

**La luce sugli oggetti - l'oggetto scrittura
in *To the Lighthouse* di Virginia Woolf**

« Empruntant au domaine pictural le principe de sa composition, l'œuvre se présente sous la forme d'un triptyque. Le premier volet baigne dans la chaude lumière d'un soir de Septembre, quelque ans avant la guerre de quatorze. Le panneau central a la couleur de tempête zébrées d'éclairs. Le second volet doit sa lumière crue au soleil d'un matin d'été, juste après la guerre. Trois représentations contrastées d'un même lieu: une maison de vacances sur une île au large de l'Ecosse, d'abord habitée, puis déserte, enfin de nouveau occupée ».

Françoise Pellan¹

To the Lighthouse è il romanzo poetico di una visione.

Si tratta di una visione che si nutre della ricerca pittorica di un personaggio, Lily Briscoe la pittrice, e che si irradia nelle maglie del romanzo, fortemente strutturato nella sua tessitura (*texture*) linguistico-semantica. Rubando la definizione a Virginia Woolf, potremmo dire che *To the Lighthouse* si apre al lettore come un '*caleidoscopio di momenti luminosi giustapposti*', una serie di rifrazioni e riflessi, di giochi di specchi tra forma e contenuto.

Attraverso una serie di citazioni tratte dalle tre sezioni di *To the Lighthouse*, cercherò di mostrare come il contenuto della *fiction*, la storia a più personaggi di una gita al faro, si nutra di descrizioni pittoriche che contaminano la forma, la matrice linguistica, di quella stessa finzione letteraria.

Se in fondo non è così interessante scoprire in quale dei due personaggi, Lily Briscoe o Mrs. Ramsay, Woolf abbia lasciato trasparire di più le proprie debolezze e qualità di artista e di donna, è invece particolarmente singolare notare le affinità tra il '*fare poetico*' dell'autrice e il '*fare pittorico*' del personaggio-pittrice. Invero, lungo le pagine del romanzo, è facile confondere il progredire dell'opera pittorica con quella letteraria: "*bello e brillante doveva essere in superficie, soffice, evanescente nel colore, che*

doveva sfumare come i colori su un'ala di farfalla"²: questo paragone tra farfalla e quadro è in realtà una prima metafora per la tecnica del romanziere. Come un pesce in mezzo all'oceano che non può impedire che l'acqua gli riempia le branchie così il romanziere, ci dice Woolf, è sommerso dalle impressioni che il mondo quotidianamente gli invia. La superficie delle cose, il colore e il brillio delle sfumature sono parte di quella materia indomita che lo scrittore deve saper controllare attraverso la memoria e strutturare nel romanzo per mezzo della tecnica.

Il gioco d'impressioni, di tocchi e tracce coloristiche della scrittura woolfiana, ha dato vita a numerosi studi critici, che evidenziano le affinità tra la tecnica dello *stream of consciousness* e la tecnica impressionista. Eppure, benché quest'ipotesi sia interessante, non ci sembra esaurire la varietà dei riferimenti pittorici presenti nell'opera di Woolf e in particolare in *To the Lighthouse*. Senza una solida tecnica di base, senza una solida armatura che sostenga il racconto, la struttura evanescente del discorso indiretto libero non reggerebbe.³ Il romanziere, sostiene Woolf, deve saper governare il proprio immaginario, quella feconda sorgente d'immagini, quell'enorme ripostiglio ricolmo di ricordi, per poter ricevere gli stimoli della scrittura e trasformarli in arte.

Proseguendo nella lettura del testo, il matrimonio contrastante di forma e contenuto è presente sotto forma di una nuova metafora. Si tratta di un'immagine che ci permette di azzardare un richiamo ai libri-oggetto futuristi costituiti da parti in ghisa o in metallo: "sotto, la struttura doveva essere tenuta da bulloni in ferro. Doveva essere una cosa che

¹ Françoise Pellan, prefazione a *Vers le Phare*, (Paris, Gallimard, 1996, pp. 8/9) edizione francese per *To the Lighthouse* di Virginia Woolf, London, Hogarth Presse, 1927.

² Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Milano, Feltrinelli, edizione 1997, p. 181, la traduzione italiana è di Nadia Fusini.

³ *To the Lighthouse* è indubbiamente uno dei migliori esempi del romanzo inglese dello 'stream of consciousness' e, per chi parla, tra le migliori opere della scrittrice.

si poteva increspare con un soffio, ma una muta di cavalli non ce l'avrebbe fatta a strapparla"⁴.

L'oggetto-libro e la scrittura hanno, dunque, bisogno di una metafora doppia, che esprima la fragilità e la solidità del gesto creativo; e l'immagine che Woolf sceglie è data dall'architettura potente di una cattedrale, su cui si posa leggera una farfalla, effimera come l'inconsistente materialità della luce: *"lei [Lily] vedeva il colore divampare su un'ossatura d'acciaio, il brillio di un'ala di farfalla sugli archi di una cattedrale"*⁵.

Le pagine della scrittura woolfiana, trasparenti e cangianti come la madreperla, sono intessute di vibrazioni vaporose e segni inafferrabili; tuttavia, questa mussolina di fragilità estrema è ingannatrice. Si tratta di un *trompe-l'œil* dal disegno delicato che non è che la superficie di una materia pittorica colorata, densa e pastosa: *"il cespuglio di jacmanna era di un viola intenso, la parete bianco abbagliante. Non era onesto secondo lei [la pittrice] manomettere, alterare quel viola intenso e quel bianco abbagliante, perché li vedeva così [...]"*⁶. I colori, struttura e materia del romanzo, mantengono la loro sostanza terrosa e si stendono, a volte, in fasce luminose, divenendo immagini di paesaggi naturali: *"[...] c'era ancora abbastanza luce, e l'erba era d'un verde morbido, intenso, e sulla facciata della serra la passiflora s'arrampicava viola, e i corvi lanciavano grida gelide dall'alto del cielo azzurro. Un che d'argenteo traversò come un lampo l'aria, che brillò"*.

La madreperla, come tutta una serie di oggetti più o meno preziosi, rappresenta uno dei nodi dell'attenzione - e attrazione - estetica di Woolf verso la scrittura: *"[...] il colore vibrante inondava di azzurro la baia [...]. Poi, da dietro la grande roccia nera, quasi ogni sera zampillava*

⁴ Virginia Woolf, *Ibidem*.

⁵ Virginia Woolf, p. 72

improvvisa una fontana bianca [...]. E nell'attesa si guardavano le onde, che una dopo l'altra ritmicamente versavano sulla pallida spiaggia a mezzaluna un velo di madreperla".

La presenza dei colori, della luce e dei riflessi cangianti, dà vita a tutta una serie d'immagini floreali, fiori e fioriture, che permettono a Woolf di continuare a creare analogie con il gesto pittorico-decorativo di un artista: "[...] tutta l'onda di bisbigli che veniva dal giardino diventarono curve e arabeschi svolazzanti intorno a un centro di vuoto assoluto" e alla pagina seguente "[...] allora la bellezza si sarebbe ravvolta in se stessa, lo spazio riempito, quei vuoti ghirigori avrebbero preso forma"⁷.

L'oggetto riveste nel romanzo un ruolo importante ed arriva ad usurpare lo spazio narrativo dei personaggi. In un passaggio emblematico, Lily Briscoe sostituisce Mr. Ramsay con l'oggetto sul quale egli comunemente lavora, il suo tavolo. "Subjet and object and the nature of reality" - seguendo le parole dell'autrice - sono animate da una stessa essenza che accomuna le cose alle persone: "ogni volta che 'pensava al suo lavoro', lei vedeva di fronte a sé, chiarissimo, un grande tavolo da cucina. [...] Un tavolo da cucina fantasma, uno di quei tavoli miseri, fatti di assi, tutti vene e nodi, la cui integra muscolatura è virtù che si mostra negli anni - che ora stava lì con le quattro zampe all'aria"⁸.

Anche la luce, in quest'universo animato da 'cose viventi', ha un ruolo estremamente importante. Non è utilizzata come un semplice accessorio di una messa in scena che il regista

⁶ Virginia Woolf, p. 46 e per le due citazioni seguenti pp. 47/48.

⁷ Virginia Woolf, p. 187; il tema floreale torna sovente nell'opera omnia di Woolf. Chatherine Lanone propone il neologismo di 'métaflore' come termine chiave per leggere la seconda sezione di *To the Lighthouse*. Il fiore, metafora della madre, diventa allora un 'essere cieco e terribile': "[la fleur] signe l'espace insupportable du dysfonctionnement, ce n'est ni une plante ni le miroir de la mère fertile, mais une crypte", *Métaphore et métamorphose dans To the lighthouse*, in "Études Britanniques Contemporaines", n. fuori serie, ottobre 1997, pp. 144/145. Credo che Catherine Lanone si riferisca in particolare al seguente passo di *To the Lighthouse* (p. 148): "ma la quiete e la luminosità del giorno erano sinistre, quanto il caos e il tumulto della notte, con gli alberi lì, ei fiori qui, che guardavano in avanti, in alto, ma non vedevano nulla, senz'occhi, e perciò orribili".

indirizza a proprio piacere sugli oggetti; la luce è intessuta nella trama delle frasi, infiltrata nella massa del testo che in risposta riflette ed emana una propria irradiazione luminosa. Un po' ovunque, nella parte intermedia del romanzo *Time passes*, la pagina diventa un muro bianco, chiaro, scintillante e riflettente: "ora, giorno dopo giorno, la luce proiettava sulla parete la sua immagine chiara, come un fiore riflesso nell'acqua" e ancora "la luce si piegò in adorazione della propria immagine sulla parete della camera da letto"; ogni cosa diventa mobile, macchia e ombra di se stessa: "solo gli alberi, volteggiando nel vento, disegnavano ombre che si inchinavano sul muro, e offuscavano per un attimo lo stagno, in cui la luce si specchiava; oppure gli uccelli in volo disegnavano sull'impiantito della camera da letto una mobile macchia"⁹. Le cose, la scrittura come la pittura, s'assoggettano all'intermittenza della luce che, autorappresentandosi nella metafora del faro, s'appropria della loro essenza e le rende invisibili: "il Faro era diventato quasi invisibile, s'era dissolto in un vapore azzurro"¹⁰.

Letta in questo modo, la pagina woolfiana sembra composta di onde di luce e diventa una sorta di percorso a immagini di cui il mare è sovente il correlativo figurativo. L'acqua è l'immagine linguistica che raccoglie i riflessi della luce e che permette all'autrice di giocare con la consistenza delle cose: dallo stato solido degli oggetti, a quello liquido delle acque, fino allo stato vaporoso delle particelle inconsistenti dell'aria.¹¹

⁸ Virginia Woolf, p. 50.

⁹ Virginia Woolf, pp. 142/143.

¹⁰ Virginia Woolf, p. 212.

¹¹ E' la fluidità della luce che permette l'oscillazione tra lo spazio solido e quello liquido delle onde. Questo discorso sull'importanza della figura del mare nella scrittura woolfiana è stato studiato nei più importanti saggi sull'autrice. Per quanto riguarda, invece, l'attenzione di Woolf ai passaggi tra gli stati della materia, suggeriamo un breve brano da *A Hounded House*: "[...] yellow and black, pink and snow white, shapes of all these colours, men, women, and children were spotted for a second upon the horizon, and then seeing the breath of yellow that lay upon the grass, they wavered

La luce e le tenebre - le due facce del visibile che rappresentano gli accidenti del tempo - sono parte della finzione letteraria e assumono a tratti la dimensione di protagonisti assoluti (soprattutto nella sezione *Time passes*). La potenza del tempo mostra la debole apparenza degli oggetti, illuminati o lasciati in ombra, ed essi perdono la presenza materica e colorata di cui sono animati: "niente, sembrava, si sarebbe salvato dall'inondazione, da quel profluvio di tenebra, che si insinuava nelle serrature, entrava in ogni fessura, di soppiatto dalle persiane penetrava nelle camere da letto, inghiottiva qui una brocca, là un catino, là un vaso di dalie rosse e gialle, là gli spigoli affilati e la massa pesante di un cassettone. Non solo i mobili erano scomparsi; non era rimasto quasi nulla del corpo e della mente, perché si potesse dire 'è lui' o 'è lei'"¹². Le 'cose' non sono gli oggetti, né rinviano agli esseri umani che ne avevano fatto uso: sono presenze a sé, entità di pieni e di vuoti: "la luce grigio verde sulla parete di fronte. I luoghi vuoti".

Ma questo romanzo - poesia in prosa e descrizione pittorica - non è soltanto trasparenza, è anche, e forse soprattutto, opacità, ovvero presenza materiale della scrittura, della sua traccia materica che si fa oggetto. Con la seconda parte dell'articolo, prenderò in considerazione le immagini plastiche di cui la scrittura si riveste, essenzialmente reperibili in tre 'gruppi visivi': l'alfabeto, la banderuola con iscrizione, e il quadro sacro.

Al contrario di ciò che si potrebbe dedurre da una prima lettura del libro, la scrittura di *To the Lighthouse* non è l'appannaggio della femminilità. Mr. Ramsay incarna, seppur ironicamente, la figura dell'uomo sapiente ed è il primo

and sought shade beneath the trees, dissolving like drops of water in the yellow and green atmosphere, staining it faintly with red and blue », *Hounded House and Others Short Stories*, St. Albans, 1982, p. 40.

¹² Virginia Woolf, pp. 139/140 e per la citazione seguente pp. 160/161.

personaggio la cui descrizione si esplicita in un'immagine plastica della scrittura.

Mr. Ramsay 'è' la sequenza ordinata delle lettere che definiscono il suo pensiero, l'enumerazione scientifica di cifre che paiono uscire da un laboratorio informatico: "[...] perché se il pensiero è simile alla tastiera di un pianoforte, diviso come quello in un certo numero di note; o se, come l'alfabeto, è articolato in ventisei lettere tutte in fila, la sua mente non aveva nessuna difficoltà a scorrere quelle lettere una dopo l'altra, con sicurezza e con precisione, fino, ad esempio, alla lettera Q"¹³. L'alfabeto - e la scrittura per estensione - diventano con Mr. Ramsay la rappresentazione pittorica dell'ideale, il simbolo tangibile della perfezione impossibile a raggiungersi; e le lettere dell'alfabeto si trasformano plasticamente negli scalini da scalare per elevarsi ad un livello superiore d'intelligenza: "ma dopo la Q, che lettera viene dopo la Q? Dopo la Q, ci sono una serie di lettere, l'ultima delle quali è appena visibile agli occhi mortali, ma brilla rossa a distanza. La Z la raggiunge un solo uomo ogni generazione"¹⁴.

L'aspetto grafico della pagina scritta è pensato in funzione di questa visualizzazione: le lettere in carattere maiuscolo disegnano, grazie anche ai numerosi trattini d'interruzione, una sorta di costellazione di segni che permette alla scrittura di staccarsi visibilmente sulla pagina: "le parole divennero simboli, si stamparono tutt'intorno sulle pareti grigio-verdi"¹⁵.

¹³ Virginia Woolf, pp. 59/60 per le due citazioni.

¹⁴ L'ironia mordente di Woolf è quello sguardo distaccato che posa sui personaggi creati dalla sua stessa mano. Mr. Ramsay diventa in questo passaggio un giocattolo alla mercé del proprio gioco: le lettere, ed è descritto come una nullità che si dimena inutilmente per governare la sua mente: "un otturatore, simile alla palpebra coriacea di una lucertola, calò veloce sull'intensità del suo sguardo e oscurò la lettera R. In quel lampo di buio sentì la gente che diceva - era un fallito. La R era superiore alle sue forze. Non l'avrebbe mai raggiunta. Dunque alla R, ancora una volta la R.", *Ibidem*.

¹⁵ Virginia Woolf, p. 160. Nel testo originale inglese le lettere dell'alfabeto sono bene evidenti perché sono lasciate come cifre e trascritte in maiuscolo. Nadia Fusini, al contrario, mantiene solo la 'Q' come cifra e riscrive le altre lettere (la 'R' e la 'Z') come si pronunciano: la 'erre' e la 'zeta'. Non approvando la scelta della traduttrice (e le ragioni sono spiegate in questo passaggio), ho mantenuto le lettere in cifre.

Mr. Ramsay, in quanto uomo del sapere, è quasi sempre accompagnato dall'oggetto-libro (che simboleggia tra l'altro l'eredità paterna): "[...] Ramsay, frugandosi in tasca in cerca di un libro", oppure "suo padre si frugava in tasca; tra un istante, avrebbe trovato il libro che cercava" e "leggeva un libriccino lucido con una copertina picchiettata a coda di piovra"¹⁶. Egli osserva il mondo come attraverso una pagina scritta (di cui i bordi sono i limiti del visibile) e guarda le cose e le persone come se stesse leggendo l'immagine ottenuta tramite la sua elaborazione mentale: "si fermò per accendersi la pipa, guardò la moglie e il figlio seduti alla finestra, e come in treno sollevando l'occhio dal giornale si vedono una fattoria, un albero, un gruppo di case, quasi fossero un'illustrazione, la conferma di qualcosa che è già stampato sulla pagina, alla quale si torna fortificati e soddisfatti; così lui, senza neppure ben distinguere il figlio dalla moglie, alla loro vista si sentì fortificato, soddisfatto e consacrato al suo sforzo di giungere a una comprensione chiara del problema [...]". Essendo, Ramsay, l'incarnazione della presenza materiale della scrittura, è sovente attraverso i suoi occhi che noi lettori possiamo osservare lo svolgersi della storia scritta da Woolf. Egli è a più riprese il personaggio che permette di leggere visivamente, come sulla pagina di un libro, il farsi contemporaneo del romanzo.

La seconda categoria di 'scrittura-immagine' è meno grafica e più decorativa. Woolf fa delle sue frasi delle volute iscritte nell'aria - metafora per la pagina scritta -, che ci ricordano le banderuole dei quadri medievali fiamminghi e italiani. L'autrice sembra incidere le parole su veli trasparenti composti d'aria, accentuando l'evidenza pittorica della scrittura: "un piroscifo lontano aveva disegnato

¹⁶ Virginia Woolf, pp. 179 e 191.

nell'aria un cartiglio di fumo che stava poggiato lì, tutto decorato a circoli e tondi, come se l'aria fosse una garza sottile che teneva le cose attaccate dolcemente alla sua rete, facendole appena appena ondeggiare qui e là". E poco oltre: "anche il piroscifo era svanito, ma il grande cartiglio di fumo ancora appeso nell'aria s'era insaccato come una bandiera funerea nell'addio"¹⁷.

Dall'aria, Woolf scende sul mare. Dopo aver fatto fluttuare il pensiero di un altro personaggio, Cam, una delle figlie di Mr. e Mrs. Ramsay, tra le particelle del vento, lo immerge poco sotto la superficie dell'acqua. Solo *'scavando una striscia nel mare'* con la mano abbandonata sul bordo del battello, Cam può disegnare con la mente altri motivi nell'aria, componendo una pagina scritta di acqua e di vento: *"[...] la mente componeva in disegno i verdi risucchi di schiuma, e muta come una mummia, vagava con l'immaginazione in quel mondo subacqueo, dove le perle s'attaccano a grappoli su rami bianchi, dove nella luce verde la mente si trasforma radicalmente, e il corpo brilla quasi trasparente ricoperto di un verde mantello"¹⁸.*

L'ultima figura che dà forma all'oggetto scrittura è Mrs. Ramsay, il simbolo autorevole e dolce della Madre. In alcuni casi, le parole che i personaggi le rivolgono sono associate alle pagine di scritti sacri, che paiono archiviati nel profondo dell'anima. Una sorta di scenografia dal decoro medievale avviluppa Mrs. Ramsay, la madre spirituale, quando Lily, la pittrice, si abbandona ai suoi piedi per immaginare:

¹⁷ Quelle stesse parole si erano trasformate poco prima in una sorta di freccia lanciata verso un bersaglio: *"le parole volteggiavano sghembe e colpivano l'oggetto troppo in basso"*, p. 187.

¹⁸ Virginia Woolf, pp. 190/191 e 195 per la serie di citazioni. I 'grappoli di perle', la madreperla e altri oggetti preziosi fanno parte di una serie di 'meraviglie rinascimentali' sparpagliate nel testo. In particolare, il mito di Poseidone, e tutto l'universo sottomarino, è impersonificato dal personaggio di Carmichael, definito a più riprese come il 'mostro marino': *"Carmichael [...] simile all'aspetto di un dio pagano, irsuto, con alge intrecciate tra i capelli, e il tridente in mano"*, p. 212.

"[...] che nelle stanze del cuore e della mente di quella donna, che la stava fisicamente toccando, stessero custodite, come il tesoro nelle tombe dei re, tavole di scritti sacri"¹⁹.

Da questa dea pagana e spirituale insieme, l'immaginazione di Lily cerca il significato dell'arte. Si tratta di un passaggio interessante, perché quest'universo da decifrare implica, per Woolf, la problematica tra la mente, il corpo e la cosa. Infatti, una volta oltrepassato il luogo comune dell'arte come attività riservata a un'élite intellettuale - un giardino chiuso agli sguardi della folla - ci si accorge che il corpo e la cosa non sono due categorie separate nella percezione dell'arte. Il cervello, parte della mente che desidera, prende le sembianze di un drappo ondulante, mentre l'oggetto d'arte permette al corpo dello spettatore di spandersi e rinascere nella forma dell'oggetto osservato, come l'acqua che cerca una giara: *"che arte ci voleva, nota soltanto all'amore e all'astuzia, per penetrare in quelle stanze segrete? Che stratagemma, per fondersi inestricabilmente, come l'acqua che si versa in una brocca, con l'oggetto che si adora? E il corpo poteva farcela, o era la mente che insidiosa si sarebbe infiltrata negli intricati labirinti del cervello?"*.

L'aspetto materico della cosa sembra preservare la sua natura nel codice pittorico. Ma finché questo codice resta figurativo, suggerisce Woolf, la cosa sfugge e l'unità percettiva dell'oggetto svanisce inavvertitamente. Per poter osservare e leggere il linguaggio del mondo, occorre allora attribuire alle cose dei contorni e una forma. Seguendo quest'ipotesi possiamo capire perché Mrs. Ramsay, in quanto rappresentazione dell'ideale dell'arte, assume nella mente di Lily le forme perfette dell'architettura di una cupola: *"perché non era la conoscenza, ma l'unità che Lily desiderava, non le iscrizioni sulle tavole, niente che potesse essere*

¹⁹ Virginia Woolf, pp. 74/75 per le due citazioni.

scritto in una lingua qualsiasi, nota agli uomini [...]. Agli occhi di Lily [Mrs. Ramsay] assunse un aspetto augusto, la forma di una cupola"²⁰.

In conclusione vorrei sottolineare che le 'incarnazioni' del codice linguistico, il farsi oggetto della scrittura, riappaiono ancora nella seconda sezione del romanzo (una vera e propria proliferazione di giochi linguistici attraverso analogie e metafore). In *Time passes*, abbandonato l'ordine asettico dell'enumerazione scientifica, la lettera si trasforma in una miniatura preziosamente decorata, e diventa vestale di morte. Dipinta, laccata o incisa su marmo, la scrittura è un oggetto funesto da vedere, leggere e toccare: "gli alberi d'autunno, per quanto devastati, mandano gli stessi lampi di quegli stendardi a brandelli che bucano l'oscurità delle cripte di fredde cattedrali, dove a lettere d'oro su pagine di marmo si racconta di morti in battaglia e di ossa sbiancate e riarse nelle remote sabbie dell'India"²¹.

Questo carattere profondamente pittorico della scrittura di Woolf è all'origine della poesia di *To the Lighthouse*. La 'narrazione pittorica' del romanzo woolfiano è quel procedimento letterario che libera il lettore al proprio immaginario visivo. La memoria, proiettando il presente a una distanza infinitamente lontana e vicina, unifica in

²⁰ Virginia Woolf, *Ibidem*.

²¹ Questa macabra immagine mi ci permette di riprendere la citazione di Hubert Teyssandier, direttore dell'Institut du Monde Anglophone di Parigi, a proposito del ruolo della guerra nei romanzi di Woolf: "Avrom Fleishman dans son étude sur Virginia Woolf a bien perçu l'importance de la dimension historique dans ses romans. A l'évidence on ne retrouve pas chez Woolf cette emprise solide sur l'histoire, sur les conflits de tous ordres et les mutations sociales (y compris la problématique des colonies), que l'on observe dans le roman du XIXe siècle. Mais il s'agit d'un trait commun à d'autres écrivains du XXe siècle : Lawrence, Joyce, T.S. Eliot. Alors que le XIXe siècle s'est longuement interrogé sur le sens de l'histoire, Woolf fait partie de ceux qui, au XXe siècle, se demandent si l'histoire peut encore faire sens, ou lui cherchent un sens à un autre niveau que celui de l'évolution des sociétés », Hubert Teyssandier, *La Guerre dans To the Lighthouse (1927) de Virginia Woolf*, dans *Guerre et littérature dans le monde anglophone*, Actes du colloque, Le Mans, Université du Maine, Novembre 1988, p. 268.

un'immagine unica l'universo vivente: la scrittura e le cose
gli uomini e i pensieri:

*“non c'è una macchia sul mare, pensò Lily Briscoe, ancora
lì in piedi a guardare la baia. Il mare è teso attraverso la
baia come una seta. La distanza aveva un potere straordinario,
li aveva inghiottiti tutti, sentì; erano scomparsi per sempre,
erano diventati parte della natura delle cose [...]”.*²²

E.G.

²² Virginia Woolf, p. 195.