

Mrs. Dalloway

by Virginia Woolf



[...] che mattina – fresca come se fosse stata appena creata per dei bambini su una spiaggia.

Che gioia! Che terrore! Sempre aveva avuto questa impressione, quando con un leggero cigolio dei cardini, lo stesso che sentì proprio ora, a Bourton spalancava le persiane e si tuffava nell'aria aperta. Com'era fresca, calma, più ferma di qui, naturalmente, l'aria la mattina presto [...].

V. Woolf, *La signora Dalloway* (trad. Nadia Fusini), Milano, Feltrinelli, 2010, pag.1.

Quando si vive a Westminster – da quanti anni ormai? più di venti – anche in mezzo al traffico, o svegliandosi di notte, Clarissa non aveva dubbi, prima dei rintocchi del Big Ben si sentiva un silenzio particolare, una speciale solennità [...]. Ecco! Rimbombò forte [...] come siamo sciocchi, pensò lei, attraversando Victoria Street.

Dio solo sa perché ci piace tanto, perché la vediamo così, ce la inventiamo, la fantastichiamo la facciamo e disfacciamo ogni momento diversa; e così fanno anche le donne più disgraziate, gli uomini più miserabili buttati su un marciapiede (inebetiti a forza di bere) [...].

Negli occhi della gente, nel loro andamento lento, faticoso, nel chiasso e nel frastuono, le carrozze, le automobili, i tram, i furgoni, gli uomini-sandwich che vanno avanti e indietro col loro passo strascicato e ondeggiante, le bande e gli organetti; nel trionfo e nel tripudio e nel canto stranamente acuto di un aereo, ciò che amava era: la vita, Londra, quell'attimo di giugno.

Ibid., pag.2.

Septimus Warren Smith, sui trent'anni circa, pallido in volto, il naso aquilino, le scarpe marroni e una giacca sdrucita, gli occhi color nocciola, e nello sguardo un'aria di apprensione che comunicava anche agli estranei. Il mondo aveva sollevato la frusta, sarebbe discesa?

[...] la macchina stava lì ferma, con le tendine abbassate, che mostravano un curioso disegno, che sembrava un albero pensò Septimus – terrorizzato dal graduale restringersi di ogni cosa in un unico centro davanti ai suoi occhi, come se un qualche orrore stesse per giungere infine alla superficie e scoppiare in fiamme. Il mondo vacillava, tremava, minacciava di scoppiare in fiamme. Sono io che ostruisco la strada, pensò. Non era proprio lui che tutti guardavano, additavano, e soppesavano, abbarbicato lì al marciapiede, per un qualche scopo? Ma quale?

Ibid., pag.11-12.

Cambiamento di focalizzazione

Mrs. Dalloway nel negozio di fiori di Miss. Pym

MACCHINA



Septimus Warren Smith

(pp. 10-12)

Mrs. Dalloway nel salotto che rammenda un abito

RINTOCCHI DEL BIG BEN



Peter Walsh

(pp. 41-43)



Fonte: E.K. Sparks, Clemson University, SC, United States
<http://hubcap.clemson.edu/~sparks/TVSeminar/dallwalkmap.html>

Legenda

(All page numbers refer to American Harcourt edition)

- **Mrs. Dalloway's Walk:** from Dean's Yard, Westminster, across Victoria Street, St. James' Park, and Picadilly Street, up Old and New Bond Streets to Oxford Street (MD 3-14);
- **Richard Dalloway's Walk:** from Brook St. off New Bond, through Green Park, past Buckingham Palace into Dean's Yard (MD 112-117);
- **Septimus & Rezia's walk:** from Oxford St. through Harley St. to the Broad Walk in Regent's Park (MD 14-27);
- **Elizabeth's Bus Ride:** from Army Navy Stores on Victoria St. , up Whitehall and the Strand to Fleet Street and The Temple (MD 134-139)
- **Peter Walsh's Walk:** from Westminster, up Whitehall, through Trafalgar Sq., to Cockspur Street and Haymarket Street, up Regent's Street to Regent's Park (MD 48-56);
- **Some observations:** Mrs. Dalloway's Walk and Septimus's are continuous. Peter Walsh's walk covers the most territory and is congruent with Mrs. D's walk + Septimus's. Peter and Richard's walks each enclose Clarissa's, but only Richard's crosses hers. Elizabeth's bus ride strikes off in a totally new direction. Am I the only one who thinks all these walks together form the image of a vase with a flower in it?

[...] la forma del romanzo si era specializzata nel mettere in scena la molteplicità dei destini individuali. [...] I romanzi tradizionali [per es. quelli di Jane Austen] erano «comunità conoscibili»: narravano storie di corteggiamento e matrimonio, seguendo da vicino le vicende di una dozzina di personaggi che si conoscevano tra di loro. [...]

L'esperienza della metropoli o della città industriale era una sfida per la struttura del romanzo tradizionale [...] perché la città stessa diventava una protagonista attiva [...] un sistema di rapporti umani con una forma coerente e duratura.

Johnson, S., *Complessità urbana e intreccio romanzesco*, in: F. Moretti (a cura di), *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, pag 729.

Gli espedienti narrativi della comunità conoscibile erano inadeguati alla scala della città: incapaci di rendere giustizia alla complessità dell'interazione tra individuo e folla.

Ci voleva una forma nuova.

Ibid.

Virginia Woolf fa ampio affidamento sugli incontri improbabili di perfetti estranei nelle strade affollate di Londra (e nei parchi [...]). Sul piano formale, con i mirabili spostamenti del punto di vista creati da personaggi che si incrociano per strada, il romanzo è un'esplorazione della forza metonimica della vita urbana. In apertura del romanzo, Woolf ripercorre i pensieri di una dozzina di personaggi in altrettante pagine. Il passaggio da uno all'altro è reso possibile da piccoli eventi pubblici condivisi: un'automobile che ha un ritorno di fiamma, un aeroplano che traccia una scritta librandosi nel cielo. Questo meccanismo straordinario coglie bene quel misto di vicinanza pubblica e interiorità privata che è il nucleo della flânerie urbana.

Johnson, S., *op. cit.*, pag 742.

Virginia Woolf

MODERN FICTION

(1925)

Modern Novels (1919)



Modern Fiction (1925)

In making any survey, even the freest and loosest, of modern fiction, it is difficult not to take it for granted that the modern practice of the art is somehow an improvement upon the old. With their simple tools and primitive materials, it might be said, Fielding did well and Jane Austen even better, but compare their opportunities with ours!

Admitting the vagueness which afflicts all criticism of novels, let us hazard the opinion that for us at this moment the form of fiction most in vogue more often misses than secures the thing we seek. Whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing, has moved off, or on, and refuses to be contained any longer in such ill-fitting vestments as we provide. Nevertheless, we go on perseveringly, conscientiously, constructing our two and thirty chapters after a design which more and more ceases to resemble the vision in our minds.

The writer seems constrained, not by his own free will but by some powerful and unscrupulous tyrant who has him in thrall, to provide a plot, to provide comedy, tragedy, love interest, and an air of probability embalming the whole so impeccably that if all his figures were to come to life they would find themselves dressed down to the last button of their coats in the fashion of the hour.

Is life like this? Must novel be like this?

Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday [...]; the moment of importance came not here but there; so that, if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street tailors would have it.

[...] we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it.

It is, at any rate, in some such fashion as this that we seek to define the quality which distinguishes the work of several young writers, among whom Mr James Joyce is the most notable, from that of their predecessors. They attempt to come closer to life, and to preserve more sincerely and exactly what interests and moves them, even if to do so they must discard most of the conventions which are commonly observed by the novelist. [...] Any one who has read "The Portrait of the Artist As A Young Man" or, what promises to be a far more interesting work, "Ulysses", now appearing in the Little Review, will have hazarded some theory of this nature as to Mr Joyce's intention.

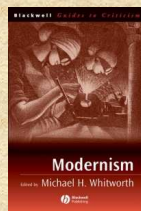
Mr Joyce [...] is concerned at all costs to reveal the flickerings of that innermost flame which flashes its messages through the brain, and in order to preserve it he disregards with complete courage whatever seems to him adventitious, whether it be probability, or coherence, or any other of these signposts which for generations have served to support the imagination of a reader when called upon to imagine what he can neither touch nor see.

... the problem before the novelist at present, as we suppose it to have been in the past, is to contrive means of being free to set down what he chooses. He has to have the courage to say that what interests him is no longer 'this' but 'that': out of 'that' alone must he construct his work. For the moderns 'that', the point of interest, lies very likely in the dark places of psychology.

'The proper stuff of fiction' does not exist; everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss. And if we can imagine the art of fiction come alive and standing in our midst, she would undoubtedly bid us break her and bully her, as well as honour and love her, for so her youth is renewed and her sovereignty assured.

Michael H. Whitworth (2007)

Rileva due ambiguità di fondo nell'argomentazione della Woolf



1. Structure or confusion?

Woolf parla di *"moments of importance"*, *"accent"* e *"emphasis"* nella narrazione, ma poi sostiene che il romanziere, liberato dalle norme convenzionali del romanzo, debba produrre opere caratterizzate da *"a vague general confusion"*.

Suggerisce che il romanzo debba avere una struttura ma non è chiaro se questa struttura sia imposta sulla realtà o estrapolata da essa.

2. Making or copying?

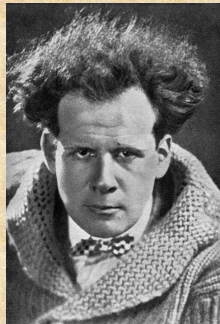
Compito dello scrittore è, per la Woolf, di riferire la realtà in tutte le sue molteplici forme. Ma riferire non è forgiare e questo secondo Whitworth entra in contrasto con quanto avanzato da Pound nel 1915 nel suo manifesto del vorticismo. In realtà la Woolf rimarrebbe "in bilico" fra l'atto creativo e quello invece mimetico del reale, senza mai articularli o porli in rapporto dialettico.

(Questa frattura verrà poi risolta nei saggi successivi).

*The most elementary remarks upon modern English fiction can hardly avoid some mention of the **Russian influence**, and if the Russians are mentioned one runs the risk of feeling that to write of any fiction save theirs is waste of time. If we want understanding of the soul and heart where else shall we find it of comparable profundity? If we are sick of our own materialism the least considerable of their novelists has by right of birth a natural reverence for the human spirit.*

Sergej M. Ejzenštejn (1898 -1948)

Regista sovietico fra i più importanti e influenti, rivoluzionario per l'uso del **montaggio** e la **composizione formale dell'immagine**



Montaggio

[...] il cinema [...] unifica questa doppia tensione alla parte e al tutto tramite la tecnica del montaggio, alla quale deve la costituzione del suo statuto narrativo e della sua specificità. È, infatti, con la scoperta delle possibilità del montaggio che il film, da semplice presentazione di uno spazio e un tempo reali, inestricabilmente legati al continuo divenire del presente, si trasforma in dispositivo narrativo che attraverso i molteplici e compositi rapporti tra inquadrature e sequenze da luogo a relazioni spazio-temporali autonome e originali [...].

Nella fase di montaggio ogni brano di pellicola che rappresenta un distinto "qui e ora" trova la sua coerente posizione [...].

P. Brandi, *Parole in movimento. L'influenza del cinema sulla letteratura*, Cadmo, Fiesole, 2007, pp. 210-211.

Ejzenštejn : il montaggio delle attrazioni

Ejzenštejn formulò la teoria delle attrazioni nel 1923, che l'anno successivo adattò al cinema, secondo il cosiddetto montaggio delle attrazioni. Con questo procedimento Ejzenštejn intendeva scuotere lo spettatore con una sorta di violenza visiva, che lo sollevasse dal torpore dell'assorbimento passivo della storia, suscitando emozioni e nuove associazioni di idee. Lo stesso anno girò *Sciopero*, dove montò pezzi brevissimi, spesso scelti tra inquadrature strane o incongruenti, ma sempre dure e violente, in maniera da rendere il clima di caos dell'evento rivoluzionario raffigurato. Nel montaggio delle attrazioni tutto è disordinato, incompleto, scomposto e lo spettatore deve fare uno sforzo attivo per ricomporre il senso della storia e dei personaggi: è la teoria degli stimoli, dove lo spettatore è stimolato nella sua immaginazione e lavora con l'intelletto completando le figure inquadrature magari parzialmente, le azioni mostrate solo in parte...

Fonte: <http://it.wikipedia.org/wiki/Ejzenstejn#Teorie>

Il principio cinematografico e l'ideogramma

Sta di fatto che la copulazione (forse sarebbe meglio dire combinazione) di due geroglifici della serie più semplice non dev'essere considerata come la loro somma, ma come il loro prodotto, e cioè come una grandezza d'altra dimensione e altro grado; se ciascuno corrisponde separatamente a un *oggetto*, a un fatto, la loro comparazione corrisponde a un *concetto*. Con la combinazione di due "figurabili" si riesce a delineare ciò che graficamente figurabile non è. Facciamo un esempio:

la raffigurazione dell'acqua e di un occhio significa «piangere»;

la raffigurazione d'un orecchio vicino al disegno d'una porta = «ascoltare»;

un cane e una bocca = «abbaiare»;

una bocca e un bambino = «strillare»;

una bocca e un uccello = «cantare»;

un coltello e un cuore = «dolore», e così via.

Ma questo è montaggio!

Sì. È esattamente quello che facciamo nel cinema *comparando inquadrature figurative neutrali e univoche da un punto di vista semantico, entro contesti e serie costruite sulla base d'un significato*. È questo un mezzo e un metodo inevitabile in qualsiasi esposizione cinematografica. E, in forma condensata e purificata, il punto di partenza del «cinema intellettuale». Di un cinema che cerca un massimo di laconicità per l'esposizione visiva di concetti astratti.

S.Ejzenštejn, *Il principio cinematografico e l'ideogramma*, in: Montani, P. (a cura di), *La forma cinematografica*, tr. it. Einaudi, Torino 1986 pp. 30-48.

Lo spettatore è, pertanto, intensamente coinvolto in un impegnativo processo di costruzione dei rapporti che emergono dalla combinazione dei frammenti, i quali sono il risultato del superamento del concetto di azione compiuta e unitaria tramite una sua scomposizione [...].

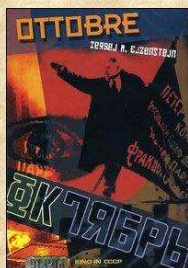
[I]l montaggio deve attirare l'attenzione non sui singoli elementi che compongono la struttura del film ma sulle relazioni che si instaurano fra di essi; e queste relazioni sono tanto più evidenti [...] se il principio che regola le associazioni non è di successione o di accostamento logico ma di conflitto, di contrasto, di scontro.

P. Brandi, *op.cit.*, pp. 232-233.

Per esempio...

<http://www.youtube.com/watch?v=x0QAjpeosgU>

Da:
Ottobre (Октябрь)
1927



Gli autori che hanno rinnovato più radicalmente il romanzo del Novecento hanno adottato tecniche sorprendentemente corrispondenti a quelle del cinema, a cominciare dalla rappresentazione di un continuo presente prolungato. [...] La letteratura, pertanto, utilizzando i propri strumenti – i tempi verbali e le strutture linguistico-grammaticali – tende a realizzare qualcosa di molto simile a quanto il cinema propone attraverso le proprie risorse. [...]

A simili soluzioni sono giunti [...] autori ormai classici del romanzo moderno, tra i quali Marcel Proust e Virginia Woolf ma, indubbiamente, il prodotto più estremo [...] è l'Ulisse di James Joyce.

P. Brandi, *op.cit.*, pp. 199-200.

Il cinema ha mostrato alla letteratura come si può raccontare per immagini e le ha ispirato il proposito di valorizzare ulteriormente la dimensione visiva della narrazione scritta, le ha imposto una profonda riconsiderazione del concetto di focalizzazione tramite la natura concreta e fisica del punto di vista e la sua estrema variabilità a ogni inquadratura e persino all'interno dell'inquadratura stessa, le ha proposto un significato completamente nuovo di montaggio, [...] le ha mostrato la necessità di confrontarsi con un'interdipendenza delle categorie di spazio e tempo [...] all'incertezza, alla probabilità, alla casualità [...].

P. Brandi, *op.cit.*, pp. 274-275.
