

LETTERATURA E LETTERATURE

Direzione

Dante Della Terza, Edoardo Esposito

Comitato scientifico

J. B. Bullen, Jonathan Culler, Anne-Rachel Hermetet,
William Mills Todd III, Jürgen Wertheimer

Responsabili di settore

Giovanna Benvenuti, Anna Maria Carpi, Carlo Di Alesio, Maria Giulia Longhi,
Paola Loreto, Antonio Melis, Caroline Patey, Damiano Rebecchini

Redazione

Francesca Cuojati, Tiziano Moresi, Laura Neri, Stefania Sini

★

Segreteria di redazione

Stefano Ballerio

(stefano.ballerio@gmail.com)

Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Milano,
via Festa del Perdono 7, 20122 Milano

★

«Letteratura e letterature» is an International Peer Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

LETTERATURA E LETTERATURE

5 · 2011



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXI

Amministrazione e abbonamenti
FABRIZIO SERRA EDITORE®
Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

Abbonamenti

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's web-site www.libraweb.net.

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 24 del 14 giugno 2007
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per
estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica,
il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della

Fabrizio Serra editore®, Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2011 by *Fabrizio Serra editore*®, Pisa · Roma

*

www.libraweb.net

*

ISSN 1971-906X

SOMMARIO

Editoriale 9

SAGGI

CARLO DI ALESIO, <i>Poesia neodialettale e autotraduzione: il caso Pasolini</i>	13
MARCO GAETANI, <i>Regressione (critica) e riscatto (mediato): la letteratura secondo Julio Cortázar</i>	33
EDOARDO ESPOSITO, <i>Montale traduttore di Yeats</i>	45
MARCELLO VILLA, <i>Manganelli verso Bisanzio</i>	57

ATTUALITÀ DELLA STILISTICA

LUIGI BLASUCCI, <i>All'insegna dell'anafora: lettura di un testo montaliano (Divinità in incognito)</i>	63
STEFANIA SINI, <i>I caratteri dello stile e lo stile dei caratteri: cenni sull'opera di Grigorij Vinokur</i>	75
STEFANO BALLERIO, <i>Ripercorrere Leo Spitzer: il metodo e l'identità</i>	99
LAURA NERI, <i>Sistemi simbolici e riferimento. Lo stile nella teoria letteraria di Franco Brioschi</i>	125
SARA SULLAM, <i>«It is all in oratio obliqua»: appunti sulla ricezione inglese dello style indirect libre</i>	135
MASSIMILIANO PECORA, <i>Ἐκφρασις tra prosa e poesia: Roberto Longhi e la Disfatta di Massenzio</i>	151

NOTE E RECENSIONI

<i>Pensons ensemble les revues</i> (Anne-Rachel Hermetet, Nathalie Prince)	167
MASSIMO FUSILLO, <i>Estetica della letteratura</i> (Andrea Pinotti)	170
<i>Leo Spitzer. Lo stile e il metodo</i> , a cura di Ivano Paccagnella ed Elisa Gregori (Stefano Ballerio)	172
<i>Mimesis. L'eredità di Auerbach</i> , a cura di Ivano Paccagnella ed Elisa Gregori (Antonio Loreto)	177
JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, <i>El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega</i> (Alfonso D'Agostino)	179
<i>Towards a Typology of Poetic Forms. From language to metrics and beyond</i> , edited by Jean-Louis Aroui and Andy Arleo (Stefano Versace)	185
FRANCA SINOPOLI, <i>La dimensione europea nello studio letterario</i> (Edoardo Esposito)	187

«IT IS ALL IN ORATIO OBLIQUA»:
APPUNTI SULLA RICEZIONE INGLESE
DELLO *STYLE INDIRECT LIBRE*

SARA SULLAM

LA definizione di stile indiretto libero è una questione intimamente connessa alla critica stilistica. Vi convergono infatti, come ricorda Bice Mortara Garavelli, «alcuni dei fatti più rilevanti per la teoria letteraria».¹ All'inizio del ventesimo secolo, quando il romanzo entra nel dominio della riflessione critica, definire l'indiretto vuol dire anche definire *la* forma del romanzo. Frances Ferguson si è espressa esplicitamente al riguardo affermando che l'indiretto libero è l'unico contributo formale del romanzo alla letteratura: «free indirect style is the novel's one and only formal contribution to literature [...] it is just as formal as any formal feature of poetry».² Un sonetto è un sonetto: ma esiste una forma propria del romanzo?

Nella prospettiva degli studi di comparatistica la questione assume un grande interesse, perché la definizione che si dà dello stile indiretto libero non si scinde da questioni di poetica intrinseche a ogni specifica tradizione letteraria, con conseguenze importanti a livello teorico. Si cercherà qui di indagare la ricezione inglese del fenomeno. Infatti, a chi si occupa della questione non può non saltare all'occhio un'anomalia: per lungo tempo gli inglesi non sembrano curarsi affatto di definire quelle frasi un po' «sghembe»³ che affollano i loro romanzi. L'anglista e narratologo Franz Stanzel ha recentemente invitato a indagare quella che chiama «percezione esitante» dell'indiretto libero in Inghilterra e in America,⁴ ed è per questo che ci si propone in questa sede di dedicare particolare attenzione alla ri-

¹ BICE MORTARA GARAVELLI, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso riportato*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009 [1985], p. 87.

² FRANCES FERGUSON, *Jane Austen, Emma, and the Impact of Form*, «Modern Language Quarterly. A Journal of Literary History», 61, 2000, pp. 157-80: 159.

³ Eccone un esempio: *Oh Signore! E cos'erano ora quelle frasi strane che sembravano inondare ogni romanzo?* Per dirla in breve, la cifra costitutiva dello stile indiretto libero è quella *sintassi della soggettività* per cui tutti gli elementi soggettivi, o per meglio dire, espressivi, del linguaggio come esclamazioni, deittici, nomignoli etc., che solitamente si trovano in enunciati di discorso diretto e in riferimento a una prima persona si ritrovano in un enunciato alla terza persona che non è di discorso indiretto, perché queste costruzioni sono da esso escluse. Altra anomalia presentata dagli enunciati di indiretto libero è la co-occorrenza di un verbo al tempo passato con un deittico di tempo presente. Per una trattazione esaustiva e ricca di esempi sull'argomento si rimanda a ANN BANFIELD, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, London, Routledge, 1982; BICE MORTARA GARAVELLI, *op. cit.*; MONIKA FLUDERNIK, *The Language of Fiction and the Fictions of Language. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London, Routledge, 1993.

⁴ Vedi FRANZ KARL STANZEL, *Erlebte Rede. Prolegomena zu einer Wirkungsgeschichte des Begriffs*, in *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*, a cura di Jörg Helbig, Heidelberg, Winter, 2001, pp. 153-167: 161.

flessione poetica della temperie modernista, coeva della *querelle* sullo *style indirect libre* che imperversa in Europa.

Il dibattito si accende nel 1887, anno in cui il grammatico tedesco Adolf Tobler si trova in grandi difficoltà nel battezzare a la «Mischung indirekter und direkter Rede» tipica dei romanzi di Zola.¹ Gilles Philippe riassume così le ambascie di Tobler:

[...] tout l'effort du grammairien allemand consiste à montrer comment un même énoncé peut cumuler les marques de deux prises de parole: l'essentiel des repérages grammaticaux (temps et personnes) se faisant par rapport au locuteur citant, tandis que la plupart des marques subjectives (modalisations, évaluations ...) restent celles du locuteur cité, comme dans cette phrase de *L'Éducation sentimentale*: «Il aperçut, dans une loge d'avant-scène, Arnoux près d'une femme. *Était-ce elle?*»²

Le preoccupazioni di Tobler sembrano rimanere un fatto isolato, fino a quando nel 1899, Theodor Kalepky contesta la teoria della *Mischung*, ritenendo assurda l'idea che ci possano essere due locutori che si esprimono nella stessa frase:³ lo stile indiretto libero è a suo parere un sotterfugio narrativo e non un fatto linguistico. Il dibattito sembrerebbe chiuso e circoscritto alla romanistica di area germanica. Ma poco prima del primo conflitto mondiale, nel 1910, si riaccende, quando Fritz Strohmeier proietta la questione oltre le rive del Reno, sostenendo che in francese non si ritroverebbe l'equivalente del discorso indiretto non congiunzionale del tedesco.⁴ A questo punto entra in scena Charles Bally, che in tutta risposta conia la definizione di *style indirect libre* nel suo celeberrimo articolo del 1912, e si attesta su posizioni simili a quelle di Tobler.⁵ La sua analisi parte da dati grammaticali, e, se nella sua prima formulazione Bally si mostra prudente circa il carattere letterario dello *style indirect libre*, nel 1922 non esiterà più a affermare che esso «est maintenant un cliché en syntaxe littéraire».⁶ Le posizioni di Bally vengono raccolte e perfezionate da una sua allieva, Marguerite Lips, che nel 1926 pubblica la propria tesi di dottorato sull'argomento,⁷ chiudendo una prima fase del dibattito. Da allora, per lungo tempo, si fronteggeranno gli schieramenti: svizzeri «francofoni e saussuriani» da una parte, e tedeschi «germanici e interpretativi» dall'altra. Per i primi l'indiretto libero è una questione di grammatica, e in quanto tale, di letteratura; il dibattito letterario francese da allora in poi risentirà

¹ ADOLF TOBLER, *Vermischte Beiträge zur französischen Grammatik*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», XI, 1887, pp. 437-441.

² GILLES PHILIPPE, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical dans la littérature française 1890-1940*, Paris, Gallimard, 2002, p. 68.

³ THEODOR KALEPKY, *Mischung vor direkter und indirekter Rede*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», XXII, 1899, pp. 491-513.

⁴ FRITZ STROHMEYER, *Der Stil der französischen Sprache*, Weidmann, Berlin 1910.

⁵ CHARLES BALLY, *Le style indirect libre en français moderne I*, «Germanisch-Romansche Monatschrift», 1912, IV-10, pp. 549-556, seguito da CHARLES BALLY, *Le style indirect libre en français moderne I*, «Germanisch-Romansche Monatschrift», 1914, IV-11, pp. 597-606.

⁶ CHARLES BALLY, *La Pensée et la Langue*, «Bulletin de la Société de linguistique de Paris», XIII-1, 1922, 117-137, qui p. 136.

⁷ MARGUERITE LIPS, *Le style indirect libre*, Paris, Payot, 1926.

profondamente di un approccio di questo tipo.¹ Nella visione dei secondi si tratta invece di una questione filosofica, nella quale è facile rintracciare l'influenza del pensiero vossleriano. E oltre la Manica, tutto tace?

1. NIENTE GRAMMATICA, SIAMO INGLESI

Nella prefazione alla traduzione francese di *Unspeakable Sentences* Ann Banfield nota come scrittori e critici francesi abbiano fondato la propria riflessione sulla letteratura – in particolare sul romanzo – su dati grammaticali:

Sartre remarque l'absence du passé simple dans *L'Etranger*, [...] Blanchot fait référence à Butor à propos des pronoms personnels dans le roman, et Beckett aussi s'y intéresse dans sa propre «prose terrible». Ajoutons que ces données ont bien été perçues comme grammaticales par les critiques français (témoin Thibaudet) et par les romanciers français (témoin Proust).²

Nessuno di quei «dati grammaticali» però sarebbe stato percepito come tale dalla tradizione anglosassone, alla quale, Banfield tiene a precisare, non appartengono né Joyce né Beckett, i quali invece nutrivano un sano «taste for grammar». Tanta indifferenza grammaticale, conclude Banfield, ha avuto ricadute importanti anche sulla teoria letteraria prodotta in ambito anglosassone, se un critico del calibro di Wayne Booth non si faceva problemi nel dire che «perhaps the most overworked distinction is that of third person».³

In effetti, l'interesse per la «lingua letteraria» e per il romanzo come genere autonomo in Inghilterra si manifesta molto tardi rispetto alla Francia. Sebbene se ne possano individuare i precursori in Edgar Allan Poe, Henry James, Robert Louis Stevenson, è con la stagione modernista che si inizia a porre il problema della «lingua del romanzo». In età vittoriana, se da un lato viene dedicata grande attenzione ad alcuni aspetti della produzione romanzesca, non sembra che la *forma* sia una delle preoccupazioni principali dei romanzieri, né dei critici. Come osserva Toni Cerutti:

Tale epoca fu una delle più feconde nella letteratura inglese per varietà e ricchezza di produzione, ma fu anche una delle meno attente agli aspetti formali del testo, come è dimostrato dal fatto che la critica letteraria [...] si dedicò a un lungo dibattito sui contenuti estetici della letteratura, ignorando quasi completamente i problemi della composizione.⁴

¹ Gilles Philippe insiste sulla «grammaticalizzazione» del dibattito letterario ricordando come per Bally «Zola est le style indirect libre en chair et os» e per Thibaudet Flaubert è «l'homme de l'imparfait», *Sujet, verbe, complément*, cit., pp. 69-71.

² ANN BANFIELD, *Préface à la traduction française*, in *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil, 1985. Si noti come rispetto al sottotitolo inglese (*Narration and representation in the language of fiction*) il riferimento allo stile indiretto libero sia qui diventato molto esplicito. Per una trattazione ampia sui rapporti letteratura grammatica, si veda GILLES PHILIPPE, *Sujet, verbe, complément*, cit.

³ WAYNE BOOTH, *Distance and Point of View: An Essay in Classification*, «Essays in Criticism», XI, 1961, p. 60. Nella sua postfazione alla seconda edizione di *The Rhetoric of Fiction* Booth ritrae senza condizioni: «Plain wrong. It was radically underworked», *The Rhetoric of Fiction. Second Edition*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983, p. 412.

⁴ TONI CERUTTI, *La questione della lingua*, in *Storia della civiltà letteraria inglese, II*, a cura di Franco Marengo, Torino, UTET, pp. 567-86: 567.

È lo stesso Henry James a puntare il dito sullo stato delle cose nel suo saggio, *The Art of Fiction*: « Only a short time ago, it must have been supposed that the English novel was not what the French call *discutable*. It had no air of having a theory, a conviction, a consciousness of itself behind it». ¹ Il disinteresse per la «lingua del romanzo» è da ricercarsi, tra le altre cose, nell'istituzione della linguistica ottocentesca in Inghilterra:

Se a ciò [all'ignorare i problemi di composizione] si aggiunge che la linguistica ottocentesca non si occupò che marginalmente delle forme del discorso, privilegiando lo studio atomistico degli elementi costitutivi del linguaggio (fonologia, morfologia e lessicologia), si capisce come la lingua apparisse ai letterati come qualcosa di indipendente dalla letteratura. ²

E se in Francia la scuola saussuriana all'inizio del secolo produce studi che vengono prontamente recepiti in ambienti letterari dando spesso luogo ad accesi dibattiti con forte ricaduta mediatica (basti pensare alla *querelle* sullo stile di Flaubert, che oltrepassa i confini della stampa specialistica) ³, la situazione in ambito inglese resta contraddistinta da un sostanziale disinteresse per le questioni di linguistica della letteratura. Non stupirà quindi che fino ad oggi (come fa notare ancora una volta Cerutti) non ci sia stato nessuno studio sistematico della lingua letteraria, come invece è successo in Francia, dove la riflessione sulla lingua del romanzo si è evoluta nel tempo e resta a tutt'oggi vivo oggetto di studio. Il segno di questa vitalità si può cogliere nei lavori di Gilles Philippe che insieme ad altri studiosi ha raccolto l'eredità della critica stilistica, per storicizzarla e attualizzare la riflessione sulla lingua del romanzo. ⁴

Per quanto la diagnosi di Ann Banfield non appaia senza fondamenti, mi pare che sia troppo impietosa e che non renda giustizia a chi invece nella tradizione anglosassone recepisce l'urgenza estetica della grammatica e si apprestava a farne il cardine della propria pratica di scrittrice e di critica: Virginia Woolf, alla cui opera Banfield attinge tuttavia per ricavare gran parte del corpus su cui costruisce l'ipotesi di *Unspeakable Sentences*. Cercherò qui di mostrare come in Woolf si possano rintracciare i termini di una ricerca formale sul romanzo e quanta attenzione prestasse alla lingua narrativa, o *narrative style* che Banfield ritiene essere il *language of fiction* al quale dedica la sua monografia.

¹ HENRY JAMES, *The Art of Fiction* [1884], in *Selected Literary Criticism*, a cura di Morris Shapira, New York-Toronto, McGraw-Hill, 1964, pp. 49-67, qui p. 49.

² TONI CERUTTI, *La questione della lingua*, cit., p. 567.

³ Vedi GILLES PHILIPPE, *Sujet, verbe, complément*, cit. Nel capitolo dedicato alla questione (pp. 47-65) viene ricordato come il 12 ottobre 1920 il *Petit Marseillais*, quotidiano ben lungi dall'essere un'autorità culturale, dedica due colonne a un articolo che inizia con le parole: «Donc, Gustave Flaubert écrit mal», p. 47.

⁴ Vedi GILLES PHILIPPE e JULIEN PIAT, (a cura di) *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

2. IL DOTTOR JESPERSEN E LA SIGNORA WOOLF

È proprio nel segno dell'indiretto libero che si manifesta l'interesse woolfiano per la grammatica, e un primo indizio in questo senso viene fornito da Vita Sackville West, che nel 1928 scrive all'amica: «But it's a whole story that you ought to write. Incorporating Carl Bodelsen and Else Arnefeldt, and Doktor Jespersen, and Pastor Storm, and Mrs Picton Bagge. All real people».¹ Il Doktor Jespersen di Vita è un personaggio reale, al secolo Otto Jespersen (1860-1943), professore di inglese all'Università di Copenhagen, che nel 1924 entra con invidiabile *nonchalance* nella *querelle* sull'indiretto libero con una definizione nuova, proprio quella che Banfield adotterà in *Unspeakable Sentences: represented speech*. Ecco come Jespersen definisce l'indiretto libero e motiva la propria scelta terminologica:

It is not easy to find an adequate descriptive name for indirect discourse of this kind. Lorck rightly rejects Tobler's term (mingling of direct and indirect discourse), Kalepky's (veiled speech, *verschleierte Rede*) and Bally's (*style indirect libre*), but his own term, *erlebte Rede*, which might perhaps be rendered «experienced speech», does not seem much better. I have found no better term than «represented speech» [...]

Bally thought that this phenomenon was peculiar to French, but Lerch and Lorck give a great many German instances, though thinking that in German it may be due to French influence, especially to that of Zola(!). But it is very frequent in England (where it is found long before Zola's time, for instance in Jane Austen) and in Denmark, probably also in other countries (I have recently found Spanish examples), and it seems on the whole so natural that it may easily have come into existence independently, in different places. It is chiefly used in long connected narratives where the relation of happenings in the exterior world is interrupted – very often without any transition like «he said» or «he thought» – by a report of what the person mentioned was saying or thinking at the time, as if these sayings or thought were the immediate continuation of the outward happening. The writer does not experience or 'live' (*erleben*) these thoughts or speeches, but represents them to us, hence the name I have chosen.²

Questo passo di Jespersen getta luce su molteplici aspetti del fenomeno. Innanzitutto egli sposta il fulcro del dibattito: né questione di stile, né questione di filosofia, ma possibilità di *rappresentazione* del linguaggio.³ E in quanto tale – e questo è il secondo contributo fondamentale del danese alla riflessione – l'indiretto libero non ha nulla a che fare con il genio francese. Non sarebbero dunque stati i francesi a inventare la lingua del romanzo e poi a diffonderla in Europa. L'indiretto libero di Jespersen sarebbe invece la forma linguistica che permette la *rappresentazione scritta* della soggettività nel romanzo («long connected narratives»). È evidente

¹ *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*, a cura di Louise De Salvo e Mitchell Leaska, London, Hutchinson, 1984, p. 232.

² OTTO JESPERSEN, *The Philosophy of Grammar* [1924], Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 191-192.

³ Anche Erich Auerbach insiste sull'espansione, da parte di Woolf, di quelle possibilità dei *rappresentazione* – «rappresentazione della coscienza pluripersonale» – offerte da quello che chiama *discorso vissuto*. ERICH AUERBACH, *Il calzaretto marrone*, in *Mimesis* [1946], II, Torino, Einaudi, 1956, pp. 305-338: 320.

come per Ann Banfield, studiosa che opera molti anni dopo il linguista danese all'interno di una paradigma generativista, tali parole sembrano significative. Ma Virginia Woolf?

Banfield sostiene che il non anglosassone Joyce fosse a conoscenza di *The Philosophy of Grammar*. Aggiungerò qui che anche Woolf l'aveva avuta per le mani. Se ne trova conferma nella recensione entusiasta che ne scrive Leonard Woolf, marito di Virginia, dove egli lamenta l'assenza tra scrittori di lingua inglese di «gusto grammaticale», invitando a svilupparne le potenzialità:

It is, I think, a curious thing with regard to writers that most of them seem to take no interest in the material in which they have to work. I call that material words, but I include under it not only the isolated word and its meaning, as they appear mummified or petrified in the dictionary, but punctuation and grammar. [...] the science of grammar is a most difficult one, and ought to be of the highest interest to writers. [...] any one who is interested in words and language and the relation of grammar to the technique of writing and to thought, will find the book very much to his taste.¹

Non è difficile immaginare che le preoccupazioni di Leonard fossero condivise da Virginia. Non lascia dubbi infatti la recensione di Virginia a quello che sarebbe divenuto uno dei pilastri della letteratura sul romanzo, *Aspects of the Novel* dell'amico E. M. Forster:

Thus, though it is impossible to imagine a book on painting in which not a word should be said about the medium in which a painter works, a wise and brilliant book, like Mr Forster's, can be written about fiction without saying more than a sentence or two about the medium in which a novelist works. Almost nothing is said about words.²

Le parole sono importanti, così come le loro combinazioni, indagate in maniera innovativa da Jespersen, che dà un colpo di grazia alla tradizionale divisione in parti del discorso. Nella sua *Modern English grammar on Historical Principles* – un cui volume compare nella biblioteca dei Woolf³ – si trovano capitoli dedicati ad argomenti che mostrano una singolare sintonia con gli interessi della scrittrice. Si pensa qui alle molte di «Sentences without a subject» nei testi woolfiani, o ancora alle interessanti considerazioni sulle «parentheticals», tutti quei «she said», «he thought» che orientano gli enunciati di indiretto libero della scrittrice e che sono

¹ LEONARD WOOLF, *Words*, «The Nation & Athenaeum», 26 luglio 1924.

² VIRGINIA WOOLF, *Is Fiction an Art?*, in *The Essays of Virginia Woolf*, IV, a cura di Andrew McNeillie, 1925-1928, London, Hogarth, 2000, pp. 457-464: 462-463.

³ Il *Catalogue of Books from the Library of Leonard & Virginia Woolf taken from Monks House, Rodmell, Sussex and 24 Victoria Square, London and now in the possession of Washington State University Pullman, U.S.A.*, Brighton, Holleyman & Treacher, 1975 elenca le seguenti opere:

1. Jespersen (O.), *Notes on Relative Clauses & C.* 8vo wrappers 1926 (Details of cover and/or labels – Coloured patterned paper with label V.W.) Section VII M / N p. 4 [maiuscolo mio].

2. Jespersen (Otto), *Modern English Grammar on Historical Principles. Part 3 – Syntax. 2nd volume.* 8vo cloth 1928 (Details of any particulars: Library (no. 12131) (78) [maiuscolo mio].

3. ----- . *Notes on Relative Clauses* SPE Tract, no. 24. Oxford: Clarendon Press, 1926.

Come si noterà, il nome di Jespersen è riportato erroneamente, e non viene corretto neanche nella nuova edizione del catalogo (2003), a cura di Laila Miletic-Vejzovic, accessibile online all'indirizzo <http://www.wsulibs.wsu.edu/holland/masc/OnlineBooks/woolflibrary/woolflibraryonline.htm>.

un fenomeno tipico dello *style indirect libre*, perché non istituiscono alcun legame di subordinazione. L'aggettivo *libre* per Bally è chiarificatore proprio di tale aspetto: gli enunciati che *rappresentano* il parlato sono liberi da ogni legame subordinante con l'inciso che ne indica la fonte. E Jespersen sembra capirlo perfettamente:

Compare also the frequent position of the sentence containing say; etc., as a parenthetical insertion: «This, he says, is true», «This, I know; is true», or after the other sentence «This is true, he says», «This is true; I know», «He was ill; he said». If one of these arrangements is used, we speak of two coordinated sentences, but if we use the other arrangement, with *say* or *know* first, we generally feel the contents of the saying or knowing as subordinated, i. e. as a clause.¹

Uno dei modi in cui Woolf sfrutta appieno le possibilità espressive dello *style indirect libre* è proprio quello di dislocare gli incisi in modo strategico, per ottenere quello *shift in point of view* che Auerbach legherà proprio all'uso magistrale dello stile indiretto libero.² Si consideri, ad esempio, il passo che segue, tratto da *Mrs. Dalloway*:

[Clarissa, P.R.] Never should she forget all that! [Peter, D.R.] Cold, heartless, a prude, he called her. Never could she understand how he cared. [Clarissa, P.R.] But those Indian women did presumably – silly, pretty, flimsy nincompoops. And she wasted her pity. [Peter? Clarissa? D.R.? P.R.?] For he was quite happy, he assured her – perfectly happy, though he had never done a thing that they talked of; his whole life had been a failure. [Clarissa, P.R.] It made her angry still.³

Nel brano si trovano rappresentati i pensieri della protagonista Clarissa Dalloway, che ripensa alla propria scelta di non sposare Peter Walsh. L'inciso si trova in un punto di grande densità e ambiguità, come a marcare in senso decisamente paratattico un passo che sembra chiedere, e allo stesso tempo rendere difficile, una scansione precisa e un'attribuzione di ogni enunciato a un personaggio. Si tratta insomma di uno di quei brani di fronte ai quali Auerbach si chiederebbe «chi parla in questo capoverso»?⁴ La collocazione dell'inciso, che segue una proposizione introdotta dalla congiunzione coordinante *for*, rende la trasformazione in discorso indiretto o diretto impossibile.

Sempre nella *English Grammar* si trovano osservazioni suggestive sulle «Clauses of Wonder», quelle esclamazioni che caratterizzano gli enunciati di indiretto libero e la loro *sintassi della soggettività*. Jespersen ne fornisce un'interpretazione interessante:

It should be noted that very frequently expressions of wonder, though to all intents and purposes independent sentences, have the same word-order as dependent clauses, for instance:

¹ OTTO JESPERSEN, *A Modern English Grammar on Historical Principles*, 9 vols, Heidelberg, Winter, 1927. Qui p. 33, vol. III.

² ERICH AUERBACH, *Il calzaretto marrone*, cit.

³ VIRGINIA WOOLF, *Mrs Dalloway* [1925], New York, Harcourt Brace, 1981, p. 8. Le indicazioni tra parentesi quadre riguardano la tipologia di enunciato, secondo la denominazione di Ann Banfield in *Unspeakable Sentences*. P. R. equivale a *pensiero rappresentato* (*represented thought*) e D.R. a *discorso rappresentato* (*represented speech*).

⁴ ERICH AUERBACH, *Il calzaretto marrone*, cit., p. 314.

Galsw P 2.7 How people can be such fools! (different from the question: how can people . . .) Kipl K 375 How I shall laugh with the Colonel (Here *how* indicates a degree; in «How shall I laugh» as a real question *how* would refer to the manner).

Such expressions originate in incomplete utterances: the speaker pulls up before saying the main clause: . . ., I do not understand (aposiopesis)¹

Ad essere messa in discussione è quella zona di confine tra paratassi e ipotassi, in cui si gioca la partita dell'indiretto libero. Perché le esclamazioni hanno per Jespersen lo stesso *ordo verborum* di proposizioni dipendenti ma stanno spesso in piedi da sole, sono *phrases*, così simili a quella *phrase* flaubertiana in cui, portando all'estremo l'interpretazione di Jespersen, scompare il locutore. Il passo verso le *unspeakable sentences* che rappresentano la coscienza non è difficile da compiere. Le esclamazioni – Woolf lo mostra in modo magistrale – sono un pilastro della *rappresentazione scritta* della soggettività:

«Clarissa!» That voice! It was Sally Seton! Sally Seton! after all these years! She loomed through a mist. For she hadn't looked like that, Sally Seton, when Clarissa grasped the hot water can, to think of her under this roof, under this roof! Not like that!²

3. LA SINTASSI DELLA SOGGETTIVITÀ

La vicinanza tra Jespersen e Woolf – resa ancora più avvincente dal legame con la costellazione critico-teorica di Banfield – dischiude la prospettiva linguistico-letteraria all'interno della quale è possibile situare la riflessione woolfiana sulla forma del romanzo. Se infatti è stato mostrato da più parti, e da Banfield *in primis*, che la scrittrice sfrutta ogni possibilità dello *style indirect libre*, quel che urge qui mostrare è come nella sua riflessione saggistica sia possibile reperire i termini di una riflessione sul romanzo che si può inquadrare all'interno del mosaico formalista del circolo di Bloomsbury.³ In quest'ottica la ricerca di una forma che rappresenti la soggettività senza perderne i tratti espressivi e soggettivi – e quindi sull'indiretto libero – è un nodo fondamentale.

La ricerca formale di Woolf, tesa a elaborare una poetica della *fiction*,⁴ nasce da riflessioni di ordine storico-letterario. Per definire la poetica della *fiction* del futuro, occorre rivedere l'assetto retorico dei generi. Non è un'operazione nuova: è esattamente la stessa compiuta pochi decenni prima da Flaubert, in quella che Gilles Philippe definisce «l'invenzione della prosa», quell'affermazione estetica da

¹ Otto JESPERSEN, *Modern English Grammar*, cit., p. 50. Si può immaginare che, anche l'insistenza di Jespersen sulle figure retoriche del silenzio (aposiopesi e prosiopesi) avesse un certo fascino per Woolf, così ossessionata dal silenzio. Tuttavia, la monografia che si occupa della questione (Patricia Lawrence, *The Reading of Silemce. Virginia Woolf in the English Tradition*, Stanford, Stanford University Press, 1998) non presta molta attenzione a questioni linguistico-retoriche.

² VIRGINIA WOOLF, *Mrs Dalloway*, cit., p. 171.

³ A proposito si vedano ALLEN MCLAURIN, *Virginia Woolf, The Echoes Enslaved*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973, e LINDA HUTCHEON, *Formalism and Freudian Aesthetic: The Example of Charles Mauron*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

⁴ Si è deciso qui di lasciare il termine inglese *fiction*, perché è quello impiegato da Virginia Woolf nella sua riflessione teorica sul romanzo, ben diverso, per la scrittrice, da *novel* o *romance*.

parte del romanzo che giunge a compimento nella seconda metà dell'Ottocento. Il motto flaubertiano è noto: «La prose est née d'hier, voilà ce qu'il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites, mais celles de la prose, tant s'en faut».¹ Come per Flaubert, anche per Woolf la definizione formale – e non solo – della *fiction* avviene per contrasto con la poesia,² e Woolf la insegue nel saggio seminale *Poetry, Fiction and the Future*, pubblicato nel 1927.

Woolf inizia notando come gli scrittori siano alla ricerca di una forma in grado di rappresentare l'esperienza polimorfa della modernità, di integrare il «lyric cry of ecstasy» soggettivo nella narrazione dei fatti quotidiani. La poesia, dice, non è più in grado di assolvere a questo compito

the fine fabric of a lyric is no more fitted to contain this point of view [...] it may be that the emotions here sketched in such rude outline and imputed to the modern mind submit more readily to prose than to poetry.³

Per questo Woolf non esita a dire che la letteratura sta andando «verso la prosa». La *fiction* del futuro, come i romanzi che si immagina Flaubert,⁴ assomiglieranno alla poesia:

It will be written in prose, but in prose which has many of the characteristics of poetry. [...] It will be read, not acted. [It] will resemble poetry in this that it will give not only or mainly people's relations to each other and their activities together, as the novel has hitherto done, but it will give the relation of the mind to general ideas and its soliloquy in solitude.⁵

Sarà il quindi romanzo a colonizzare il terreno della poesia. Ma il romanzo, genere scritto, ha bisogno di una forma in grado di rappresentare nel silenzio della lettura⁶

¹ GUSTAVE FLAUBERT, *Correspondance*, a cura di Jean Bruneau, Paris, Gallimard, 1980, p. 79.

² A confermare la centralità dell'opposizione prosa/poesia a livello teorico si trova il passo tratto dal diario del Woolf, che nel periodo in cui prepara la propria monografia sul romanzo, *Phases of Fiction*, scrive nel suo diario che la sua teoria del romanzo è «something to do with prose and poetry», citato nella nota 1 di *Phases of Fiction*, in *The Essays of Virginia Woolf*, V, cit., p. 84.

³ Virginia Woolf, *Poetry, Fiction and the Future*, in *Essays* cit., vol. IV, pp. 428-440: 434.

⁴ Le parole di Woolf mostrano una straordinaria contiguità con quelle di Flaubert, il quale scrive in una lettera a Louise Colet: «J'en conçois pourtant un, moi, un style: un style qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans, ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelles, des aigrettes de feu, un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée enfin voguerait sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière», in *Correspondance*, cit., p. 79.

⁵ WOOLF, *Poetry, Fiction and the Future*, cit, p. 435.

⁶ Nei suoi ultimi due saggi, *Anon* e *The Reader*, pubblicati postumi nel 1979, Woolf traccia un'evoluzione della storia letteraria inglese incentrata sulle figure di Anon, il poeta anonimo, il cantastorie, e del lettore, che la scrittrice mette in relazione. Con il passare dei tempi, il poeta diventa drammaturgo, e poi scrittore, uno scrittore «speaking our own thoughts [...] So many private people are pressing their weight of unexpressed emotion upon the writer's consciousness». Il passaggio dalla performance orale alla parola scritta è chiaro per Woolf: «theatre must be replaced by the theatre of the brain. The playwright is replaced by the man who writes a book. The audience is replaced by the reader. Anon is dead». «Anon» and «The Reader». *Virginia Woolf's Last Essays*, edited with an introduction and commentary by Brenda Silver, «Twentieth Century Literature», 25, 1979, pp. 356-441: 398.

quel «lyric cry of ecstasy», di «connetterlo»¹ al resto del tessuto testuale in prosa, di modo che la transizione da frase a frase non venga avvertita. In questo senso si compie il passaggio dalla prima persona alla terza, senza che vengano persi i tratti espressivi dell'enunciazione lirica. A questo proposito Woolf è esplicita: «abbiamo bisogno di una relazione impersonale», perché i passi lirici – quelli che esprimono la soggettività – all'interno dei romanzi disturbano la lettura: «These passages are eloquent, lyrical, splendid; they read very well cut out and stuck in an anthology; but in the context of the novel they make us uncomfortable».² Nella *fiction* a venire, conclude Woolf, tutto dovrà essere «mastered and ordered». Non credo sia azzardato leggere qui un'esplicita e consapevole riflessione sulla forma della *fiction*, simile a quella che Gilles Philippe ravvisa in Flaubert,³ la cui lettura è del resto sicuramente fondamentale per Woolf.

Lo stesso anno di *Poetry, Fiction and the Future* Woolf pubblica il romanzo in cui porta all'estremo la sperimentazione sull'indiretto libero, *To the Lighthouse*, di cui Auerbach coglie appieno l'immenso patrimonio critico-linguistico. Nel suo diario la scrittrice annota:

It is proved, I think, that what I have to say is to be said in this manner. As usual, side stories are sprouting in great variety as I wind this up: a book of characters; the whole string being pulled out from some simple sentence... I think I can spin out all their entrails this way; but it is hopelessly undramatic. It is all in *oratio obliqua*. Not quite all; for I have a few direct sentences. The lyric portions of *To the L.* are collected in the 10 year lapse, & I don't interfere with text so much as usual. I feel as if it fetched its circle pretty completely this time:⁴

«È tutto in *oratio obliqua*»: le intenzioni sono dichiarate. L'*oratio obliqua* è l'indiretto libero: è la stessa espressione che usa Proust nel saggio su Flaubert, di cui Woolf era a conoscenza, non foss'altro che per la mediazione del cognato Clive Bell, che cita il celebre saggio proustiano nella sua monografia sullo scrittore francese:

In those illuminating notes on Flaubert's *oratio obliqua* and on his suppression of inverted commas, I discover, by the way, an image which seems worth catching and exhibiting, so perfect a specimen is it of what an image should be: «donc, cet imparfait, si nouveau dans la littérature, change entièrement l'aspect des choses et des êtres, comme fait une lampe qu'on a déplacé». It is difficult to recall an image that throws a sharper or more helpful light into a dark corner.⁵

¹ Nel suo saggio sulla scrittura al confine tra prosa e poesia di De Quincey (*Impassioned Prose*, 1926) Woolf si dimostra cosciente del problema delle «connessioni» della prosa, quando scrive «A prose writer may dream dreams and see visions, but they cannot be allowed to lie scattered, single, solitary upon the page. So spaced out they die. For prose has neither the intensity nor the self-sufficiency of poetry. [...] it must be connected on this side and on that». Il problema è quello delle transizioni da un enunciato all'altro, spesso da un enunciato che rappresenta la soggettività a uno di pura narrazione. Non a caso molti studi stilistici sull'indiretto libero si sono concentrati sull'uso delle congiunzioni.

² WOOLF, *Poetry, Fiction and the Future*, cit., p. 437.

³ Vedi STÉPHANIE SMADJA et GILLES PHILIPPE, *L'invention de la prose*, in GILLES PHILIPPE, JULIEN PIAT, *La langue littéraire*, cit., pp. 323-43.

⁴ VIRGINIA WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, III, edited by Anne Oliver Bell assisted by Andrew McNeillie, London, Hogarth Press, 1977-1980: 106-107.

⁵ CLIVE BELL, *Proust*, London, Hogarth Press, p. 25

Attraverso lo scritto di Bell, o la lettura di «The Criterion» a cui viene anche chiamata a collaborare, Woolf viene senza dubbio a contatto con i pochi ambienti dove filtra in Inghilterra parte della riflessione stilistico-formale sulla letteratura, quei luoghi che, come la rivista eliotiana, recepiscono il dibattito europeo nonché le voci della nascente critica stilistica: basti pensare che sarà proprio sulle pagine del «Criterion» che verrà pubblicata in inglese un'anteprima europea del saggio di E.R. Curtius su Proust, *On the Style of Marcel Proust*.¹

Al di là della leggenda abusata di Bloomsbury, penso sia opportuno ricordare gli apporti dei componenti del gruppo alla riflessione formalista. Se Clive Bell e l'amico Roger Fry sono gli esponenti del formalismo in arte, Virginia Woolf ne è la protagonista indiscussa in campo letterario, alla ricerca di una «significant form»² per la *fiction*. Come fa notare Jane Goldman, troppo spesso la ricerca formalista di Woolf è stata assimilata a quella di Bell e Roger Fry, senza che ne venisse indagata la specificità.³ La forma della *fiction* si trova, come per Flaubert, nel «ritmo scritto», nel ritmo della frase e delle frasi concatenate tra loro. Ancora una volta, i termini precisi di una tale ricerca si ritrovano nel dibattito aperto dalle opere di Roger Fry sulle arti figurative, in cui il ritmo occupa un posto fondamentale.

The change in the general quality of rhythm in modern drawing might perhaps be compared to the change from regular verse to free verse or poetical prose.⁴

Per Virginia Woolf, nel romanzo moderno si può osservare uno stesso cambiamento di ritmo. Con la sua orchestrazione di *phrases* di vario genere, farà del *phrase rhythm* la propria marca stilistica. Come scrive a Vita Sackville-West:

As for the *mot juste*, you are quite wrong. Style is a very simple matter; it is all rhythm. Once you get that, you can't use the wrong words. But on the other hand here am I sitting after half the morning, crammed with ideas, and visions, and so on, and can't dislodge them, for lack of the right rhythm.⁵

Non è il *mot juste* quello che dà il ritmo alla prosa: il ritmo si gioca sul piano dell'articolazione frastica,⁶ perché «there is the form of the sentence, soliciting

¹ ERNST ROBERT CURTIUS, *On the Style of Marcel Proust*, trad. di F. S. Flint, «The Criterion», No. 7, April 1924, pp. 311-320. Per una trattazione della ricezione della critica francese sulla rivista si veda ANDREA FORTUNATO, *La letteratura francese sulle pagine di «The Criterion» (1922-1939)*, tesi di laurea magistrale discussa nell'a.a. 2005-2006 (Università degli Studi di Milano, relatori Proff. Edoardo Esposito e Giovanni Cianci).

² La formula «significant form» fu coniata da Clive Bell. Utilizzata per la seconda mostra dei postimpressionisti a Londra, fu poi elaborata in *Art*, London, Chatto and Windus, 1914.

³ JANE GOLDMAN, *Modernist Studies*, in Anna Snaith (a cura di), *Palgrave Advances Virginia Woolf Studies*, London, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 35-59: 54-57.

⁴ ROGER FRY, *The New Movement in Art in Its Relation to Life. A Lecture Given at the Fabian Society Summer School*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», xxxi, 1917, pp. 162-163 e 167-168: 168.

⁵ *The Letters of Vita Sackville West*, cit., p. 230.

⁶ Giovanna Rosa ha efficacemente messo in luce questo aspetto: «l'acquisizione di uno stile con andamento continuo, anti-oratorio eppur incline a sfruttare le risorse difficili del "parlato-scritto" in cui la tessitura degli elementi ritmici, il *melos*, non poggia sulle convenzionali misure del *cursus* prosodico, ma si intona a ricorrenze anaforiche e sotterranee isotopie espressive». *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 288.

one to fill it». E quale forma più affascinante degli «sghebbi» enunciati di indiretto libero?

4. PERCORSI TRANSATLANTICI

Che sia per l'influenza di Flaubert, letto anche attraverso gli occhi del Walter Pater di *Style*,¹ e in ogni caso scrittore amato, o che si debba alla lettura di Jespersen, è indubbia, in Woolf, la presenza di un'attenzione linguistica attraverso la quale sembra compiersi una ridefinizione della scrittura romanzesca, un'attenzione che Banfield sembrava ritenere esclusivo patrimonio francese.

E non mancano purtroppo indicazioni in questo senso; nonostante l'invito di Leonard a occuparsi di parole, la critica letteraria inglese sarà ancora a lungo refrattaria a un discorso formale-linguistico sulla narrativa. Sola forse contro tutti, Woolf aveva puntato il dito su questa riluttanza, quando, recensendo il libro che avrebbe per lungo tempo presieduto alla riflessione sul romanzo, *The Craft of Fiction*, lamentava l'assenza di una critica linguistica:

To say that it is the best book on the subject is probably true; but it is more; but it is more appropriate to say that it is the only one. [...] The criticism of fiction is in its infancy and its language is baby language.²

Se in Francia il «momento grammaticale della letteratura» sfocia poi naturalmente nella critica stilistica, cosa che succede anche in Germania, bisogna aspettare gli anni Sessanta perché la *scholarship* di lingua inglese, – dove, come non mancano di notare Banfield e Stanzel,³ lo studio della lingua e quello della letteratura non vanno di pari passo – si decida a colmare il proprio ritardo. Questo è quanto mai vero per la controversa definizione dello *style indirect libre*: per gli inglesi rimarrà a lungo *oratio obliqua* o *free indirect style*, o, come si vedrà a breve, persino *stream of consciousness*, definizione che non ha nulla di formale, ma registra semmai lo spostamento dell'attenzione dei romanzieri sull'interiorità.

Il 1966 vede la pubblicazione di due contributi che dichiarano esplicitamente la propria connessione con la critica stilistica nello studio del romanzo. In *Language of Fiction*, lo studioso inglese David Lodge riconosce il silenzio della propria cultura – «We have no Spitzer, no Auerbach, no Ullmann»⁴ – e inaugura una scuola stilistica – la «New Stylistics» – che avrà un seguito nel lavoro di Michael Short e Geoffrey Leech, che nel 1981 pubblicano *Style in Fiction: a Linguistic Introduction to English Fictional Prose*,⁵ e in quello di Michael Toolan (il cui lavoro si è collocato, in tempi più recenti, all'interno di una prospettiva cognitivista), autore di *Style in Fiction: A Literary-linguistic Approach* (1990)⁶. In ambito americano è invece Dorrit

¹ WALTER PATER, *Style* [1888], in *Appreciations*, London, Macmillan, 1927, pp. 1-36.

² VIRGINIA WOOLF, *On Re-reading Novels*, in *The Essays of Virginia Woolf*, III, cit., pp. 338-339.

³ FRANZ STANZEL, *Erlebte Rede*, cit., pp. 163-166, ANN BANFIELD, *Préface*, cit.

⁴ DAVID LODGE, *Language of Fiction*, London, Routledge, 2001 [1966], p. 55.

⁵ GEOFFREY LEECH e MIKE SHORT, *Style in Fiction: a Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, London, Longman, 1981.

⁶ MICHAEL TOOLAN, *Style in Fiction: A Literary-linguistic Approach*, London, Routledge, 1990.

Cohn, germanista e comparatista a Harvard, a entrare nel dibattito sull'indiretto libero sull'onda del rinnovato interesse per l'argomento causato dalla pubblicazione dei lavori di Stanzel e Käthe Hamburger.¹ La studiosa muove proprio dalla constatazione della quasi totale assenza di voci inglesi nel dibattito e sottolinea come «gli studiosi che scrivono in lingua inglese [...] tendono a tagliar corto sull'argomento assimilando l'indiretto libero al *flusso di coscienza*».² La Cohn cita a riguardo Wayne Booth, Melvin Friedman nonché Wellek e Warren³ e individua la causa di una tale confusione terminologica nelle teorie che hanno come maggiore interprete Percy Lubbock.⁴ Legate come sono al punto di vista, queste teorie trascurano frequentemente la differenza fondamentale tra la resa della coscienza in prima e terza persona.⁵

L'articolo di Cohn apre il dibattito sulle sponde dell'Atlantico settentrionale. Il salto temporale – da Bally, passando per *The Craft of Fiction* si è ormai arrivati alle soglie degli anni sessanta – è grande, e il «clima di opinione» è cambiato. Il dibattito sull'indiretto libero – e sulla lingua del romanzo più in generale – deve vedersela con due paradigmi che nel frattempo hanno incrociato la critica stilistica: quello narratologico, che proprio nel 1966 si afferma con la pubblicazione di *The Nature of Narrative* di Scholes e Kellog, e quello linguistico-generativista. Questi due paradigmi produrranno due teorie sull'indiretto libero che ancora oggi si oppongono. All'interno del primo nasce la trattazione di Roy Pascal (si tratta di nuovo, va notato, di un germanista), *The Dual Voice*, pubblicato nel 1977 e anticipato *in nuce* nell'articolo «Tense and the Novel» del 1962.⁶ Mentre all'interno del secondo Ann Banfield, la prima anglista americana ad occuparsi dell'argomento, elabora la propria teoria sull'indiretto libero, esposta in una serie di articoli a partire dal 1973 e presentata in monografia con la pubblicazione, nel 1982, di *Unspeakable Sentences*.⁷

Pascal e Banfield optano per definizioni tra di loro radicalmente diverse: Pascal infatti adotta la dicitura *free indirect speech*, traducendo alla lettera la coppia di aggettivi «indirect libre» alla quale accosta lo *speech*, il discorso. La sua scelta traduttiva e definitoria è del resto esplicitata nel titolo della monografia, *The Dual Voice*: di voce e di parlato si tratta. Secondo Pascal, negli enunciati di *free indirect speech* si potrebbero trovare due voci, quella del narratore e quella del personaggio. Ban-

¹ FRANZ STANZEL, *Die typische Erzählsituationen im Roman*, Wien, Klett, 1955 e KÄTHE HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, 1957.

² DORRIT COHN, *Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style*, «Comparative Literature», 18, 2, 1966, pp. 97-112.

³ DORRIT COHN, *Narrated Monologue* cit., p. 101.

⁴ PERCY LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, New York, Scribner, 1921. Percy Lubbock (1879-1965) fu grande amico di Henry James. Curò l'edizione delle sue lettere, e *The Craft of Fiction* fu – ed è tuttora – considerato la sistematizzazione dei punti cardine della riflessione jamesiana del romanzo.

⁵ Vedi nota 3, p. 135.

⁶ ROY PASCAL, *Tense and the Novel*, «Modern Language Review», 57, 1962, 1-11; *The Dual Voice. Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-century European Novel*, Manchester, Manchester University Press, 1977.

⁷ ANN BANFIELD, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, London, Routledge, 1982.

field, d'altro canto, confuta gli assunti di base di questa teoria da un punto di vista grammaticale: la *doppia voce* è tutt'al più un *effetto*, ma sotto il profilo grammaticale è impossibile che un enunciato abbia due soggetti e due centri deittici.

La studiosa americana sposta invece l'attenzione non tanto sulla voce e sulla sua riproduzione, ma sulla sua *rappresentazione scritta* nel romanzo. Banfield rigetta il paradigma comunicativo per dar conto dello stile del romanzo, mostrando che l'indiretto libero emerge proprio grazie all'affrancamento dalla funzione comunicativa. La studiosa riprende quindi la definizione di Jespersen, ampliandola, e parla di *represented speech and thought*, una forma a sé, non derivabile né dal discorso diretto né da quello indiretto. È una possibilità del linguaggio, che nasce – e si trova – solo nella lingua del romanzo, *scritta* e letta in silenzio: è la lingua della narrativa a creare una forma unicamente letteraria per riportare parole e pensieri, che, in ultima istanza, rende possibile l'indipendenza dell'espressione dalla comunicazione: «It is the language of narrative which creates a uniquely literary form of reporting speech and thought which ultimately allows us to establish the independence of expression from communication». ¹ Per la studiosa il *language of narrative* non è scarto dalla norma, ma è una forma con una rappresentazione grammaticale dotata di regole proprie e capace di ampliare i confini del linguaggio.²

A differenza di una teoria elaborata all'interno di un paradigma *comunicativo*, il cui accento batte sulla *retorica*, la teoria di Banfield reclama la centralità della *poetica*:

Le fait que le style du roman peut être traité comme appartenant à la langue, et que, en tant que son image inversée, la linguistique doit rendre compte de la littérature, ne veut pas dire pour autant que la linguistique épuise la question du langage romanesque, ou bien que seules les propositions de linguistique puissent légitimement statuer sur la littérature. [...] C'est en reconnaissant la frontière entre la linguistique en tant que science et la critique que l'une pourrait avoir quelque chose à dire à l'autre.³

Banfield non trascura assolutamente il ruolo del lettore, né la questione delle intrusioni d'autore e neppure la figura del narratore; semplicemente la sua attenzione si concentra sugli aspetti linguistico-poetici della narrazione.

5. CONCLUSIONE: PER UNA POETICA DELLO STILE INDIRETTO LIBERO

Banfield conferisce uno statuto teorico a quella sintassi della soggettività tanto importante per Virginia Woolf, fornendo un resoconto formale che costituisce un ottimo grimaldello ermeneutico per la letteratura modernista. Basandosi su un *corpus* in gran parte woolfiano, Banfield dà conto non solo degli enunciati di *style indirect libre*, ma fornisce una descrizione formale anche delle altre classi di enunciati, tra cui quelli che «rappresentano l'inosservato», come quelle della sezione

¹ ANN BANFIELD, *Unpoekable Sentences*, cit., p. 63.

² ANN BANFIELD, *Préface*, cit., pp. 14-15: «La littérature ne se nourrit pas d'infractions aux règles, il faut bien plutôt la concevoir comme une série d'experiments testant les limites de la langue – ce que c'est qu'un mètre, etc. ».

³ ANN BANFIELD, *Préface* cit., p. 15.

«Time Passes», in *To the Lighthouse*. Tali enunciati, assimilabili a quelli di indiretto libero per l'uso dell'imperfetto (come emerge chiaramente nella traduzione in francese di Charles Mauron, primo traduttore di «Time Passes», che usa l'*imparfait*)¹ «[are] centred in an empty *here and now*, [and] become then the appropriate linguistic representation of the unobserved, *here and now* defining the Russellian perspective, that physical subjectivity which may remain impersonal».²

Sembra proprio insomma che epistemologia, stile e grammatica interagiscano nell'opera di Virginia Woolf in una fase cruciale della storia letteraria; e che proprio nel momento in cui la teorizzazione inglese recupera il proprio ritardo secolare nella discussione sull'indiretto libero, il ruolo teorico e formale della scrittrice si palesi in tutta la sua importanza. La scoperta dell'animo linguistico di Virginia Woolf, la «whole story» con il Doktor Jespersen e la contiguità con le questioni che assumeranno veste teorica con Ann Banfield consentono di guadagnare una prospettiva storica sulla ricezione inglese dello stile indiretto libero e di coglierne in Woolf il centro vitale. Ed è in quella prospettiva che, da Woolf a Banfield, si compie la traiettoria di una poetica dell'indiretto libero, nel tentativo di definire la lingua della *fiction*, in quella che è una delle vie inglesi alla critica stilistica.

ABSTRACT

La definizione di stile indiretto libero è una questione intimamente connessa alla critica stilistica. Nella prospettiva degli studi di comparatistica, essa assume un grande interesse, perché la definizione che si dà dello stile indiretto libero non può essere scissa dalle questioni di poetica intrinseche a ogni specifica tradizione letteraria, con conseguenze importanti a livello teorico. Il presente articolo si propone di indagare la ricezione inglese dello stile indiretto libero, con particolare attenzione a come la riflessione sulla lingua della *fiction* da parte di Virginia Woolf diventi centrale nel momento in cui la *scholarship* anglo-americana recepisce il dibattito sullo stile indiretto libero.

The definition of free indirect style is closely connected to stylistic criticism, which acquires a great interest for comparative literature studies. For giving a definition of free indirect style implies tackling issues of poetics in different literary traditions, which has relevant consequences on a theoretical level. This article aims at investigating the English reception of free indirect style. Particular attention will be paid to Virginia Woolf's reflection on the language of fiction, which becomes central when Anglo-american scholarship resumes the debate on free indirect style.

¹ CHARLES MAURON, *Le Temps passé*, «Commerce», 10, 1926, 89-133.

² ANN BANFIELD, *Describing the Unobserved: Events Grouped Around an Empty Centre*, in *The Linguistic of Writing. Arguments Between Language and Literature*, a cura di Nigel Fabb, Derek Attridge, Alan Durrant e Colin MacCabe, Manchester, Manchester University Press, 1987, pp. 165-85: 274. Questa scoperta, fondamentale per la critica woolfiana, è successiva alla pubblicazione di *Unspeakable Sentences* e viene elaborata in maniera compiuta nell'ultimo libro di Banfield *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Marzo 2011

(CZ 2 · FG 3)

