

IL DISCORSO INDIRETTO LIBERO NEL TESTO NARRATIVO. CARATTERISTICHE E TRADUZIONE di Paola Faini

Dal discorso diretto e indiretto al discorso indiretto libero

Lo stile indiretto libero trova nel discorso letterario¹, e in particolare nel romanzo, un'applicazione privilegiata. La sua presenza in un testo narrativo rivela la volontà autoriale di proiettare l'atto di narrazione verso prospettive nuove: a partire dal XIX secolo, esso contribuisce a una maggiore interiorizzazione della rappresentazione romanzesca, delineando i processi mentali e le emozioni di un personaggio. Questa tipologia di discorso (che per brevità definiremo, secondo l'uso comune, DIL; nella terminologia anglosassone FIS, *Free Indirect Speech*) si presenta come una forma di citazione² caratterizzata da una sorta di ambiguità: in esso, infatti, si intersecano e si compenetrano aspetti del discorso diretto e di quello indiretto, libertà espressiva³ e complessità. A differenza del discorso diretto, caratterizzato dal doppio livello della frase citante e della frase citata, il DIL appare libero, così come è sciolto dalla subordinazione alla frase citante tipica del discorso indiretto, nel quale si determina la perdita di autonomia dei connettivi.

A rendere agevole l'individuazione del discorso diretto, come nell'esempio [1], contribuisce in larga misura la presenza di indicatori grafici (ad esempio, le virgolette) e dei due "centri" discorsivi cui si è appena fatto cenno, ovvero il contesto citante e l'enunciato⁴ citato:

[1]
«This is not a smoking carriage,» Mrs Norman protested (Woolf, 1992, p. 23).

Ancora discorso diretto, ma di livello alquanto più elaborato, ritroviamo nell'esempio [2]:

[2]
This is life, they should have said, as Fanny said it now (ivi, p. 150).

Qui l'assenza di indicatori grafici⁵ a contrassegnare la "presa di parola" potrebbe ingannevolmente suggerire che si tratti di DIL, ma la presenza di un contesto citante (*they should have said*), di un deittico, *this*, che rimanda alla formulazione in presa diretta di un *io* interno al contesto citato, e infine del tempo presente (*This is life*) porta a escluderlo, a favore del discorso diretto.

Il discorso diretto, «citazione per eccellenza» (Beccaria, 1996, p. 233), appare la scelta ottimale ove si intenda creare un'apparenza di oggettività: esso, infatti, con-

sente l'attribuzione dell'informazione a chi in prima istanza l'ha formulata, giacché riproduce "letteralmente" la parola altrui, e crea un effetto di realistica immediatezza mediante l'eventuale uso di forme ellittiche, esclamazioni, interiezioni e simili.

Diversa è la natura del discorso indiretto, caratterizzato da un unico sistema enunciativo, che va in direzione di una parafrasi della parola altrui, anche fedele, ma pur sempre parafrasi. Va ricordato, infatti, che il discorso indiretto non è la riproduzione di una comunicazione verbale, bensì una sua interpretazione da parte di un narratore.

[3]

Miss Thomas, one of the typists, said to her friend that if the cabinet was going to sit much longer she should miss her boy outside the Gaiety (Woolf, 1992, p. 152).

L'esempio rivela il venir meno dell'indipendenza sintattica, con la conseguente subordinazione del contesto citato al contesto citante. Il centro deittico, ovvero la collocazione dell'*io* parlante, si sposta sul contesto citante (il discorso indiretto non prevede un *io*), e l'eventuale effetto emotivo è azzerato, poiché il discorso indiretto è necessariamente incompatibile con tutti quegli elementi indicativi di una presa diretta tipica del parlato: interiezioni, esclamazioni, forme ellittiche scompaiono nel discorso indiretto. In sostanza, se Miss Thomas avesse avuto la parola in questo contesto, avrebbe assai probabilmente espresso il suo disappunto, quanto meno con l'introduzione di una carica emotiva segnalata dal punto esclamativo.

Seppure in modo diverso, nelle due tipologie di discorso appena esaminate, il contesto citato è in rapporto con il contesto citante. Al contrario, nel DIL nessun verbo "regge" grammaticalmente le parole citate, non vi è collegamento né subordinazione, non vi è alcuna modalità introduttiva specifica, né slivellamento netto tra discorso citante e citato. A segnalare la presenza del DIL è, piuttosto, una discordanza enunciativa, il cui scopo sembra essere proprio l'attenuazione dello slivellamento:

[4]

She knew herself to be of the first utility to the child; and what was it to her if Frederick Wentworth were only half a mile distant, making himself agreeable to others! (Austen, 2004, p. 55).

In questo esempio la seconda parte del periodo appare palesemente sciolta dal collegamento con una qualsivoglia frase introduttiva citante: manca un verbo di dire, mentre si avverte quella discordanza improvvisa di cui si diceva, discordanza che determina un mutamento rispetto alla frase precedente, e produce uno stile che non può dirsi né diretto (dato l'uso della terza persona) né chiaramente indiretto, data la presenza dell'esclamazione che apporta un'enfasi tipica del parlato, e dunque incompatibile con il discorso indiretto nel quale tali marche soggettive non sono utilizzabili. A ulteriore conferma, si ha l'uso della terza persona e del passato, caratteristico del DIL proprio per il suo frequente ricorrere nel discorso narrativo, caratterizzato per lo più dalla presenza della terza persona e del passato.

Il DIL nel discorso narrativo

Prossimo al mimetismo dello stile diretto, il DIL introduce l'evocazione di parole, pensieri, sensazioni e sentimenti del personaggio. In esso avvertiamo ciò che può essere definito come l'impronta del locutore e che consente a giusto titolo di qualificare come "espressiva" una forma narrativa caratterizzata dall'intersezione della struttura linguistica con l'uso linguistico⁶. In questa situazione, l'intenzione comunicativa contempla la possibilità di influire sui modi della formulazione, e dunque sulla ricezione del messaggio da parte del destinatario, la cui sensibilità di decodificazione è stimolata al massimo livello.

Quanto detto connota il DIL come strumento particolarmente adatto al discorso narrativo, giacché esso consente di realizzare una forma di polifonia basata sulla simultaneità: non una voce, quella del narratore o quella del personaggio, bensì due, quella del narratore e quella del personaggio. Voci che si giustappongono e si sovrappongono, al punto che il DIL non può dirsi totalmente a carico né dell'uno né dell'altro, né complessivamente, né a livello di frammento. È attraverso il DIL che il narratore, pur conservando il controllo materiale e finale dell'atto narrativo, consente l'entrata pur se indiretta del personaggio, il cui punto di vista irrompe nella narrazione, mutando la certezza d'individuazione di quell'*io* che produce il messaggio, e determinando una sorta di fusione delle due voci e, con essa, appunto, la polifonia.

L'inevitabile conseguenza è che il DIL riverbera i suoi effetti sulla ricezione del messaggio, inducendo una percezione diversa rispetto a quella del discorso diretto (in cui il personaggio comunica direttamente, e si ha la forza massima dell'*io* che produce il messaggio) e del discorso indiretto (in cui la forza dell'*io* produttore del messaggio raggiunge il suo livello minimo). A differenza degli altri due tipi di discorso, il DIL appare come una via intermedia, nella quale una sorta di velatura attenua il confine tra le due voci: il gioco della polifonia entra in atto, consentendo il duplice contatto sia con il filtro del narratore sia con la voce – che talvolta si fa pensiero – del personaggio⁷.

Appare dunque evidente che il ricorso al DIL, lungi dall'essere scelta casuale, è indicativo di un'esigenza precisa di adesione alla realtà e, nel contempo, di ricerca di un'elaborazione estetica. Il linguaggio viene restituito nel rispetto della sua "reale"⁸ formulazione, mediante una sorta di compromesso tra due voci, che si fondono in modo indubbiamente efficace: la voce del narratore gestisce l'atto di citazione, mentre la voce del personaggio può inserire effetti tipici del parlato, sia a livello di intenzioni, sia a livello di lessico e strutture, con il conseguente riscontro di costrutti e forme tipicamente colloquiali. Da ciò scaturisce una sorta di "alterità", che distingue ulteriormente questo tipo di discorso da quello puramente indiretto, e che può talora rivelare una variazione di registro anche subitanea.

L'inserimento di quelli che abbiamo indicato come "effetti tipici del parlato"⁹ appare consolidare la presenza di un atteggiamento soggettivo del locutore che – includendo se stesso – definisce nella sua completezza il processo di formulazione e, di conseguenza, di comprensione del messaggio, e fa sì che il destinatario (nel nostro caso, il lettore) possa orientare la ricezione dell'informazione. Si realizza così la stessa messa in atto della soggettività che caratterizza il ruolo dell'osservatore/locutore nella percezione/formulazione delle situazioni: nel costruire una scena, anche solo mentale, l'osservatore/locutore vi include se stesso, la visione che ne offre è egocen-

trica e tale punto di vista si trasferisce nell'informazione mediata dal segnale linguistico. Quella che si coglie è la *sua* visione, la *sua* costruzione e percezione, nonostante sia possibile avvertire – mediato dall'uso della terza persona – il riaffiorare della voce narrante.

In presenza di questo fenomeno di forte soggettività, il destinatario del messaggio viene sollecitato a entrare in contatto con questa particolare visione, senza dover sottostare alla mediazione palese di un narratore che offre la sua rappresentazione del discorso.

Il DIL in traduzione

Se questa è la condizione che il DIL pone nel testo di partenza (testo originale), a essa dovrà necessariamente adeguarsi l'atteggiamento del traduttore letterario. Lo stile indiretto libero, infatti, più degli altri stili, rischia di essere corrotto in traduzione, con conseguenti modifiche di prospettiva che possono determinarne la risoluzione in uno stile puramente narrativo. Il rispetto che l'atto di traduzione assicura alla volontà autoriale dovrà dunque realizzarsi anche attraverso il mantenimento della soggettività e della polifonia che caratterizzano il testo fonte¹⁰. Un rispetto da esercitare nei limiti consentiti dalla lingua di arrivo, e da modulare sulle diversità culturali che regolano l'uso e la consuetudine del linguaggio emotivo: a fronte di una cultura inglese che sembra prediligere l'*understatement*, la minimizzazione, la cultura italiana, non raramente, tende verso ciò che altri definirebbero non necessario, superfluo giacché il suo carattere "emotivo" la porta a cercare l'abbellimento, la conservazione, l'uso di artifici stilistici, ad esempio il facile concedersi, a fini espressivi, all'iterazione, all'accumulazione. Anche di questo dato è opportuno che il traduttore tenga giusto conto, controllando e dosando i propri interventi e agendo, nei limiti del possibile, secondo un criterio "conservativo" dell'efficacia dell'originale.

La valutazione del modo, o dei modi, di traduzione del DIL può aiutare a comprendere in quale misura l'atteggiamento traduttivo definisca l'atto di comunicazione semantica nella sua completezza e nel modo più vicino alle intenzioni dell'autore. Gli esempi che seguono (i primi due tratti da *Mrs Dalloway* di Virginia Woolf, 1925) hanno la funzione di dimostrare come, nel complesso equilibrio del testo letterario, variazioni apparentemente minime determinino in realtà spostamenti anche rilevanti della focalizzazione.

[5]

Clarissa was really shocked. This a Christian – this woman! This woman had taken her daughter from her! She in touch with invisible presences! Heavy, ugly, commonplace, without kindness or grace, she know the meaning of life! (Woolf, 1996, p. 91).

La presenza del DIL in questo breve passo è indubbia: a rivelarlo sono l'uso della terza persona e del passato, le marche espressive e le forme ellittiche¹¹, la carica emotiva diretta della formulazione. Vediamo in che modo questo stile di discorso viene gestito in traduzione.

[5.1]

Clarissa ne era realmente sgomentata. Costei osa dirsi cristiana! Questa donna! Questa donna che mi ha tolto la figlia! E sarebbe in contatto, costei, con potenze celesti? Goffa com'è, brutta, ordinaria, senza un briciolo di grazia e gentilezza – costei pretende di conoscere il significato della vita! (Woolf, 1997, p. 118).

La tendenza al completamento e all'iterazione, in una parola alla ridondanza di cui si diceva a proposito dell'italiano, appare evidente in questo esempio di traduzione. Nella frase ellittica dell'originale, «She a Christian – this woman!» la sospensione, la frattura introdotta dal trattino viene a restituire graficamente un istante di afasia nell'indignata reazione della protagonista, dando al discorso un suo concitato carattere emotivo. Carattere che solo in parte sopravvive nel momento in cui la frase, da ellittica che era, viene realizzata nella sua completezza sintattica in [5.1], «Costei osa dirsi cristiana!». Questa variazione nella struttura, oltre ad affievolire l'efficace verosimiglianza prodotta dalla frammentarietà del pensiero, determina inevitabilmente il venir meno dell'effetto di sospensione che era dato dall'indicatore grafico e dalla scansione in due frasi indipendenti. Frasi che, nella traduzione, sono riportate in discorso diretto libero, determinando l'uscita di campo della voce del narratore. A essere mantenuto ed esaltato è il solo aspetto dell'immediatezza della presa diretta: anche l'indicazione spazio-temporale comunicata dal dimostrativo *questa*, che traduce l'originale *this*², pone l'enunciato a carico della sola Clarissa, il cui pensiero prende forma in presenza di Miss Kilman (*this woman*).

Il vero problema traduttivo, tuttavia, si presenta con la frase successiva, «This woman had taken her daughter from her». Se la polifonia era pienamente realizzata nel testo fonte, per la contemporanea presenza di *this* (indicatore a carico del personaggio) e della terza persona (indicatore a carico del narratore), nel testo di arrivo la scelta traduttiva, benché renda efficacemente la comunicazione semantica in discorso diretto libero³, in realtà, con la rinuncia al DIL, modifica il punto di vista e annulla la polifonia, cosicché l'unica voce percepibile appartiene al personaggio/locutore. Il completamento di quelle che nel testo di partenza erano strutture ellittiche caratterizza il resto del brano in [5.1], con il conseguente definitivo annullamento dell'effetto polifonico.

Diverso appare l'atteggiamento del traduttore nel secondo esempio:

[5.2]

Clarissa ne fu davvero sconcertata. Quella donna – una cristiana? Quella donna le aveva sottratto la figlia! E si diceva in contatto con presenze invisibili! Goffa, brutta, volgare, senza grazia né gentilezza, pretendeva di conoscere il significato della vita! (Woolf, 1998, p. 327).

Lo stile traduttivo appare qui più controllato, più aderente all'essenzialità del discorso originale e, soprattutto, più attento alla conservazione dell'effetto di polifonia. La struttura ellittica del discorso viene mantenuta, ed è risolto con sensibilità il problema posto dall'espressione «She a Christian – this woman!». La frase, che nella sua frammentaria brevità rivelava lo scetticismo dubbioso di Clarissa rispetto a «this woman/quella donna», viene ora ribaltata per consentire di dar voce a quel dubbio mediante una forma interrogativa, il cui indicatore emotivo sottolinea la preservazione del DIL.

A determinare lo spostamento della focalizzazione in direzione del narratore è, invece, la scelta del traduttore di rendere il dimostrativo *this* (come già detto indicatore della voce del personaggio/locutore, Clarissa) con *quella*. Una modifica che produce un effetto di allontanamento, non disgiunto tuttavia da una ben individuabile carica emotiva, che riporta alla pulsione negativa di Clarissa e può dunque motivare questa scelta¹⁴.

Dallo stesso romanzo è tratto il prossimo esempio:

[6]

But to go deeper, beneath what people said (and these judgements, how superficial, how fragmentary they are!) in her own mind now, what did it mean to her, this thing called life? Oh, it was very queer. There was So-and-so in South Kensington; someone up in Bayswater; and somebody else, say, in Mayfair. And she felt quite continuously a sense of their existence; and she felt what a waste; and she felt what a pity; and she felt if only they could be brought together; so she did it. And it was an offering; to combine; to create; but to whom? (Woolf, 1996, p. 103).

Qui il discorso si carica di sfumature più complesse, intrecciando stili diversi, muovendosi di continuo tra l'effetto di presa diretta prodotto dall'immediatezza del presente («and these judgements, how superficial, how fragmentary they are!» e ancora, «but to whom?»), e l'effetto di polifonia prodotto dal DIL («what did it mean to her, this thing called life?») con il suo gioco di contrasti tra il passato e la circostanziata presenza dell'indicatore *this*. A questo si aggiunga l'accostamento di voci (tanto efficace che il narratore sembra compenetrarsi nel personaggio, facendone definitivamente suoi i pensieri) alla cui realizzazione contribuisce l'assenza di qualsivoglia indicatore grafico a fissare il confine tra i due discorsi: «and she felt what a pity; and she felt if only they could be brought together». I due punti di vista si fondono senza soluzione di continuità; presente, passato, vicino, lontano, frammentazione, tutto contribuisce a comporre una sensazione di fluidità, di scorrimiento, di sfioramento di una mente che ora affiora ora torna a immergersi nella voce narrante¹⁵.

I due esempi di traduzione appaiono profondamente diversi nei loro effetti.

[6.1]

Ma per scendere più a fondo, al di sotto di quello che dice la gente (e quanto son superficiali, questi giudizi, quanto son frammentari!) fra sé e sé adesso si chiede: che cosa significa, per me, questa cosa chiamata vita? Oh, è una cosa molto strana. Qui abbiamo Tizio o Tizia, a South Kensington; là, in Bayswater, abbiamo Caio o Caia; eppoi qualcun altro, mettiamo, a Mayfair. Ebbene, lei avverte di continuo la sensazione della loro esistenza; e si dice: ma che spreco! E pensa: che peccato! Se solo si potesse metterle assieme, queste persone! Allora lei si adopra in tal senso. Per combinare; per creare. Si tratta di un'offerta – ma a chi? (Woolf, 1997, p. 115).

I tratti caratteristici del traduttore, lo stesso di [5.1] si confermano in questo secondo brano. L'effetto di presa diretta è correttamente mantenuto, in parte anche nell'ordine frastico di «e quanto son superficiali, questi giudizi, quanto son frammentari!». Poi, improvvisamente, tutto cambia, con l'inserimento di un verbo citante che non compariva nel testo originale, e che determina un movimento del discorso da indiretto libero a diretto. Ciò che era implicito diventa esplicito, al punto che la polifo-

nia scomparire e Clarissa, il personaggio, dà voce in prima persona a un pensiero che, in verità, si agitava nella sua mente, ma senza realizzarsi in una formulazione compiuta. Questa scelta di offrire al lettore una chiave privilegiata per entrare nei pensieri di Clarissa deve scendere a patti con l'irrompere della voce narrante, che si impone da subito con il suo «Ebbene» e con il suo verbo citante, «si dice»: «Ebbene, lei avverte di continuo la sensazione della loro esistenza, e si dice: [...]». Una presenza che filtra anche le battute successive, caratterizzate dal doppio livello citante e citato, e che al tempo stesso non rinuncia a imporre la presenza forte del personaggio, con un recupero della presa diretta tramite la trasformazione del tempo verbale che, da tempo passato nel testo fonte, qui diventa presente, e presente rimane fino alla conclusione del periodo.

Una modifica radicale, dunque, che stravolge quel lieve, delicato andirivieni di voci, quel gioco di sfumature che contribuivano a comporre, tassello dopo tassello, il senso ondivago di «this thing called life».

Il secondo traduttore, lo stesso di [5.2], presenta uno stile diverso.

[6.2]

Ma per andare più a fondo, al di là di quello che dice la gente (e come sono superficiali, frammentari, quei giudizi!), nella mente sua, che significava per lei, questa cosa che chiamava la vita? Oh, era davvero strano. C'era il Tal dei tali a South Kensington, o il Tal altro ancora, ad esempio, a Mayfair¹⁶. Lei aveva costantemente il senso della loro esistenza, e pensava che spreco, e provava pietà, e sentiva se soltanto lì si potesse mettere tutti insieme, e lo faceva. Ed era un'offerta: mettere insieme, creare. Ma per chi? (Woolf, 1998, pp. 323-4).

Gioco polifonico, stile ellittico, mancanza degli indicatori grafici e dei verbi citanti che erano stati invece introdotti in [6.1]: tutto contribuisce a rendere questa traduzione assai più vicina allo spirito dell'originale, consentendo lo spostamento rapidissimo della focalizzazione dall'una all'altra voce, e poggiando, solo di un tono in più rispetto al testo fonte, sul tasto del narratore, mediante lo slittamento da «these judgements» a «quei giudizi». Esattamente la stessa modalità di presa di distanza tra le due voci che era stata applicata nel precedente esempio dello stesso traduttore.

La tecnica raffinata che Virginia Woolf mette in atto nei suoi romanzi, e di cui si è dato qui solo un circoscritto esempio, trova un'anticipazione nell'opera narrativa di Jane Austen, ritenuta una sorta di pioniera nell'uso consapevole del DIL a livello narrativo¹⁷.

Riprendiamo l'esempio citato in apertura, il frammento tratto da *Persuasion* (postumo, 1817), di Jane Austen.

[7]

She knew herself to be of the first utility to the child; and what was it to her if Frederick Wentworth were only half a mile distant, making himself agreeable to others! (Austen, 2004, p. 55).

Il tratto più caratteristico va riferito all'enfasi prodotta dalla frase esclamativa, che ben comunica l'impulsività emotiva del parlato. È soprattutto questo l'aspetto da preservare in traduzione, ed è ciò che accade nell'esempio che segue:

[7.1]

Sapeva di essere utile, essenziale, al bambino; e cosa le importava se Frederick Wentworth si trovava solo a mezzo miglio di distanza e si rendeva simpatico ad altri!

L'aspetto enfatico appare invece alterato dalle modifiche introdotte nel secondo esempio di traduzione:

[7.2]

Sapeva di essere di grande utilità al bambino e che cosa poteva, quindi, importarle se Frederick Wentworth era ad appena mezzo miglio di distanza e si stava rendendo simpatico ad altri?

Una domanda retorica, ovviamente, e che tuttavia ha l'effetto di modificare l'atteggiamento emotivo del locutore originario, che non si poneva in forma interrogativa rispetto alla possibilità di un incontro con Frederick Wentworth, ma sembrava allontanarla da sé, quasi con indifferenza. È dunque con sfumature diverse che si definisce qui il pensiero della protagonista, Anne. E ancora: con l'introduzione del modale e dell'avverbio (quindi), il rapporto tra le due frasi si fa più forte, e più percepibile diventa il filtro della voce narrante.

Concludiamo con un ultimo esempio, dallo stesso romanzo¹⁸.

[8]

Charles agreed; but declared his resolution of not going away. He would be as little encumbrance as possible to Captain and Mrs Harville; but as to leaving his sister in such a state, he neither ought, nor would. So far it was decided; and Henrietta at first declared the same. She, however, was soon persuaded to think differently. The usefulness of her staying! – She, who had not been able to remain in Louisa's room, or to look at her, without sufferings which made her worse than helpless! She was forced to acknowledge that she could do no good; yet was still unwilling to be away, till touched by the thought of her father and mother, she gave it up; she consented, she was anxious to be at home (Austen, 2004, p. 95).

In questo passo l'apertura al DIL si realizza con cautela, attraverso una sorta di anticipazione verbale offerta dal verbo dichiarativo *declared*. Verbo che pur non avendo alcun rapporto sintattico con le frasi immediatamente successive, nondimeno sembra fungere da preavviso della presa quasi diretta che aspetta il lettore. La frase che segue, infatti, presenta la vera e propria "dichiarazione" di Charles, essenziale, emotivamente distanziata, ma chiaramente attribuibile al personaggio: «He would be as little encumbrance as possible to Captain and Mrs Harville; but as to leaving his sister in such a state, he neither ought, nor would».

Anche il comportamento di Henrietta viene anticipato da un verbo, *persuade*: pur se non esplicitamente verbo di dire, esso comunque implica un atto linguistico, la cui elaborazione traspare tutta nel DIL che segue, collocato in una dimensione emotiva dalla presenza di elementi espressivi come le esclamazioni: «The usefulness of her staying! – She, who had not been able to remain in Louisa's room, or to look at her, without sufferings which made her worse than helpless!».

Questa volta, tuttavia, l'attribuzione della voce è meno certa: Henrietta deve essere persuasa, e a convincerla sono parole pronunciate da un locutore non chiara-

mente identificabile. Ma questo poco importa: quel che conta è che l'intento comunicativo si realizzi in una forma, quella del DIL, che consente di avere un contatto con l'evento, con la situazione. Una forma in cui il narratore fa un passo indietro, rinuncia all'atto diegetico per lasciare spazio a una mimesi che meglio renda la concitata emotività del momento; un narratore che subito dopo riprende le fila del suo racconto per concluderlo rapidamente.

In un contesto di rapida riproduzione di scambi verbali filtrati dal narratore, i due interventi in discorso indiretto libero risaltano per la loro forza individuale e soggettiva, per la loro immediatezza di comunicazione.

Vediamo ora come due diverse traduzioni affrontano il testo, premettendo che il periodo viene riportato nella sua completezza per consentire la migliore comprensione del contesto, anche se l'attenzione si concentrerà su alcuni aspetti circoscritti.

[8.1]

Charles era d'accordo, ma dichiarò la sua risoluzione di non lasciare Lyme. Avrebbe dato il minor disturbo possibile al capitano Harville e a sua moglie; ma quanto ad abbandonare sua sorella in tali condizioni, non doveva e non voleva farlo. E questo era deciso; anche Henrietta, dapprima, espresse gli stessi propositi, ma venne presto convinta a cambiare idea. Figurarsi di quale utilità sarebbe stata restando lì! Lei, che non era riuscita a rimanere nella camera di Louisa, o a guardarla senza essere colta da sofferenze che la lasciavano del tutto priva di forze! Dovette riconoscere di non poter essere di alcun aiuto, e tuttavia era ancora riluttante ad andarsene. Questo finché, commossa al pensiero del padre e della madre, cessò di insistere; acconsentì, e fu tutta presa dall'ansia di ritrovarsi a casa (Austen, 1989, pp. 111-2).

[8.2]

Charles assentì ma si dichiarò risoluto a non allontanarsi. Avrebbe dato il minor disturbo possibile al capitano e a Mrs Harville ma non doveva né voleva lasciare sua sorella in un simile stato. Questo fu ritenuto giusto e anche Henrietta avrebbe voluto restare ma la convinsero a cambiare idea. Che utilità avrebbe avuto la sua presenza? Non era neppure riuscita a rimanere in camera con Louisa e non poteva guardarla senza provare sofferenze tali da impedirle di essere minimamente di aiuto. Fu costretta ad ammetterlo, eppure non riusciva ad accettare l'idea di dover andare. Soltanto al pensiero del padre e della madre si lasciò convincere, anzi divenne ansiosa di tornare a casa (Austen, 1988, pp. 128).

Concentriamo l'attenzione esclusivamente sugli aspetti già evidenziati nell'analisi del testo di partenza. In [8.1] la dichiarazione di Charles appare resa nel rispetto della comunicazione originale, e altrettanto si può dire per il discorso che persuade Henrietta dell'inutilità di rimanere ad assistere la sorella Louisa. Le marche emotive sono conservate, l'effetto mimetico della frase originale è assicurato. Per quanto libera e indiretta possa essere la formulazione, ancora avvertiamo l'eco dei discorsi.

Il ritmo, cadenzato, riflessivo, del testo originale e di [8.1] assume un tempo diverso in [8.2]: qui tutto scivola via rapidamente, quasi senza dare il tempo di avvertire il passaggio di voce, già di per sé marcato solo labilmente in questo passo. Piccoli dettagli, ma non irrilevanti ai fini dell'effetto globale, "smontano" la limpida precisione del testo di partenza. «The usefulness of her staying!»: il tono di sorridente ironia, che ancora si coglieva nella frase esclamativa in [8.1], va perduto in [8.2], nell'incisiva definitività di una domanda che non attende risposta. E scompare

anche il pronome, *She*, che apriva la frase successiva e che correttamente viene conservato in [8.1], «Lei», a riprendere, indirettamente, un'immaginaria frase rivolta ad Henrietta, «Proprio tu, che non sei riuscita a rimanere nella camera di Louisa...». Soppresso il pronome, dettaglio solo apparentemente minimo, tutto cambia, la frase perde la vivezza della presa diretta, e con essa scompare anche l'opportunità di mantenere la marca emotiva, l'esclamazione. A rimanere è solo un atto diegetico, un resoconto riassuntivo di ciò che poteva esser stato detto. Il DIL è scomparso, e con esso è scomparsa la polifonia.

In conclusione, appare evidente che gli interventi traduttivi che abbiamo preso in considerazione apportano variazioni minime, di cui il lettore del testo di arrivo, privo di possibilità di raffronto, non ha cognizione alcuna. Ciò assicura, in ogni caso, la piena fruibilità e godibilità del testo. Tuttavia, per quanto singolarmente minime possano essere queste variazioni, quando esse appaiono ripetute, insistite, e tendono a creare uno stile traduttivo alternativo allo stile autoriale, ne risulta un duplice effetto: a livello globale si determina un'alterazione stilistica di portata non indifferente; a "microlivello" si rischia di modificare l'impronta caratteriale del personaggio, facendone qualcosa di diverso rispetto a quello che era.

Sul significato di queste apparenti irrilevanze è dunque opportuno riflettere, giacché a essere coinvolto e responsabilizzato – nei confronti dell'autore e del lettore – è proprio l'atteggiamento del traduttore e la sua volontà di risultare fedele, nei limiti del possibile, all'equilibrio delicato dell'universo narrativo al cui interno egli si muove.

Note

1. Si parla di discorso in quanto atto di enunciazione proprio in relazione all'analisi letteraria di un testo. L'enunciazione definisce, infatti, il soggetto dell'enunciato, la relazione tra locutore e interlocutore, e infine il modo in cui il soggetto si pone nei confronti dell'enunciato.

2. Le lingue verbali sono definite "codici a citazione" in quanto «consentono di formare enunciati che possono diventare oggetto di altri enunciati» (Beccaria, 1996, p. 139).

3. Il discorso indiretto libero, come si vedrà, è autonomo. Esso non richiede necessariamente una frase citante (in realtà si può riscontrare un introduttore verbale o nominale, purché siano presenti altre marche del DIL) e consente l'uso di deittici che apparirebbero non corretti nel discorso indiretto. Tempo, luogo e dimostrativi, infatti, nel DIL si regolano sul «centro deittico dell'enunciazione citata» (Mortara Garavelli, 1998, p. 397).

4. Si ricorda qui la distinzione tra enunciato ed enunciazione. L'enunciato è esclusivamente verbale; l'enunciazione implica elementi non verbali (mittente, destinatario, contesto). Le forme del discorso diretto o indiretto appartengono al piano dell'enunciazione, che è pertanto detto anche piano del discorso. Cfr. *supra*, nota 1.

5. Gli indicatori grafici, oltre a poter essere variabili (le virgolette possono essere sostituite, ad esempio, dal trattino), non sono indispensabili per definire la tipologia del discorso. È dunque possibile che siano assenti.

6. Il rapporto tra struttura linguistica e uso linguistico è riferibile alla distinzione saussuriana tra *langue* e *parole*.

7. Si accenna qui brevemente alla differenza tra DIL e discorso diretto libero (DDL), indicati anche come monologo interiore narrato (proprio per la presenza della polifonia narratore/personaggio) e monologo interiore citato, ovvero una sorta di «soliloquio in forma diretta senza introduttori sintattici e grafici» (Beccaria, 1996, p. 234). Quest'ultimo è caratterizzato dall'uso della prima persona, dunque quanto mai vicino all'effetto del parlato. A corollario delle distinzioni indicate tra i vari tipi di discorso, va detto che da più parti è stato giustamente notato come la narrativa moderna, con il suo uso disinvolto della sintassi e conseguentemente dei punti di vista, stia erodendo i confini tra i diversi tipi di discorso riportato.

8. La cosiddetta realtà della formulazione è un dato acquisito sulla base del patto narrativo che si stabilisce nell'accettazione della finzione letteraria.

9. Rilevando questo legame con il parlato, Norman Page definisce il DIL come una combinazione di «detachment and economy with dramatic vividness and stylistic variety» (Page, 1972, p. 123).

10. Sarà opportuno ricordare che, nel discorso letterario, ogni elemento, sia fonologico sia morfosintattico, «interagisce col piano del contenuto» e contribuisce a determinare il senso globale del testo (cfr. Marchese, 1978, p. 82).

11. Ulteriori considerazioni sul passo originale sono rimandate al discorso di confronto tra testo di partenza e testo di arrivo.

12. Va sottolineato che questa forma indica familiarità, interesse, ed è spesso usata nello stile informale. *That* può invece creare un effetto di rifiuto emotivo nei confronti dell'oggetto a cui viene applicato. In questo caso, comunque, l'indicatore spaziale designa il contesto, nonché il rapporto locutore-interlocutore. Per la definizione stessa di deissi, «il soggetto riferisce il suo enunciato al momento dell'enunciazione, ai partecipanti alla comunicazione e al luogo in cui l'enunciato è stato prodotto» (Dubois, 1979, p. 83). Appare dunque chiaro che la modifica eventuale di questo indicatore non è priva di conseguenze.

13. Il risultato è l'introduzione della prima persona, e la percezione netta è che a parlare o pensare sia l'*io* di Clarissa.

14. *Quella*, esattamente come *that*, comunica l'effetto di rifiuto emotivo (cfr. *supra*, nota 12).

15. A livello compositivo, questo effetto si può ricollegare a quella «doccia d'immagini» che Mario Praz definiva come tipica della tecnica di scrittura di Virginia Woolf. Una «doccia d'immagini» che egli assimilava alla «doccia di sensazioni sotto cui ci mette la vita» (Praz, 1964, p. 699).

16. Sia nell'edizione Mondadori dei *Romanzi*, sia nell'edizione Feltrinelli, una piccola porzione di testo («someone up in Bayswater») è mancante, probabilmente a causa di un refuso tipografico.

17. Cfr. il già citato Page (1972).

18. Il brano viene presentato nella sua completezza, per dar modo di cogliere i passaggi dall'uno all'altro tipo di discorso.

Bibliografia

AUSTEN J. (1988), *Persuasione*, traduzione di R. C. Cerrone, TEA, Torino.

EAD. (1989), *Persuasione*, traduzione di L. Pozzi, Garzanti, Milano.

EAD. (2004), *Persuasion*, Oxford University Press, Oxford.

BECCARIA G. L. (a cura di) (1996), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino.

DUBOIS J. (1979), *Dizionario di linguistica*, Zanichelli, Bologna.

MARCHESE A. (1978), *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano.

MORTARA GARAVELLI B. (1998), *Strutture testuali e retoriche*, in A. A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture*, Laterza, Roma-Bari.

PAGE N. (1972), *The Language of Jane Austen*, Barnes&Noble, London.

PAZ M. (1964), *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Firenze.

WOOLF V. (1992), *Jacob's Room*, Penguin Books, Harmondsworth.

EAD. (1996), *Mrs Dalloway*, Oxford University Press, Oxford.

EAD. (1997), *Mrs Dalloway*, traduzione di P. F. Paolini, Newton & Compton, Roma.

EAD. (1998), *Romanzi*, traduzione di N. Fusini, Mondadori, Milano.