oncia di grasso è stata scarnita, la carne rimasta è soda. E nuda e cruda com'è, non c'è lingua che si muova più rapidamente, che danzi, salti, vivissima, ma controllata. Ci sono poi le parole che, in tanti casi, noi abbiamo reso espressive delle nostre stesse emozioni, θάλασσα, θάνατος, ἄνθος, ἄστὴρ, σελήνη ... – per prendere le prime che mi vengono in mente; così chiare, dure, intense, che a voler parlare schietto, preciso, senza confondere i contorni o intorbidire le profondità, è l'unica forma di espressione. È inutile, dunque, leggere il greco in traduzione. Il

¹⁹*Ibidem*, pp. 86-87.

²⁰*Ibidem*, p. 88.

traduttore non può che offrire un vago equivalente; la sua lingua è per forza piena di echi e di associazioni»²¹.

Sia come sia, allora, anche a dispetto di queste ed altre rilevanti problematiche permane in Woolf una certezza: ossia a dire, che la letteratura greca «è una letteratura di capolavori», ove si può respirare a fondo «quell'aria di vigore che permea di sé un' "epoca", che sia l'epoca di Eschilo, o di Racine, o di Shakespeare. In quel tempo fortunato una generazione almeno è stata ispirata a diventare grande in modo assoluto; a conseguire quell'inconsapevolezza che significa che la consapevolezza è stata stimolata in massimo grado; a superare i limiti dei piccoli trionfi ed esperimenti provvisori. Abbiamo così – e qui l'autrice attinge ulteriori apici di acutezza – Saffo con la sua costellazione di aggettivi, Platone che arrischia i suoi stravaganti voli poetici nel bel mezzo della prosa, Tucidide costretto e contratto, Sofocle che scivola via tranquillo come un branco di trote, all'apparenza immobile, ed ecco che con un colpo di pinne, schizza via; mentre nell'*Odissea* ritroviamo ciò che resta il trionfo della narrazione, la più chiara e al tempo stesso romantica storia delle differenti fortune di uomini e donne. L'*Odissea* è semplicemente una storia di avventure, il racconto istintivo di una razza di marinai. Così possiamo cominciare a leggerla velocemente, nello spirito di bambini che vogliono divertirsi e scoprire che succede dopo. Ma non c'è niente di immaturo, è gente cresciuta, abile, sottile, appassionata. Né tantomeno è piccolo il mondo, visto che il mare che separa un'isola dall'altra va solcato con navicelle fatte a mano, ed è misurato dal volo dei gabbiani. È vero che le isole non sono densamente popolate, e la gente, anche se tutto è fatto a mano, non è rigidamente costretta al lavoro. Hanno avuto il tempo di sviluppare una società altamente dignitosa, una società assai solenne, con un'antica tradizione di maniere, che rende ogni rapporto insieme ordinato, naturale e pieno di riserbo. Penelope attraversa la stanza; Telemaco va a letto; Nausicaa lava i panni – le loro azioni sembrano cariche di bellezza, perché loro non sanno che sono belle; sono nati con ciò che hanno, non sono più consapevoli di un bambino, e tuttavia, già migliaia di anni fa, nelle loro isolette, sapevano tutto ciò che c'è da sapere. Col rumore del mare nelle orecchie, vigne, prati, ruscelletti tutto intorno, sono molto più coscienti di noi di un fato spietato²². C'è una tristezza alle spalle della vita che non si provano neppure a mitigare. 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 delle sue consolazioni; e della nostra epoca»²³.

²¹*Ibidem*, pp. 90; 91.

²²Ossia, in qualche modo, di ogni, qualsivoglia vicenda possa occorrere all'umano genere.

²³V. Woolf, *Saggi*, cit., pp. 92-93.