

Giulia Ovarelli – *Urbino*

Mr. Cunningham e Mrs. Brown

tavistock@tin.it

Each summer, the water meadows behind Monk's House, Virginia and Leonard Woolf's country home, are dotted with devotees, mostly female, mostly American, lovingly retracing Virginia Woolf's path across those meadows to the River Ouse, where she drowned herself on the morning of 28 March 1941. Her earlier house, Asheham, had to be boarded shut to discourage trespassers. Many of the faithful broke in anyway, hoping to absorb the atmosphere in which a great writer lived and worked. Some, hearing a door creak shut, an old curtain rustle, tore from the house in horror, convinced that the ghost of Virginia Woolf pursued them. (Marler 1998:3)

1. TRACCE DI UN PERCORSO INTERPERSONALE

1.1. *Bloomsbury Pie*, da cui il precedente paragrafo è tratto, è la storia del revival di Bloomsbury, di come questo abbia continuato ad attrarre anche oltre i propri limiti cronologici, soprattutto dagli anni '60 in avanti. Studiosi, cultori, eredi, fanatici orbitano ancora attorno a quanto è diventato un inestinguibile motivo di studio e ispirazione. Un modo di essere, uno stile di vita che continua ad essere oggetto di pellegrinaggi, collezionismo, produzioni letterarie e cinematografiche, gallerie di oggetti d'arte ispirati all'Omega Workshop, vendita di lettere e fotografie, persino di architetture in metallo per arredare i giardini. Tutto "in the spirit of Bloomsbury, for reasonable prices" (*ibid.*:5) – come riporta l'insegna del "Bloomsbury Market", Minneapolis. Tra marketing e devozione artistica, in una non ben precisabile altalena di intenti, trovano la loro collocazione anche produzioni dal raffinato valore artistico quali *The Hours*.

Il romanzo di Michael Cunningham ben si colloca nell'ottica della devozione

ispirata¹, ma il culto per il personaggio Virginia Woolf viene saggiamente inserito nel più vasto e comune culto per la letteratura, attraverso una ricerca narrativa e di ispirazione prettamente personali. Le tre materie convivono nel romanzo – si intersecano in maniera anche meno ordinata dei già intrecciati capitoli che si rincorrono di tre in tre – ma raggiungono quella soluzione omogenea e di forte impatto emotivo che sancisce la buona riuscita del romanzo.

Il culto per Virginia Woolf è già chiaro fin dalla scelta della materia di ispirazione: *Mrs. Dalloway* è il motivo conduttore di tutte e tre le storie raccontate all'interno di *The Hours*. Questo viene estrinsecato nei capitoli intitolati “Virginia”, quelli in cui l'autore si diverte a restituire una giornata inventata della propria eroina, con massima attenzione alla reale biografia dell'autrice e precisione nelle scansioni temporali.

La componente biografica non è tutto però, c'è molto di più. Virginia è infatti ritratta proprio durante la fase compositiva di *Mrs. Dalloway* e dunque scatta dirompente il legame letterario ed intertestuale. A questo va aggiunto che il personaggio Clarissa Dalloway non è solo quello che Virginia crea mano a mano che i capitoli di *The Hours* scorrono, ma è anche riproposto dall'autore americano in una variante contemporanea che con la protagonista originale condivide solo alcuni aspetti. Si tratta dei capitoli intitolati “Mrs. Dalloway”, che rappresentano, insieme a quelli dedicati a Laura Brown, anche la componente più autobiografica e la ricerca quasi esistenziale più personale dell'autore americano.

Il fatto che la struttura di *The Hours* sia tripartita (“Mrs. Woolf”, “Mrs. Dalloway”, “Mrs. Brown”) richiama immediatamente un'altra triade: *emittente, messaggio, destinatario*. In ultimo infatti, con i capitoli “Mrs. Brown”, la riflessione su *Mrs. Dalloway* giunge a compimento in quanto viene chiamato in causa il confronto con il lettore.

1.2. Vi è dunque una stretta compenetrazione fra le tre storie raccontate, un colante principe rappresentato dalla scrittura (e conseguente lettura). Chi scrive è costantemente letto e chi legge costantemente scritto; noi lettori leggiamo Cunningham che legge Woolf attraverso Laura Brown, in un infinito congegno di specchi che si rifrangono. Tre protagoniste di luoghi ed epoche diverse, ma indissolubilmente legate nel rincorrere qualcosa di sfuggente e indomabile, solido ma fram-

¹ A testimonianza di questo le seguenti parole autoriali: “Sono appassionato di Virginia Woolf in generale, e de *La Signora Dalloway* in particolare, non solo perché la Woolf è stata una grande scrittrice rivoluzionaria, e quel romanzo un gran libro rivoluzionario, ma perché, per puro caso, *La Signora Dalloway* è stata la mia prima grande opera letteraria che abbia mai letto. E che mi ha seguito, come succede con il ricordo del primo bacio.” (Cunningham 2002a:2)

mentario, luminoso, ma non simmetricamente ordinato (“Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end”, Woolf 1925b:189). Quando le tre giornate saranno finite, ognuna avrà avuto il proprio party, sarà stata scossa da un bacio, avrà vissuto il trauma di una morte², avrà provato ad essere completamente se stessa, avrà preso in considerazione la possibilità o l'impossibilità di un suicidio. Tutti, questi, elementi portanti anche di *Mrs. Dalloway*, in cui Clarissa organizza il suo ricevimento, ricorda il bacio con Sally Seton, fa i conti con se stessa, riflette sul suicidio di Septimus. L'elemento in più che c'è in *The Hours*, elemento metanarrativo, è che tutte e tre avranno anche pensato a *Mrs. Dalloway*: chi scrivendolo, chi leggendolo, chi ritrovandolo in un magico parallelo con la propria giornata.

In qualche modo, infatti, l'autore americano rilegge il romanzo inglese dopo ottant'anni di riflessione e di evoluzione del pensiero, fino ad apportare motivi di novità e a modificare il finale stesso di Virginia Woolf. C'è in *The Hours* l'apporto personale di un autore che ha per *Mrs. Dalloway* una passione tutta sua, e c'è, sempre tramite l'autore, ma in maniera anche involontaria, un aggiornamento di carattere più universale. Woolf scrisse *Mrs. Dalloway* senza sapere con precisione quale dibattito e nuclei di interesse avrebbe stimolato, Cunningham lo riscrive e rielabora forse con una consapevolezza anche maggiore di quella dell'autrice stessa. Si tratta di una consapevolezza che deriva dalla distanza prospettica con cui si osserva l'oggetto di indagine. Per molte ragioni, dunque, *The Hours* è *Mrs. Dalloway*, per via di concetti quali intertestualità, contaminazione, letteratura intesa come patrimonio comune. Per molte altre ne è commento, ampliamento, risonanza. Per altre ancora omaggio e tributo da parte di chi ne è stato conquistato e ha mezzi notevoli per esprimere questa passione: essere a sua volta scrittore.

Quello che Michael Cunningham fa proprio e ripropone è lo *spirito* di un romanzo, per quanto concerne sia lo stile narrativo che tematico, e con grande maestria lo ripropone in altra veste. In “A Sketch of the Past” Virginia suggerisce che

In certain favourable moods, memories – what one has forgotten – come to the top. Now if this is so, it is not possible – I often wonder – that things we have felt with great intensity have an existence independent of our minds; are in fact still in existence? And if so, will it not be possible, in time, that some device will be invented by which we can tap them? (Woolf 1976; 1993:1992)

Pare che Michael Cunningham abbia inventato l'apposito *device*, e come primo uti-

² O quasi, nel caso di Laura c'è soltanto l'ombra della morte, data dalla notizia della malattia dell'amica Kitty.

lizzo si sia applicato nel far rivivere quello da lui definito il primo romanzo intelligente mai letto da ragazzo. L'insieme intersezione che traccia il territorio comune tra i due romanzi è un intricarsi di echi e rimandi inscindibile, come solo una sensibilità affine a Woolf (o uno strumento fantascientifico) poteva ricreare. Questo insieme intersezione tra i due romanzi non è affidato alla sola materia creativa che è *Mrs. Dalloway*, perché non è Clarissa il personaggio unificatore e conclusivo dell'esperienza *The Hours*. In qualche modo, infatti, le origini di questa comune materia precedono il romanzo di Woolf, precedono lo spazio del prodotto letterario, per risiedere in quella che è una più vasta concezione della vita e di cosa questa diventa quando le viene fatta assumere la forma del romanzo.

Virginia Woolf ha più volte cercato di descrivere la sua concezione frammentaria e complessa del reale e la delusione verso forme narrative che di questa varietà non restituiscono che un ordine forzato e fittizio. I romanzi Vittoriani e primonovecenteschi erano ordinati e superficiali quando avrebbero dovuto essere caotici e complessi, come lo è la realtà circostante. Uno dei saggi seminali di Woolf a questo proposito risale al 1923 ed è lo stesso da cui il titolo scelto per questo lavoro prende simbolicamente avvio. Si tratta di un titolo che è un gioco di specchi, con lo scopo di riportare alla mente il luogo in cui Mrs. Brown fa la sua prima apparizione letteraria: il saggio di Virginia Woolf "Mr. Bennett and Mrs. Brown".

Il collegamento con *The Hours* è ora facilmente individuabile. Mr. Cunningham e Mrs. Brown ne sono, rispettivamente, l'autore e una delle protagoniste, ma sono anche entrambi lettori di *Mrs. Dalloway* e, nel caso di Mrs. Brown, anche la protagonista del saggio di Virginia Woolf. Questo rende l'idea di quanto i rapporti siano intricati: partendo da Mr. Cunningham e arrivando a Mrs. Brown si passa attraverso l'intero complesso intertestuale che è *The Hours*, poiché l'autore americano ha letto e riscritto *Mrs. Dalloway*, a sua volta scritto da Virginia Woolf e letto da Mrs. Brown. Questi contorti giri di frase restituiscono la natura più intima di *The Hours*, ovvero il suo essere una "hall of mirrors" (Lawrence 2000), in cui ogni parte esiste in relazione alle altre, e tutte si rifrangono vicendevolmente.

The Hours è un romanzo intricato, non tanto mentre lo si legge, ma nel momento in cui lo si guarda dall'alto cercando di ricostruire il gioco di rapporti che lo regola. Cosa certa è che il suo termine *a quo* sia *Mrs. Dalloway* e che da Virginia Woolf si diramino i percorsi di indagine da seguire. Il primo tra questi è, appunto, il saggio "Mr. Bennett and Mrs. Brown", che apre il sipario su un nuovo metodo di concepire il personaggio e la narrazione letteraria, e dunque apre il sipario anche su *Mrs. Dalloway*. Mrs. Brown compare nel saggio di Woolf come motivo esemplare, Michael Cunningham la ripropone quasi un secolo dopo come protagonista di un romanzo.

2. “MR. BENNETT AND MRS. BROWN”

2.1. Il saggio citato è tra i più importanti dell’opera programmatica dell’autrice, e, senza pericolo di iperboli, anche di tutta la critica modernista del primo Novecento. Il suo concepimento ha origini autobiografiche per Woolf, nasce infatti durante un prolifico e decennale scambio di critiche tra Virginia Woolf e lo scrittore Arnold Bennett, in risposta all’osservazione da lui inoltrata sulla presunta incapacità della scrittrice di creare personaggi dotati di realtà³. Di contro, Woolf accusa Bennett di ottusità e materialismo, incapacità di restituire l’intima essenza dei suoi personaggi, e presentarli non per quanto intimamente vivono, ma, parafrasandola, descrivendo la casa che abitano, il mestiere che svolgono, gli incassi che riscuotono a fine mese.

Mrs. Brown funge da espediente metaforico all’interno del saggio, ad intendere che si parla di lei con significati più ampi di quelli espressi nel racconto in cui viene presentata. Infatti, poiché la formula del saggio di Woolf si avvale spesso della struttura della *short story*, Mrs. Brown compare durante una corsa in treno in compagnia di tale Mr. Smith. Per qualche ragione lasciata vaga per economia del racconto, egli si trova in posizione di vantaggio e superiorità nei confronti di lei. La maltratta, la minaccia, e poi scende dal treno e la abbandona con la promessa di un nuovo, imminente incontro. Virginia Woolf, narratore omodiegetico in prima persona, si trova seduta nello stesso scompartimento e la osserva. Osservarla stimola la sua curiosità di romanziere. È Mrs. Brown che fa sì che si scriva un romanzo su di lei, dice, dato che ogni romanzo comincia perché c’è un personaggio che qualcuno sente il bisogno di raccontare. Questo *sketch* sul treno già stimola la fantasia dell’autrice, che costruisce il suo personaggio con pochi tocchi, ma in maniera vividissima, fino a vederla scomparire nella stazione trascinandosi dietro la valigia.

Il punto focale del racconto è che non esiste un modo univoco di creare i personaggi che bussano alle porte degli autori, perché non si può prescindere da alcuni fattori fondamentali e comuni a tutti. L’età, il paese di origine e il temperamento dello scrittore sono gli elementi determinanti:

You see one thing in character, and I another. You say it means this, and I that. And when it comes to writing, each makes a further selection on principles of his own. Thus Mrs. Brown can be treated in a infinite variety of ways, according to the age,

³ A proposito di *Jacob’s Room*, Arnold Bennett osserva in *Things that have interested me* (1923): “But the characters do not virtually survive in the memory, because the author has been obsessed by details of originality and cleverness”.

country, and temperament, of the writer (Woolf 1966:325)

Secondo Virginia Woolf non c'è errore più fatale da parte dei lettori che lasciarsi convincere che Mrs. Brown (intesa metaforicamente come 'natura umana'), proposta dall'autorevolezza di questo o quello scrittore sia la versione più fedele e veritiera del personaggio immaginato, come se gli scrittori sapessero di più in virtù del loro essere scrittori. Tutt'altro, aggiunge, dall'eccessiva modestia del lettore e dalle arie professionali degli scrittori derivano "smooth novels, those portentous and ridiculous biographies, that milk and watery criticism, those poems melodiously celebrating the innocence of roses and sheep which pass so plausibly for literature at the present time" (*ibid.*:336). Spesso, fa notare, quella che è la vera natura umana, cioè Mrs. Brown, viene completamente ignorata, o non colta, o impastata di false sovrastrutture, o maltrattata, come metaforicamente Mr. Smith maltratta Mrs. Brown. L'appello che la scrittrice rivolge accorata ai lettori è quello di farsi sentire, se i romanzi loro proposti non sono validi:

Your part is to insist that writers shall come down off their plinths and pedestals, and describe beautifully if possible, truthfully at any rate, our Mrs. Brown. You should insist that she is an old lady of unlimited capacity and infinite variety; *capable* of appearing in any place; wearing any dress; *saying* anything and *doing* heaven knows what. (*ibid.*:336)

E infatti – quasi seguendo i dettami di quanto appena citato da Woolf – in *The Hours* Mrs. [Laura] Brown è *capace* di abbandonare marito e figli piccoli perché mossa da precisi dettami interiori, è capace di *apparire* a casa dell'amica del figlio appena spentosi di AIDS, e di intrattenere con lei la *conversazione* forse più cruda, sentita, allarmante dell'intero *The Hours*. È la signora delle "unlimited capacity and infinite variety" di cui parla Woolf. Il saggio continua:

But do not expect just at present a complete and satisfactory presentment of her. Tolerate the spasmodic, the obscure, the fragmentary, the failure. [...] I will make one final and surpassingly rash prediction – we are trembling on the verge of one of the great ages of English literature. But it can only be reached if we are determined never, never to *desert* Mrs. Brown. (*ibid.*:337)

Virginia Woolf non la *tradisce*, anzi ce l'ha ben presente se si pensa che questo saggio appare come prima versione su *Nation & Athenaeum* l'1 dicembre 1923, quando cioè *Mrs. Dalloway*⁴ era in piena lavorazione. E l'ha ben presente anche Michael

⁴ Romanzo con il quale Woolf entra a pieno diritto in quella che ha previsto essere

Cunningham quando elabora il personaggio di Laura Brown, e non solo per l'evidente richiamo del nome.

Anche la Mrs. Brown di Cunningham riveste un ruolo di estrema importanza a livello poetico, contenutistico e strutturale del romanzo. Infatti il personaggio di Laura è inquadrato negli anni '50, ma sconfinava nel finale al periodo attuale, il momento storico dell'altra protagonista, Clarissa Vaughan. Questa sua fuoriuscita dal campo semantico che la definisce è un indizio di evoluzione e rinnovamento. Si tratta di un personaggio che è visionario e irrequieto, seppur meno di Virginia e Richard, ma che sopravvive. È il personaggio del compromesso e della comprensione dell'effettiva inafferrabilità della vita, molto più della stessa Clarissa Vaughan a cui è assegnato il ruolo di moderna Mrs. Dalloway⁵. È anche l'unico personaggio, tra le tre protagoniste, di cui non conosciamo le sorti fino al momento in cui si compiono sulla carta. Questo perché la biografia di Virginia Woolf è già universalmente nota nell'enciclopedia dei lettori, e anche se non fosse, l'incipit del romanzo la vuole proletticamente ritratta durante il suicidio del 1941. E perché, nel caso di Clarissa Vaughan, risulta subito chiaro che l'andamento della sua giornata ricalca in maniera originale, ma fedele, le vicende della Clarissa Dalloway di Woolf. Laura Brown, invece, è l'unica protagonista da fiato sospeso che suscita sospetto quando lascia il figlio alla vicina per recarsi da sola in una camera d'albergo⁶. L'ultimo capitolo a lei dedicato, che si chiude con la festa di compleanno per il marito, lascia la vicenda sospesa perché l'intreccio, mirabilmente orchestrato dall'autore, torna a focalizzarsi sulle sorti di Richard e Clarissa.

Non abbiamo più notizie di lei fino al colpo di scena finale, che ricongiunge le vicende del '49 e degli anni '90. Nel frattempo Virginia decreta che qualcuno morirà, e sarà un poeta visionario. Laura sembra essere sparita dall'attenzione dell'autore, ma in realtà è sempre accuratamente presente: perché è anche lei che Virginia sta creando mentre compone *Mrs. Dalloway* (e in un primo tempo decide che morirà. Entrambe, Laura e Clarissa Dalloway, sembrano essere destinate a questo). È lei ad occupare il ruolo di Clarissa Dalloway (non Vaughan) in *The Hours*, lei che, da giovane, funge da contro-canto al visionario che morirà – suo figlio adulto – come la Clarissa di Woolf funge da contro-canto a Septimus.

Grazie alle suggestioni dalla stessa Woolf ispirate al suo collega ed affine Mi-

“one of the great ages of English literature”.

⁵ E si vedrà in seguito che nel romanzo originale è Clarissa Dalloway ad incarnare il compromesso, il sospeso equilibrio tra l'angoscia della verità e la quiete dell'ottusità.

⁶ Per rendere il tutto più drammatico ed esplicito, l'idea di Stephen Daldry, regista della versione filmica di *The Hours*, era di munire l'attrice Julianne Moore di pistola e dichiarato intento suicida. Idea non approvata dall'autore.

chael Cunningham, è come se fosse Virginia a creare questo nuovo personaggio, sospeso e in bilico più che mai, che nel dialogo di chiusura con Clarissa Vaughan completa e dà significato all'opera di entrambi. Non che l'opera di Woolf, ovviamente, non sia autoconclusiva in sé, ma *The Hours*, come romanzo successivo e scritto da chi ha a lungo meditato su *Mrs. Dalloway*, rappresenta certamente una sua amplificazione. Accade che la nuova linea seguita dall'autore sia per forza di cose così impastata di quella originale da essere fin troppo facile per lui, per quanto difficilissimo per noi districare come e dove, ricreare un discorso onnicomprensivo sul romanzo originario, tramite personaggi vecchi e nuovi, un po' integri e un po' ibridi e tra loro contaminati.

Laura Brown è, qui più che mai, la natura umana che si compie, e nella versione anziana sembra tanto raffigurare la vecchia signora con cui Clarissa Dalloway dialoga idealmente e in maniera tanto illuminante nelle ultime pagine del romanzo. Questo a testimoniare, di nuovo, l'elaborato procedimento di assimilazione di ogni riverbero di *Mrs. Dalloway* da parte dell'autore americano. Come se avesse totalmente fagocitato il romanzo di Woolf in maniera informe e lo avesse poi riprodotto mescolando i tratti distintivi dei personaggi senza ricalcare gli originali. Ne ripropone semplicemente lo spirito e le verità che questi scoprono, in altra forma. Quasi viene da dire che pure Laura Brown, che apparentemente non ha legami con *Mrs. Dalloway*, è in realtà anche personaggio di quel romanzo, tanto ne è portavoce. Mrs. Brown è la natura umana e, in qualche straordinaria, forse non del tutto sondabile maniera, anche dopo sessantadue anni dalla sua morte, è ancora Virginia Woolf a parlare di lei.

2.2. Gli emittenti di quello che è l'immaginario contemporaneo che si ha su *Mrs. Dalloway* sono ora diventati due, Virginia Woolf e Michael Cunningham. I due autori si influenzano a vicenda, se si pensa che Cunningham scrive tramite riverberi woolfiani, assumendo quasi il ruolo di continuatore letterario della scrittrice inglese, e la nostra percezione di Woolf è inevitabilmente cambiata dopo la lettura di *The Hours*. A riprova di ciò c'è il saggio di T.S. Eliot "Tradition and the Individual Talent" (Eliot 1920), da cui si evince quanto la percezione di opere e autori secolo dopo secolo sia oggetto di continue revisioni nella misura in cui il nuovo getta ulteriori luci sul vecchio. "We are in a hall of mirrors as we read ourselves reading Cunningham reading Woolf", riassume Patricia Lawrence (Lawrence 2000). La relazione tra i due scrittori è dunque di tipo biunivoco poiché tale sodalizio va in qualche modo a modificare entrambi, caratteristica peraltro doverosa in ogni interagire che possa dirsi proficuo. Due emittenze, dunque, ma sicuramente è dalla prima che occorre partire.

3. MRS. WOOLF

3.1. Protagonisti di *Mrs. Dalloway* Clarissa e Septimus, la *sane* e l'*insane*⁷, personaggi apparentemente antifrastici, ma che, pur reagendo in maniera opposta a quanto scoperto, portano avanti una stessa ricerca. Entrambi percepiscono l'inutilità, l'inconsistenza, l'incomunicabilità dei momenti di vita, hanno una *forma mentis* simile e approdano allo stesso sentimento conclusivo di orrore e bellezza. Ma tra i due, l'*insane* non riesce a trascendere e a riaccostarsi ad un'esistenza che è anche dolore, la *sane* rimane in bilico sul bordo del baratro e sceglie invece di concentrarsi su quanto di inebriante vede intorno. L'*insane* tocca livelli estremi che lo conducono all'inevitabile epilogo; mentre la luce delle convenzioni, insieme alla pacata ammissione che il reale è inconoscibile, e che non è lo strumento analitico il più adatto a contenerlo, conducono la *sane* al rituale esorcizzante del party. Suicidio come soluzione finale a tanta immensità e impossibilità di abbracciarla a pieno sguardo; party come illusione che la vita, pur impossibile da possedere, possa essere fermata in una forma luminosa, fragile, ma certa. Una festa, un 'oggetto solido'⁸ (o quasi), con cui Clarissa riveste temporaneamente il crudo informe delle cose. Il party, il via vai di ospiti, il buio della via e le luci di casa nella notte, tutto resta comunque evanescente e impossibile da congelare. Si tratta di percezioni, stati d'animo non duraturi ma momentanei. La positività simbolica raggiunta da Clarissa ha dunque per presupposto una resa oggettiva di fronte alla possibilità di fare proprio il reale.

Quanto Septimus e Clarissa trovano è dunque una soluzione al *leit motif* shakespeariano "fear no more" (Shakespeare *Cymbeline*, IV.2) che funge da refrain al romanzo. Quella di Clarissa (che è poi la stessa per Woolf, almeno per tutto il corso degli anni '20 e '30) è definibile anche come accettazione. Accetta il passato quanto il presente, Peter Walsh quanto Richard, la trasformazione di Sally e il delicato rapporto con la figlia Elizabeth, l'odio per Miss Kilman, il Primo Ministro così come l'ospite povera. Quella di Septimus è la dipartita dal reale, una morte che apre l'ultimo velo della rivelazione/accettazione di Clarissa e per contrasto la conferma nella vita. La vicinanza con la morte la conferma nella decisione di continuare a camminarci intorno, le fa accettare il precario equilibrio dell'orlo e del margine, della vita che fugge e resta. Le parole conclusive di *Mrs. Dalloway* sono infatti interpretabili in questo modo, "for there she was" (MD:213)⁹: occorre accet-

⁷ Secondo una dicitura della stessa Woolf nell'introduzione all'edizione di *Mrs. Dalloway* del 1928 per la casa editrice The Modern Library.

⁸ Richiamando il racconto "Solid Objects", l'espressione è quanto Woolf contrappone al *luminous halo* di cui parla in "Modern Fiction" (1925b).

⁹ Abbreviazioni: MD per *Mrs. Dalloway*, TH per *The Hours*.

tare Clarissa come lei accetta faticosamente se stessa. Allo stesso modo bisogna accettare la vita, negli alti e nei bassi, senza prenderla eccessivamente sul serio.

Questo è il suggerimento principale del romanzo: Clarissa riesce a trovare l'apparente e, probabilmente, alterna, sicurezza di chi non guarda la vita nelle sue manifestazioni più sottili, ma si accontenta di una visione generale e più grossolana. Chi invece, come certi personaggi di *The Hours* (Laura, Virginia, Richard), la fissa senza perdere un dettaglio, oltre a correre il rischio di perdersi nei particolari, non può fare a meno di desiderarla in tutto lo splendore che può dare. I personaggi che hanno uno sguardo più approfondito diventano più avidi, non riescono più ad accontentarsi perché ormai l'incantesimo si è rotto, e sono costretti a compiere scelte anche molto drastiche pur di rimanere fedeli alla propria visione. Emily Dickinson ha scritto: "Tell all the truth, but tell it slant", procedimento che è da applicare anche mentre si guarda la vita, non solo nel raccontarla. Lo sguardo migliore è quello obliquo perché fa sì che la solennità del reale venga recepita in maniera un po' smorzata. Infatti: "Too bright for our infirm Delight/ The Truth's superb surprise [...] The Truth must dazzle gradually/ Or every man be blind" (Dickinson c. 1868; 1976). È il caso della Mrs. Dalloway originale, grande personaggio obliquo, dall'intensa facoltà percettiva, ma protetta da una patina di sana vanità e mondanità.

Un racconto di Virginia Woolf, "An Unwritten Novel", sembra inserirsi spontaneamente su questa linea argomentativa. La narratrice osserva alcune persone che le siedono accanto:

One smokes; another reads; a third checks entries in a pocket book; a fourth stares at the map of the line framed opposite; and the fifth—the terrible thing about the fifth is that she does nothing at all. She looks at life. Ah, but my poor, unfortunate woman, do play the game—do, for all our sakes, conceal it! (Woolf 1944)

Guardare direttamente la vita può essere molto pericoloso, suggerisce la narratrice, tanto che implora il personaggio (Minnie) di nascondere la consapevolezza che ha acquisito. Al limite, verrebbe da aggiungere, se proprio Minnie vuole dire qualcosa, almeno "tell it slant". E infatti il racconto continua con la narratrice e la protagonista che comunicano in maniera molto trasversale, e anche in un modo non facilmente comprensibile per il lettore. Nei racconti, che considerava un libero sfogo, Woolf fu addirittura più criptica che nei romanzi.

3.2. La bellezza e ricchezza dell'esistenza è quanto Clarissa Dalloway e Clarissa Vaughan trovano irresistibile nel formicolio delle esperienze quotidiane. Ma in entrambe, sembrano suggerire gli autori, c'è qualcosa di troppo rigido, superficiale, compiacente, con i loro fiori e i loro party. In qualche modo il disegno di entrambi

è di scuoterle da questa loro condizione, portandole a confrontarsi con dure problematiche quali morte e pazzia. Vogliono condurle ad indagare le loro rispettive coscienze, a calarsi nel punto di vista altrui, perché la comprensione di sé non avviene in solitudine e non si raggiunge dal nulla. Occorre invece chiamare in causa altre vite, consultare prospettive altre da sé.

Nelle ultime pagine di *Mrs. Dalloway*, Clarissa è affacciata alla finestra e vede una vecchia signora al di là della via. È un momento cruciale che accade mentre il party è già avviato. La protagonista si è isolata e avvicinata a una finestra. Una finestra come quella attraverso la quale Septimus Warren-Smith si è gettato poche ore prima. Lì affacciata ad assaporare la notte, Clarissa si sente parte del cielo di Westminster che è sopra di lei, con le voci del suo party che continua nelle altre stanze, lei è lì che contempla l'esistenza con leggerezza e disinvoltura. La vecchia signora al di là della via sta andando a letto, gli sguardi si sfiorano, ma non c'è contatto.

Clarissa sembra contare gli attimi che passano, il Big Ben batte le ore e lei ne è cosciente, gustandosi il momento ancora un po' prima di dover rientrare. Il pensiero sfiora anche Septimus di cui ha appena sentito parlare: "The young man had killed himself; but she did not pity him; with the clock striking the hour, one, two, three, she did not pity him, with all this going on" (*MD*:204). Quel giovane si è ucciso, ma lei non prova pietà "with all this going on". Questo è il fascino della personalità di Clarissa, il legante che la tiene saldamente avvinghiata alla vita. È come se tutta la bellezza che vive (e rivive, perché non è solo quella presente) sancisse con lei un patto di non belligeranza. Tutto le viene rivelato, bello e brutto, esaltante e orrido, ma la sua leggerezza che è anche superficialità, che è anche sottile egoismo, che è anche sconsideratezza, le ricama intorno una difesa impermeabile. La rivelazione, la consapevolezza di Clarissa mentre osserva la vecchia signora e la notte di Londra è precisa e penetrante ma allo stesso tempo ottusa e parziale. Di fronte a lei, nell'ampiezza di uno sguardo, ci sono il miracolo e l'enigma: quella vecchia signora che non conosce, nella propria stanza, a vivere la propria vita. Clarissa sente che il mistero supremo è semplicemente questo, qui una stanza, là un'altra.

Diversamente la Clarissa di Michael Cunningham. Nell'affermare che l'autore americano prende avvio dal romanzo di Woolf, e che poi lo ripropone in altra forma sondando altri nessi prospettici e amplificandolo, si vuole anche dire che non c'è coincidenza totale neanche nei finali dei due romanzi. Cunningham non si ferma dove si era fermata Woolf, ma, forte degli stimoli che nascono da dove lei lo ha condotto, continua nella stessa direzione e dà alla propria Clarissa una maturazione maggiore¹⁰. In questo senso, Cunningham continua ed estende l'opera di

¹⁰ Cfr. Virginia Woolf (1947:130): "On a second reading we are able to use our ob-

Virginia Woolf, perché la sua Clarissa non si limita a guardare da lontano (per poi ritrarsi) la natura umana e la vita nella loro più integra emanazione, ma le vive a stretto contatto, ci dialoga pure. L'ultimo capitolo di *The Hours* vede infatti Mrs. Dalloway e la vecchia Mrs. Brown protagoniste di un'intensa sequenza esplicitrice.

4. MR. CUNNINGHAM

4.1. Michael Cunningham ha letto *Mrs. Dalloway* con la spensieratezza di un adolescente e ha ripensato a quel romanzo molto a lungo negli anni. Un giorno degli anni novanta ha capito che la sua personale lettura poteva raggiungere un'ampiezza maggiore, e ha deciso di iniziare a raccontarla. ("we already know all the stories, we just delight in hearing them in different forms", Cunningham 2002b). E poiché di lettura personale si tratta, non deve stupirci che *The Hours* sia in realtà un romanzo che racconta quasi esclusivamente il proprio autore. O, per meglio dire, si tratta di un racconto *sul* proprio autore, quasi in forma di autobiografia, senza che questo parli mai direttamente di sé, ma facendolo ogni volta che sulla pagina compare un proprio alter ego. In ognuna delle tre sezioni c'è una personificazione dell'autore, sia questa Virginia, Richard o Laura Brown. Vengono sì proposte parti diverse, ma di un unico intero: l'autore.

Come nella migliore tradizione postmoderna, del mondo e della vita non si sa con precisione quali siano le regole, ma nel gioco (e il postmoderno è 'giocosità') le decide chi partecipa. Non c'è pretesa di spiegare la realtà oggettiva, né di impartire regole, c'è solo una sana autocelebrazione in opposizione alla minaccia nichilistica. Se nel periodo attuale si è consapevoli che non si può capire il senso (probabilmente non esiste un senso), una delle opzioni alternative è quella di raccontare e celebrare l'impotenza e la complessità.

Benvenuti nel postmoderno, ovvero nel luogo dove saggezza ed entusiasmo possono (e devono) coesistere, dove la consapevolezza del nulla non è freno ma motore, dove il paradosso, l'equilibrio degli opposti, viene vissuto e accettato come norma e spesso concretizzato nell'arte. Non c'è nichilismo né pessimismo in Cunningham, è solo la 'via' che è negativa – intendendo come 'negativo' il fatto che si appropria di una materia altrui – non il punto di arrivo. Appurato che non esiste bene più prezioso del "moment of being" e, soprattutto, che non c'è altro senso oltre alla possibilità di vivere bene le 'ore', non ci si dispera, ma si tenta comunque la via della felicità, qualunque ne sia il prezzo.

servations from the start, and they are much more precise".

Appurato che i ‘grandi racconti’ che spiegano tutto non sono possibili (Browning 2000, *passim*), rimane comunque possibile spiegare una moltitudine di aspetti, e se il senso (quello ultimo e finale) scompare, esso viene recuperato costantemente nei rapporti tra le persone, nel fascino di un grande romanzo (come è *Mrs. Dalloway* per l'autore), nello sguardo appassionato sulla realtà. La meraviglia non è più universale, ma locale. Il senso non è assoluto, cosmico, divino, ma solo relativo, storico, umano. Quello che uno scrittore come Michael Cunningham offre al mondo non è una realtà oggettiva, ma la propria realtà relativa e personale, i propri miti privati, conditi con molto ‘se stesso’, resi pubblici.

Per sua stessa ammissione, l'autore ha scritto *The Hours* sotto diretta influenza di Virginia Woolf. Allo stesso tempo ha, però, cercato di lasciarla da parte durante il processo di scrittura, mantenendo una certa distanza per non esserne del tutto posseduto, poiché lo stato di completa fusione con la pagina scritta è auspicabile durante la lettura di un libro, ma non durante la fase di scrittura, cioè con la pagina che si sta scrivendo. *Mrs. Dalloway*, e l'opera di Woolf in generale, sono per lui il flash della macchina fotografica che rimane impresso nella pupilla anche dopo lo scatto, ma senza il bagliore folgorante iniziale. Il passo successivo è accorgersi che non è la sola opera narrativa dell'autrice a fungere da ispirazione creativa, ma la sua intera esistenza, anche il dato biografico.

4.2. L'intenzione originaria dell'autore era quella di produrre una versione moderna del romanzo di Woolf, sostituendo i movimenti di Clarissa attraverso la società inglese del ventesimo secolo con quelli di un uomo gay attraverso l'*upper class* gay della società americana contemporanea. Questo progetto iniziale dalla matrice fortemente autobiografica non ha in seguito avuto realizzazione, e la biografia di Virginia Woolf è subentrata a quella dello stesso autore. Ad ogni modo, questo non significa affatto che la componente autobiografica sia stata completamente rimossa da *The Hours*, torna infatti dirompente ogni volta che Virginia pensa al suo romanzo, che Clarissa si muove attraverso New York, che Laura spende del tempo in compagnia del figlio Richie, un'esplicita figura dell'autore stesso. Se, infatti, la materia creativa su Virginia nasce dallo studio sulla scrittrice Woolf, e quella su Clarissa dalla passione per *Mrs. Dalloway*, l'ultima, dedicata a Laura Brown, prende avvio dai ricordi stessi dell'autore:

Laura Brown was my mother. At an earlier stage in the book, I looked at it and thought, “OK, an invented day in the life of a real person, Virginia Woolf; an invented day in the life of an invented person, Mrs. Dalloway. What if there were a real day in the life of a real person? What if that person was my mother?” I called her by her name, Dorothy Cunningham, and wrote myself as her child, and tried to recreate from memory a day in her life with no artifice, with no narrative tricks, no restructu-

ring. I tried that and understood very quickly that you can't remember accurately. It was fiction by definition, and without working it into a story, it was dull fiction. So my mother metamorphosed into Laura Brown, who is and is not my mother. Laura Brown wouldn't exist if my mother hadn't existed. But I realized that Laura also needed to be a fictional character, based very much in a real person. (Cunningham 2003a)

Il fatto che il personaggio abbia portato il nome della reale Dorothy Cunningham durante la stesura privata dell'opera, è indicativo. Rivela la volontà di ricreare fedelmente la persona reale che funge da ispirazione, che ha un nome soltanto, rispetto al quale qualunque altro sarebbe stato motivo di stonatura. Cunningham non spiega quali siano state nel dettaglio le difficoltà incontrate durante questo procedimento di rievocazione e rielaborazione, ma raccontare se stesso in versione bambino pensando alla propria madre e alla propria infanzia non è risultato funzionale. Forse perché non c'era abbastanza distanza prospettica, e l'elaborato non sembrava credibile agli occhi dello stesso autore. Per qualche ragione, all'apparato dei ricordi si rende necessaria l'aggiunta della componente fittizia, quel velo di fiction che copre Dorothy Cunningham e plasma i lineamenti di Laura. Appurato che Mrs. Brown deriva dalla madre dell'autore, il seguente quesito su Richie sorge spontaneo:

MW: And little Richie? If Laura is drawn from your mother, is Richie drawn from you?

CUNNINGHAM: Somewhat. To write about somebody, I need to get to a point of intimacy with them so that, in a sense, they all feel autobiographical. I know writers who only base things on reality and I know writers who purely invent. I'm somewhere between the two. (Cunningham 2003b)

L'autore intende qui un livello di autobiografia che non è né solo effettuale e contingente, né solo modellato su caratteri reali, ma a metà tra le due impostazioni. Questo significa che attingere dalla propria esperienza non significa per Cunningham riproporre vicende analoghe a quelle realmente vissute, né modellare un personaggio ad immagine e somiglianza di un modello vivente. È invece una questione di familiarità, nel senso che l'autore necessita un contatto molto diretto con la tipologia di persona che andrà a creare. Deve poterla vivere dall'interno, immedesimarsi in essa e restituirla nella maniera più integra possibile, e non fermarsi a come potrebbe essere. Per questa ragione, come ha dichiarato al Festival di Mantova ¹¹, Cunningham non è in grado di raccontare figure che non gli piac-

¹¹ L'incontro con Cunningham nell'ambito del Festival della Letteratura di Mantova

ciono. In caso di difficoltà solitamente chiede pareri esterni, ma la convinzione che lo anima nel profondo è che la natura umana abbia uno spazio di portata universale accessibile a chiunque sia in possesso delle necessarie pazienza e abilità. È uno spazio universale che trascende, ad esempio, le barriere date dalle diversità di genere. Il concetto viene illustrato dall'autore in risposta ad una domanda durante l'incontro *online* del 13 novembre 2002 con i lettori di *The Hours*.

PHOENIX ARIZ: What was it like writing about relationships from a female perspective?

MICHAEL CUNNINGHAM: It was on one hand both difficult and presumptuous on my part. The farther any writer moves from his own experience the more risky it becomes. But I believe that with sufficient patience and skill and love any writer can write about anybody. If there are limits of any kind as to who can write about who, I don't want to do it at all. I have found and I don't really understand this, that gender is not a huge barrier to me when I write. I don't mean in any way to underestimate the differences between men and women, but there are questions of character that run deeper than gender. (Cunningham 2002b)

Nello scrivere i propri romanzi, l'autore riesce a stabilire un contatto con tutti i personaggi che racconta, o almeno c'è riuscito quando questi hanno un buon esito. La tal cosa conduce a due ipotesi di immediata consequenzialità: con la prima ci si chiede se un tale approccio non conduca a una tipologia di opera letteraria per nulla dialettica, ma orientata sul finto dibattito di una sola mente che si finge multipla e finge di argomentare, quando invece sta solo riproponendo lo stesso concetto rifratto all'infinito in se stessa; con la seconda, affine alla prima, se il denominatore comune di *The Hours* sia davvero Woolf, o piuttosto il vasto ego di uno scrittore che riesce a comprendere tutto e tutti all'interno della propria, onnivora autobiografia. O all'interno del romanzo epico che è la sua vita, e che continuamente e sommessamente scrive? Se così fosse, e sembra piuttosto plausibile, questa descrizione di Richard da parte di Clarissa assomiglierebbe molto a un autoritratto dell'autore:

It is, Clarissa thinks, some combination of monumental ego and a kind of savantism. Richard cannot imagine a life more interesting or worthwhile than those being lived by his acquaintances and himself, and for that reason one often feels exalted, expanded, in his presence. He is not one of those egotists who miniaturize others. He is the opposite kind of egotist, driven by grandiosity rather than greed, and if he in-

si svolse il 7 settembre 2002, presso il Cortile della Cavallerizza all'interno del Palazzo Ducale. L'intervento dell'autore è stato un'interessante discussione su *The Hours*, sotto forma di intervista condotta da Simone P. Barillari.

sists on a version of you that is funnier, stranger, more eccentric and profound than you suspect yourself to be – capable of doing more good and more harm in the world than you’ve ever imagined – it is all but impossible not to believe, at least in his presence and for a while after you’ve left him, that he alone sees through to your essence, weighs your true qualities (not all of which are necessarily flattering – a certain clumsy, childish rudeness is part of his style), and appreciates you more fully than anyone else ever has. It is only after knowing him for some time that you begin to realize you are, to him, an essentially fictional character, one he has invested with nearly limitless capacities for tragedy and comedy not because that is your true nature but because he, Richard, needs to live in a world peopled by extreme and commanding figures. (*TH*:60-1)

Il gioco di specchi che è *The Hours* non avviene a mezz’aria, tutti gli specchi sono saldamente nelle mani di Michael Cunningham, autore dalla spiccata sensibilità e avidità di percezioni, dotato di egotismo al punto giusto da raccontare la stessa storia infinite volte, e sempre con la sicurezza del *self-made man* americano (del Walt Whitman che vendeva la propria opera di porta in porta ¹²) che quello che sta raccontando è sempre nuovo e affascinante. Ed effettivamente, lo è. Anche Woolf concorderebbe con la necessità di raccontare più e più volte una stessa storia, se meritevole. Lo afferma a proposito della vita di P.B. Shelley:

There are some stories which have to be retold by each generation, not that we have anything new to add to them, but because of some queer quality in them which makes them not only Shelley’s story but our own. Eminent and durable they stand on the skyline, a mark past which we sail, which moves as we move and yet remains the same. (Woolf 1942)

Nonostante rappresenti un ripiego rispetto al progetto originario del romanzo, dev’essere stato estremamente piacevole per l’autore inventare una giornata di Virginia Woolf. Questo perché, per sua stessa ammissione, Woolf è uno dei personaggi letterari che più suscita un interesse anche biografico nei propri lettori. Michael Cunningham è consapevole del forte dato di spettacolarità che circonda la figura di Virginia Woolf, addirittura spesso concepita come personaggio prima che come scrittrice: “She quickly became, in the popular imagination, at least as much a personality as she was an artist” (Cunningham 2000); “and I knew Virginia Woolf was very tall and insane and lived in a lighthouse and jumped in the ocean” (Cunningham 2001).

¹² Forse è una coincidenza o forse no: il nuovo romanzo di Cunningham, attualmente in fase di revisione, prende avvio dal personaggio di Walt Whitman, seppure in maniera molto diversa da come *The Hours* prenda avvio da Woolf.

Si tratta di un processo legittimo e comune, dopo che si sono consumati gli scritti creativi dell'autore amato, andare alla ricerca di quelli autobiografici, che restituiscono gli ambienti e le situazioni che questo ha vissuto. Tale curiosità può nascere da svariate motivazioni, e la conoscenza che ne deriva può essere impiegata in un'infinità di modi. Virginia Woolf stessa si è interessata all'argomento, proponendo un utilizzo di biografie e corrispondenze private alquanto originale: non solo come interesse letterario o storico-sociale, ma come stimolo per potenziare le proprie facoltà creative. Se ne trova traccia nel seguente brano tratto dal saggio "How should One read a Book?":

How far, we must ask ourselves, is a book influenced by its writer's life--how far is it safe to let the man interpret the writer? How far shall we resist or give way to the sympathies and antipathies that the man himself rouses in us--so sensitive are words, so receptive of the character of the author? These are questions that press upon us when we read lives and letters, and we must answer them for ourselves, for nothing can be more fatal than to be guided by the preferences of others in a matter so personal.

But also we can read such books with another aim, not to throw light on literature, not to become familiar with famous people, but to refresh and exercise our own creative powers. (Woolf 1932:263)

Nessuno come Michael Cunningham l'aveva mai presa alla lettera in una maniera che la riguardasse così da vicino.

5. MRS. BROWN

5.1. Nelle pagine di *The Hours* che la ritraggono, Virginia sta lavorando alla scrittura di *Mrs. Dalloway* e qualche pagina successiva, anche se più di vent'anni dopo nella realtà fittizia della narrazione, Laura Brown legge quello stesso romanzo. In questo modo non solo viene drammatizzato il processo della scrittura, ma anche quello della lettura. Ne consegue che la riflessione metanarrativa contenuta in *The Hours*, pur non in maniera esplicitata, giunga a compimento proprio con Laura, con il destinatario.

Come afferma Barthes, infatti, la molteplicità che sta alla base di un testo va a convergere e a riunirsi nel *feed-back*, in quel luogo unico che è il lettore:

Un testo è fatto di scritture molteplici, provenienti da culture diverse e che intrattengono reciprocamente rapporti di dialogo, parodia o contestazione; esiste però un luogo in cui tale molteplicità si riunisce, e tale luogo non è l'autore, come sinora è stato affermato, bensì il lettore: il lettore è lo spazio in cui si inscrivono, senza che nessuna vada perduta, tutte le citazioni di cui è fatta la scrittura; l'unità di un testo

non sta nella sua origine ma nella sua destinazione ... prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'Autore. (Barthes 1988:56)

Laura Brown viene dunque a contenere tutta la molteplicità del romanzo. Quale romanzo? Sicuramente *Mrs. Dalloway*, che è quanto sta leggendo, ma forse indirettamente anche *The Hours*, che nasce anch'esso dalla riflessione su un'altra lettura di *Mrs. Dalloway*, quella di Michael Cunningham. Dopotutto, poiché Laura non è una vera lettrice, ma un personaggio fittizio ideato dallo stesso creatore di *The Hours*, è quasi conseguenza necessaria che sia idealmente depositaria della molteplicità di entrambi i romanzi. Il topos di *The Hours*, ovvero l'altalenarsi di rifrazioni dell'unica materia ricorrente (quali aspetti sono vita, quali morte) tra autori e personaggi che questa materia hanno trattato e impersonato, si riconferma. Alla doppia emittenza corrisponde una doppia ricezione, quella di Laura drammatizzata nel romanzo e quella di noi lettori reali, che attraverso l'eco della sua siamo portati a riflessioni dello stesso tipo (anche se non necessariamente alle stesse conclusioni).

Mrs. Brown è la figura riassuntiva del romanzo, sia come destinatario che come protagonista, dunque sia come figura comunicativa che come personaggio. Ma Mrs. Brown, per comunanza di nome ("names are never neutral" (Lodge 1992:37), è anche figura di partenza, come protagonista del saggio di Woolf con il quale la scrittrice inaugura la nuova concezione del personaggio ("never, never to desert Mrs. Brown", dove con Mrs. Brown si intende la natura umana nelle sue manifestazioni più integre). Concezione senza la quale non poteva esistere *Mrs. Dalloway* e che non è altro, seppure sotto forma di teoria letteraria, che la stessa ricerca portata avanti da entrambi gli autori nei propri lavori creativi: quali aspetti sono vita e quali morte. Nel caso di "Mr. Bennett and Mrs. Brown" l'oggetto di indagine è il genere del romanzo, ma il tipo di inchiesta sempre lo stesso: cosa sia vita e cosa sia morte per questo genere narrativo.

5.2. Laura Brown chiude il romanzo nel momento in cui giunge a casa di Clarissa per il funerale del figlio. Viene così a compiere un salto spazio-temporale fino alla New York degli anni novanta. Tramite i pensieri di Clarissa ci viene spiegato che Laura è il personaggio chiave della poesia di Richard, la madre perduta, la suicida mancata, la donna che se n'è andata. C'è un'aura di rispettosa solennità attorno a Laura, Clarissa in un primo momento ne è intimorita:

Clarissa feels as if she's suffocating. How can this be so difficult? Why is it so impossible to speak plainly to Laura Brown, to ask the important questions? What *are* the *important questions*? (TH:37)

Probabilmente anche Clarissa Dalloway avrebbe sperimentato lo stesso sentimen-

to di inadeguatezza se avesse dovuto parlare alla vecchia signora di cui osserva le movenze, la sera del suo party (MD:204). Non è facile porsi di fronte ad un personaggio ‘che sa’, come la Minnie del racconto “An Unwritten Novel” e parlare del più e del meno come se nulla fosse. Come non è possibile neanche fare le *domande importanti*, parlare in maniera diretta e non obliqua, perché il peso della verità della vita non sarebbe sopportabile. Clarissa e Laura non possono scambiarsi opinioni su quanto già entrambe sanno, non possono semplicemente dirsi che in fondo così è la vita, la morte ne fa parte, a volte è piena di brutti aspetti, ma occorre superarli e superarne il peso negli anni a venire. Né possono dirsi che la vita non è altro che un’ora qui e un’ora là, che nulla resta quando non c’è più nessuno a ricordare; neanche Clarissa è più Mrs. Dalloway, ora che non c’è più Richard a chiamarla così. In una situazione tanto delicata non possono che affrontare argomenti delicati, ricordare il genio creativo di Richard, le sue opere, gli sforzi fatti per curarlo durante gli anni di malattia. C’è però, attorno a questo dialogo apparentemente banale tra le due protagoniste, tutto un contesto di una crudezza e nudità indicibili. Conoscono la verità, ma parlano del più e del meno, continuano ad interagire, ma nel profondo del pensiero fioriscono considerazioni molto diverse.

Quelle di Laura non vengono restituite, purtroppo; ancora una volta il personaggio viene lasciato in ombra, come se fosse difficile anche per lo stesso autore far parlare una voce tanto particolare:

So Laura Brown, the woman who tried to die and failed at it, the woman who fled her family, is alive when all the others, all those who struggled to survive in her wake, have passed away. She is alive now, after her ex-husband has been carried off by liver cancer, after her daughter has been killed by a drunk driver. She is alive after Richard has jumped from a window onto a bed of broken glass. (TH:222)

Virginia Woolf raccomandava nel suo saggio di non perdere mai di vista Mrs. Brown, e di restituirla nella maniera più integra e sincera possibile. Secondo l’autore questo è il modo, una reticenza eloquente, un timore reverenziale attorno ad un’anziana signora così fragile, ma di inimmaginabile spessore. Laura non si è suicidata, ma ha trovato altrove uno spazio di vita che le risultasse accettabile. È peculiare, infatti, che sia Clarissa ad essere intimorita da Laura, e non viceversa, dato che il gesto di abbandonare il figlio (gesto che lo ha così segnato), è certo qualcosa di ricriminabile. Eppure Clarissa non accenna nemmeno per un attimo a condannare la scelta di Laura Brown, come se comprendesse perfettamente che certe spinte interiori non sono facoltative, ma necessarie. L’ultimo sguardo a Laura Brown da parte di Clarissa è una descrizione piuttosto ossimorica, ma mai dispregiativa. Aleggja invece un velo di mistero, rispetto e comprensione estrema, nel dolore che accomuna entrambe:

She returns to the living room, to Laura Brown. Laura smiles wanly at Clarissa – who could possibly know what she thinks or feels? Here she is, then; the woman of wrath and sorrow, of pathos, of dazzling charm; the woman in love with death; the victim and torturer who haunted Richard’s work. Here, right here in this room, is the beloved; the traitor. Here is an old woman, a retired librarian from Toronto, wearing old woman’s shoes. (TH:226)

È la Mrs. Brown di cui parlava Virginia Woolf, un personaggio dalle “unlimited capacity and infinite variety”, un personaggio integro, che non tradisce quelli che sono i suoi dettami interiori, e viene restituita nella versione più integra e sincera che la natura umana può assumere.

Infine, quanto le due donne non si dicono, ma condividono profondamente è tutta la verità che, se può rappresentarne una, il romanzo sembra volere diffondere. Con tocchi di estrema leggerezza e semplicità, Clarissa tenta la sua personalissima percezione – in maniera simmetrica a quella di Mrs. Dalloway nelle ultime pagine del romanzo di Woolf – di cosa sia la vita. Insensata, semplice, ordinaria, dolorosa, incomprensibile, ma anche imprescindibilmente affascinante:

Yes, Clarissa thinks, it’s time for the day to be over. We throw our parties; we abandon our families to live alone in Canada; we struggle to write books that do not change the world, despite our gifts and our unstinting efforts, our most extravagant hopes. We live our lives, do whatever we do, and then we sleep – it’s as simple and ordinary as that. A few jump out of windows or drown themselves or take pills; more die by accident; and most of us, the vast majority, are slowly devoured by some disease or, if we’re very fortunate, by time itself. There’s just this for consolation: an hour here or there when our lives seem, against all odds and expectations, to burst open and give us everything we’ve ever imagined, though everyone but children (and perhaps even they) knows these hours will inevitably be followed by others, far darker and more difficult. Still, we cherish the city, the morning; we hope, more than anything, for more. Heaven only knows why we love it so. (TH:225-6)

Laura Brown dimostra dunque di essere la quintessenza del romanzo di Cunningham e della ricerca sulla vita e sul romanzo iniziata negli anni '20 da Virginia Woolf. È colei che sopravvive, che raggiunge una comprensione più alta di tutti gli altri personaggi. *The Hours* non solo permette l’incontro tra Septimus e Clarissa, tra chi sceglie la morte e chi sceglie la vita, impersonati a livello simbolico-narrativo da Clarissa Vaughan e Richard Brown; il romanzo si spinge molto oltre, è responsabile della creazione di un personaggio dai tratti quasi inumani: una crisi tra Clarissa Dalloway e Septimus Warren-Smith, un personaggio dalla comprensione, verrebbe da dire, quasi assoluta sui risvolti dell’esistenza. In questo senso, sicuramente, *The Hours* reca in sé gli insegnamenti di Woolf e dimostra una maturazione acquisita grazie alla lezione del tempo e alle evoluzioni del pensiero.

5.3. Se può accadere che un libro abbia lo stesso statuto di un ricordo vissuto e i personaggi descritti assumano valenza di individui reali, chi li ha raccontati è allo stesso modo inevitabilmente diventato una percezione familiare. Questo è quanto Virginia Woolf è per Cunningham: un motore di ricerca – infatti l'occhio con cui l'autore descrive il mondo è in stretto rapporto con quello dell'autrice, e un filtro di scrittura – infatti anche la prosa di *The Hours* è intrisa dello stile di Woolf. La spiegazione di Michael Cunningham a questo proposito è che “fiction is not personal, but a dream read together”, i libri non sono testi sacri, chiusi in sé, ma un'allucinazione che accomuna lo scrittore e chi ama quanto questi ha scritto. È dunque questa la materia prima di *The Hours*: la personale allucinazione che Cunningham ha di Virginia Woolf e della sua scrittura.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Cunningham, Michael (1999), *The Hours*, London, Paperback Editions.
- Cunningham, Michael (2000), “Virginia Woolf, The Quiet Revolutionary”, in *Salon.com*, <http://archive.salon.com/books/feature/2000/06/22/woolf/index.html>
- Cunningham, Michael (2001), “First Love”, in *PEN America: A Journal for Writers and Readers*, <http://www.pen.org/journal/issues/01/mcunnin1.html>
- Cunningham, Michael (2002a), “Io, folgorato da Virginia Woolf”, in *Corriere Eventi*, lunedì 2 settembre 2002.
- Cunningham, Michael (2002b), “The Hours, with author Michael Cunningham”, *The Washington Post*.
http://discuss.washingtonpost.com/wp-srv/zforum/02/sp_books_cunningham111102.htm
- Cunningham, Michael (2003a), “The Hours Author Interview”, *Lycos Movies*.
http://entertainment.lycos.com/thehours_int.asp
- Cunningham, Michael (2003b), “Man of The Hours”, *Metro Weekly*.
<http://www.metroweekly.com/feature/?ak=309>
- Dickinson, Emily (1976), “Tell All The Truth But Tell It Slant” (n. 1129), in *The Complete Poems*, Boston, Little Brown & Co.
- Shakespeare, William, *Cymbeline*.
- Woolf, Virginia (1925a), *Mrs. Dalloway*, London, Penguin Books, 1996.
- Woolf, Virginia (1925b), “Modern Fiction”, in *The Common Reader: First Series*, London, The Hogarth Press, 1957, 184-95.
- Woolf, Virginia (1932), “How should One read a Book?”, in *The Common Reader: Second Series*, London, The Hogarth Press, 1932, 258-70.
- Woolf, Virginia (1942), “Not One of Us”, in *The Death of the Moth and Other Essays*.
<http://etext.library.adelaide.edu.au/w/w91d/chap17.html>

- Woolf, Virginia (1944), "An Unwritten Novel", in *A Haunted House and Other Stories*.
<http://etext.library.adelaide.edu.au/w/w91h/chap2.html>
- Woolf, Virginia (1947), "On re-reading Novels", in *The Moment and Other Essays*, London, The Hogarth Press.
- Woolf, Virginia (1966), "Mr. Bennett and Mrs. Brown", in *Collected Essays, Volume One*, London, The Hogarth Press, 319-37.
- Woolf, Virginia (1976), "A Sketch of the Past", in *Moments Of Being*, London, The Hogarth Press, 1985, 61-160 (in *The Norton Anthology*, Sixth Edition, Vol. 2, Norton & Company, London, 1993: 1990-7).

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- Barthes, R. (1988), "La morte dell'autore", in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi.
- Bennett, A. (1923), *Things that have interested me*, London, Hardback.
http://www2002.stoke.gov.uk/council/libraries/magazine/b_woolf.htm
- Browning, G.K. (2000), *Lyotard and the End of Grand Narratives*, Cardiff, University of Wales Press.
- Ceserani, R. (1997), *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Eliot, T.S. (1920), *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, New York, Methuen.
- Hutcheon, L. (1995), *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge.
- Lawrence, P. (2000), "Homage to Woolf", *English Literature in Transition (1880-1920)*, Univ. Of North Carolina, Greensboro, <http://lion.chadwyck.co.uk>
- Lee, H. (2003), "Ways of dying", *The Guardian*, Saturday February 8.
<http://books.guardian.co.uk/print/0,3858,4600346-110738,00.html>
- Lodge, D. (1992), *The Art of Fiction*, London, Secker & Warburg, 1992.
- Marler, R. (1998), *Bloomsbury Pie*, London, Virago.
- Mullini, R. (2001), *Il demone della forma. Intorno ai romanzi di David Lodge*, Imola, La Mandragora.