

lui stesso aveva consacrato, è ritornato strisciando all'ovile della fede del passato... » — per tacere di Engels che si fece le ossa su Schelling (cfr. *Anti-Schelling*, ed. Laterza 1972) come Marx con Hegel.

Tutto questo Tilliette lo sa, non lo sopravvaluta, ma lo tiene nel debito conto. Ulisside pazientissimo, è il solo studioso di Schelling (dopo Kuno Fischer e J. E. Erdmann, tedeschi e di formazione hegeliana) che si sia mosso con il suo autore e accanto ad esso sine ira et studio. Le due monografie — perché di due monografie si tratta nonostante la diversità della mole e dell'impianto storiografico (*l'Attualità di Schelling* è tutto discorsivo come si addice ad un corso di lezioni, tenute a Torino nel 1969) — ci illustrano con dovizia di particolari l'epoca e un itinerario complesso, non sempre chiaro a se stesso. Un itinerario che si aggira intorno al concetto, intorno a quella figura dell'Assoluto (di volta in volta l'uomo, la natura, Dio, l'arte, la filosofia o un binomio di questi termini) che l'idea-

lismo classico tedesco da Kant a Hegel inventò — e fu sua gloria —, celebrò e consegnò ai posteri — i quali, com'era giusto, lo distrussero. Posto come principio del mondo, dell'uomo e del suo fare, l'Assoluto sembrò sciogliersi ben presto o nella lirica o nell'esperienza mistica (sta qui tutta la storia del Romanticismo): una « notte » lo definì Hegel, e la definizione, dura, fu felice e fece epoca. Hegel uscì dall'Assoluto — e trovò la storia, il mondo delle « differenze », cioè quel mondo degli uomini e dei loro « bisogni » dai quali aveva preso le mosse; Schelling vi rimase rinchiuso e perse così, con la storia, la natura e lo stesso Dio del quale andava disperatamente in cerca. Sotto la guida di Tilliette — severa e amabile — possiamo ora addentrarci sicuri in questa selva oscura, veramente una *ingens sylva*. Schelling aspettava da tempo il suo Xavier Léon, e lo ha trovato. Tanto basti.

LIVIO SICHIROLLO

LETTERATURA INGLESE

Il faro e la torre

Quando alla fine del '41, o nel '42 (nel momento più brutto della guerra, quello della vittoria nazista), apprendemmo che Virginia Woolf si era uccisa, quel suicidio ci apparve una lezione morale, « come sa chi per lei vita rifiuta »; ed ora anche sappiamo che la Woolf fu l'autrice di una di quelle frasi che definiscono il nostro e suo tempo: « la torre pendente » — l'intellettuale ancora chiuso, sì, nella sua torre « di stucco e d'oro », ma in una torre pendente, ormai sul punto di cadere. Per lei era caduta.

Di anni ne sono passati (trentacinque); e ora sappiamo che tutta questa coscienza stoica non c'era (la Woolf soffriva di depressioni nervose, rasentava la schizofrenia); ma anche contro la verità storica il simbolo resta: il suicidio della Woolf se-

gna infatti la fine di una generazione, di una mentalità, quella dell'intellettuale d'*élite*, travolta dalla seconda guerra mondiale: il significato tipologico quindi rimane.

Non so quanto questo abbia contribuito a far rimanere anche la Woolf scrittrice: certo è che negli anni la sua figura è risorta dalle rovine della torre, si è rinsaldata e consolidata, è uscita dall'ombra di Proust e di Joyce, suoi maggiori sì ma non suoi maestri del tutto, e non tanto da offuscarne l'immagine. Tre anni fa, a Londra ne usciva la minuziosa biografia del nipote Quentin Bell (soprattutto una bella ricostruzione d'ambiente), ed è stata subito tradotta da Marco Papi per Garzanti (è uscita nel 1974): se la prontezza della traduzione dimostra l'interesse della cultura italiana d'oggi per la nostra scrittrice, è anche da dirsi che tale interesse non era mai caduto del tutto: *Orlando* uscì

per il primo in italiano nel '33, *Gita al faro* l'anno seguente, e poi, da dopo la guerra tutti i suoi romanzi maggiori (*La camera di Giacobbe* per opera d'Anna Banti), e con loro una scelta di saggi critici e quella deliziosa cosa che è *Flush*, la biografia del canino di Elizabeth Barrett Browning.

Anche la critica italiana, militante e scientifica, si è tenuta al passo: tralasciando qui gli articoli, nonostante la loro importanza, bisogna pur dire che sulla Woolf abbiamo già tre volumi originali nostri: quello di Vittoria Sanna (Firenze, Mazzocco, 1951), esplorativo, tutto teso alla difficile ricostruzione dei personaggi: quello di Vito Amoruso (Bari, Adriatica, 1968), volto a chiarire il complesso impianto ideologico della scrittrice; e infine, ora, anche quello di Mirella Mancioi Billi (Firenze, La Nuova Italia, 1975), cui soprattutto interessa il valore simbolico delle immagini.

Concordano tutti e tre i nostri critici nel dichiarare la *Gita al faro* il capolavoro della Woolf (altri potrebbe pensare a *Le Onde*, certamente più impegnativo); e alla fine dell'anno scorso Garzanti ne ha ristampato ne «I Grandi Libri» la traduzione di Giulia Celenza. La trama quasi non c'è: in vacanza nelle Ebridi la famiglia Ramsay dovrebbe effettuare l'indomani una gita al faro davanti alla casa, ma il tempo non lo permette, né una pittrice loro ospite, Lily Briscoe, riesce a finire il suo quadro; solo dieci anni dopo, dopo molte morti, fra cui quella della bellissima signora Ramsay, dalla casa rimasta deserta e quasi in rovina, la gita si effettua, e la pittrice finisce il suo quadro. È ben noto che l'arte della Woolf ha come suo fine proprio il superamento della trama fattuale, ed insieme la descrizione dei personaggi dall'interno, e dell'ambiente per impressioni, sì che trama ed ordito son proprio l'intersecarsi di stati di coscienza e di illuminazioni: una tecnica puntinista sperimentata da molti (pittori e scrittori) negli Anni Venti, con esito non sempre felice, felicissimo in Joyce, nella Mansfield e nella Woolf; nella Woolf soprattutto in questo romanzo, forse perché *Gita al faro* ha anche un proprio sostegno sentimentale: biografico e ideologico. La signora Ramsay è anche un ritratto della madre, davvero bellissima e forse

altrettanto ipersensibile; il professor Ramsay è il padre, Sir Leslie Stephen, il letterato famoso, davvero così rigido e fattuale; la casa nelle Ebridi è la villa degli Stephen in Cornovaglia; la gita al faro fu forse anche una delusione di Virginia bambina; e il quadro cui manca qualcosa trovato solo per illuminazione improvvisa dopo dieci anni, «una linea d'orizzonte», è l'arte stessa della Woolf. La Sanna insisteva sul quadro familiare, e ha risolto il problema dei tratti comuni fra la signora Ramsay e la pittrice Lily Briscoe (come nei ritratti: la simiglianza è nel pittore, non nei modelli); Amoruso ha osservato che *Gita al faro* va ben oltre il romanzo ricordo d'infanzia perché il tema ne è invece il contrasto signora Ramsay-Lily Briscoe (non contrasto di persone, ma la difficile relazione fra realtà ed arte); la Mancioi Billi, più giovane, centrando ora l'attenzione sulle immagini dominanti (il faro solido ma intermittente, la finestra che mostra l'esterno ma ripara chi guarda, le onde la cui essenza è scomparire e apparire) suggerisce il valore per il quale *Gita al faro* resiste. È un romanzo, osserva l'Amoruso, datato; ed infatti né i contenuti sentimentali né il problema esistenziale dell'artista, anche se eterni, appaiono oggi così urgenti, così commoventi, da costituir l'incentivo al nostro interesse, come fu per l'autrice e i suoi primi lettori. Rimangono, per la generazione d'oggi, soltanto i valori formali e, tramite loro, il valore lirico del romanzo, da tutti riconosciuto, e l'unico che può far risentire problemi di ieri e far rivivere mondi scomparsi.

Sono infatti scomparsi sia il mondo così ben ordinato della bella signora Ramsay, travolto dalla prima guerra mondiale, sia quello turbato e dolente di Lily Briscoe e Virginia Woolf, travolto dalla seconda. Ma soprattutto è datata la sofferenza di Virginia e di Lily, soltanto sofferenza intellettuale, e, diciamo pure, «borghese» (la Woolf negli ultimi anni ne fu cosciente). La lettura di *Gita al faro*, quindi, non può essere oggi che lettura estetica, per valori formali; e la traduzione di Giulia Celenza, che fu donna d'animo sensibile, contemporanea della Woolf, sa renderli degnamente. Per quei valori il faro rimane anche se la torre è crollata.