

STILISTICA E TRADUZIONE Per un'analisi dei racconti di William Trevor

ILARIA RIZZATO
UNIVERSITÀ DI GENOVA

Abstract – This article seeks to explore the contribution stylistic analysis may offer to the practice of translation. In this context, it argues that the application of a stylistic methodology to translation may represent an asset both for the preliminary analysis preparing the translation process and for the assessment of the translation resulting from it. Particular attention is paid to the special interest area in stylistics of foregrounding in its connection to the linguistics of point of view, since it seems to provide insights useful for preventing or solving frequent translation problems. These considerations are applied to the analysis of passages from William Trevor's collection of short stories *Cheating at Canasta* and of their Italian published translation. In particular, the foregrounding strategies of the source text do not seem to be adequately conveyed in the Italian version of the stories; therefore, the article proposes alternative translations.

Keywords: stylistic analysis; Translation Studies; foregrounding; point of view; William Trevor.

1. L'analisi stilistica per la traduzione

La vocazione all'analisi del testo è connaturata alla stilistica stessa. Il testo fondante della disciplina, *Style in Fiction* (Leech, Short 2007), apparso per la prima volta nel 1981 e ripubblicato nella sua seconda edizione nel 2007, poggia infatti su un attento esame delle risorse linguistiche utilizzate nei testi letterari, e su una discussione degli effetti stilistici in essi ottenuti, proponendo un metodo di analisi che è assunto a modello primario per gli studiosi di stilistica. Tale metodo è caratterizzato dal rigore scientifico dell'analisi, che, come auspicano le celebri “tre R” di Simpson (2004b), dev'essere “rigorous, retrievable and replicable”.¹ Queste ultime caratteristiche, in particolare, fanno riferimento al presupposto che il modello utilizzato sia obiettivo, condivisibile e applicabile con risultati simili sul medesimo testo, o su testi diversi, da parte di altri studiosi: caratteristiche, queste, estremamente rilevanti per i processi traduttivi, i cui esiti devono essere condivisi da più persone (tra cui il committente, il traduttore, il

¹ “Rigorosa, recuperabile e replicabile” (traduzione mia).

revisore), e che coinvolgono sempre almeno due testi, tra cui si presuppone uno stretto rapporto di equivalenza di significato.

La profondità e il rigore analitico dei metodi della stilistica preludono a una traduzione che esamini il testo fonte con estrema attenzione e che fondi l'interpretazione testuale e la formulazione del testo d'arrivo sulle evidenze linguistiche riscontrate dall'analisi. Ciononostante, le potenzialità della stilistica nel fornire una solida base analitica ai fini traduttivi non sembrano essere state sfruttate appieno, benché alcune tra le principali studiosi nell'ambito dei *Translation Studies* abbiano indicato come fondamentali per i processi traduttivi aree di analisi linguistica in perfetta sovrapposizione con gli interessi della stilistica. Tra queste, Snell-Hornby (1988, 2006), innanzitutto, ha sottolineato l'importanza per i *Translation Studies* dell'avvento della 'svolta pragmatica' negli studi linguistici. In quest'ambito, ha posto l'accento sull'importanza dei partecipanti all'evento comunicativo, dei loro obiettivi, del contesto, dell'induttività e della concretezza dei testi reali nei processi analitici e interpretativi finalizzati alla traduzione. Ha inoltre individuato nei concetti formulati dai linguisti del Circolo di Praga un contributo fondamentale non solo per il funzionalismo hallidayano, ma anche per i *Translation Studies*, interessati all'uso linguistico, alle funzioni testuali e agli effetti da queste prodotti più che a competenze e forme linguistiche astratte. Anche House (1997, 2015) ha posto al centro del suo modello qualitativo, finalizzato alla ricerca dell'equivalenza in traduzione, una visione funzionalista del significato, il quale viene colto nella sua natura complessa non solo a livello denotativo, ma anche pragmatico e testuale. Analogamente, Baker (2007) ha posto l'enfasi sull'importanza della grammatica funzionale e della pragmatica per i *Translation Studies*, con un'attenzione particolare alle strutture tematiche marcate e alla pragmatica griceana.

L'approccio funzionalista all'analisi e l'applicazione dei principi della pragmatica sono alla base anche della stilistica (Leech, Short 2007) e paiono presentare vantaggi immediati nell'applicazione ai processi traduttivi, poiché rivelano aspetti del significato che restano in secondo piano se si seguono grammatiche di stampo più tradizionale (Bloor, Bloor 2004), come accade ad esempio con gli aspetti interpersonali della lingua o con la transitività (Simpson 1993). Di conseguenza, la consapevolezza di aspetti nuovi del significato permette a chi traduce di esprimerli con maggiore efficacia nel testo di arrivo (House 1997). Il funzionalismo, inoltre, pone in primo piano gli scopi comunicativi di un testo quali elementi fondamentali nell'influenzare le scelte testuali (Bloor, Bloor 2004; Reiß, Vermeer 1984). Le conseguenze di quest'ultimo aspetto sulla traduzione sono notevoli: identificare meglio gli obiettivi del testo di partenza aiuta a comprendere le scelte testuali che lo caratterizzano, e dunque a compiere analoghe scelte nel testo di arrivo, che perseguano obiettivi assimilabili a quelli originari.

Le considerazioni sugli obiettivi testuali si ricollegano all'ambito della pragmatica, che considera il testo come un'entità con obiettivi specifici, tesa a 'fare' qualcosa di concreto e specifico nell'interazione tra i partecipanti all'evento comunicativo (Grundy 2000); una simile consapevolezza permetterà al traduttore di perseguire simili obiettivi all'interno del testo d'arrivo (Snell-Hornby 1988). Inoltre la pragmatica adotta un approccio induttivo e pratico al testo, che produce considerazioni linguistiche che si possono generalizzare e applicare a diversi testi e tipologie testuali – un notevole vantaggio nella pratica professionale della traduzione, che raramente si concentra su una sola tipologia. Inoltre, la pragmatica consente di cogliere i significati impliciti del testo, senza i quali non è possibile raggiungerne la piena comprensione indispensabile per formulare una buona traduzione.

I significati impliciti desunti da un'analisi pragmatica sono devianti per definizione, nel senso che derivano dall'inosservanza del significato letterale (Douthwaite 2000, p. 235). È possibile interpretarli come il risultato della violazione di una o più massime di Grice e della conseguente creazione di un'implicatura conversazionale (Grice 1975), o della violazione del principio della pertinenza (Sperber, Wilson 1995). In ciascun caso, trattandosi di significati che derivano dalla trasgressione più o meno codificata di una norma, i significati impliciti rientrano nella sfera di interesse della stilistica del *foregrounding*.

La nozione di *foregrounding*, anch'essa eredità del Circolo di Praga, si fonda sul concetto di devianza linguistica, che può essere qualitativa, ossia relativa al codice o a una norma di una lingua specifica, o quantitativa, ossia legata a una frequenza attesa (Leech, Short 2007, p. 56). L'elemento deviante presenta l'importante effetto psicologico di divenire più visibile e prominente (Short 1996, p.11) rispetto a quanto non è deviante. Sul piano comunicativo, dunque, segnala un valore informativo particolarmente elevato (Douthwaite 2000, p. 312). La questione del valore informativo è un'area della sfera del *foregrounding* che si sovrappone a quella di un altro dominio di grande interesse per la stilistica, quello del punto di vista: valore significa infatti soggettività, valore per qualcuno che condivide un certo sistema valutativo (Hunston, Thompson 1999, p. 5), e dunque rappresentazione del punto di vista o dell'ideologia all'origine di tale sistema (Simpson 1993, pp. 5-6).

Il fenomeno del *foregrounding*, proprio perché coinvolge elementi linguistici devianti, risulta di particolare interesse per gli studi sulla traduzione, in quanto può essere all'origine di notevoli problemi traduttivi, sia sul piano della comprensione, sia su quello della resa nella lingua di arrivo. La deviazione da una norma linguistica implica infatti un maggiore sforzo cognitivo nell'interpretazione del significato 'anomalo' del testo di partenza e una maggiore ricerca di soluzioni traduttive originali, che non seguano la più nota norma nel testo di arrivo, con la complicazione ulteriore

che la norma può essere totalmente diversa in sistemi linguistici diversi. Si può supporre che tali difficoltà siano all'origine della tendenza alla normalizzazione che sembra interessare tanta parte delle traduzioni pubblicate, come denuncia Venuti (1995): invocando la scorrevolezza nella lingua di arrivo, si elidono gli elementi devianti, anomali, diversi del testo di partenza (che pare lecito associare almeno in parte a elementi di *foregrounding* nel testo di partenza), e si omologa la traduzione alle norme della lingua di arrivo, con la conseguenza che l'opera del traduttore cade, secondo Venuti, nell'invisibilità. Inoltre, la prominente e saliente delle informazioni trasmesse in modo deviante, cui il testo di partenza assegna un valore particolare, viene persa, insieme a una parte notevole di tale valore testuale.

L'analisi stilistica fornisce dunque validi strumenti per far fronte alle difficoltà traduttive collegate al *foregrounding*. Importanti passi in questo senso sono stati compiuti da parte della rivista "Language and Literature", punto di riferimento nell'ambito della stilistica, che in anni relativamente recenti ha dedicato due numeri speciali alla traduzione (Simpson 2004a, De Wilde *et al.* 2014). Ha altresì affrontato le relazioni tra la disciplina e i *Translation Studies* Boase-Beier (2014), dedicando alcune riflessioni alla nozione di *foregrounding*, ma applicandola principalmente al testo poetico e alla combinazione linguistica inglese-tedesco.

Il presente articolo intende contribuire a tale dibattito mettendo in luce alcuni strumenti della stilistica che possono risultare rilevanti ai fini traduttivi, per consentire in particolare una migliore identificazione del significato deviante e delle sue funzioni nel testo di partenza, nonché una migliore ricerca di soluzioni traduttive adeguate. I testi prescelti per l'analisi appartengono al genere letterario, in particolare alla prosa, territorio in cui la stilistica ha sempre dato prova di grande efficacia; tuttavia, le riflessioni sulle risorse linguistiche utilizzate e gli effetti da esse prodotti possono essere applicate anche a testi di tipologia diversa: per rendere credibile la finzione che rappresenta, il testo letterario sfrutta appieno le risorse della lingua, che sono tuttavia in comune con la comunicazione in generale.

Si prenderanno dunque in esame tre racconti di William Trevor inclusi nella raccolta *Cheating at Canasta* (2007) e la relativa traduzione in italiano ad opera di Laura Pignatti, pubblicata da Guanda con il titolo di *Uomini d'Irlanda* (2009). L'analisi sarà di tipo qualitativo e procederà per esempi salienti in cui si siano riscontrati problemi nella resa traduttiva. Attraverso l'analisi stilistica si renderanno esplicite le cause di tali problemi e si proporranno soluzioni che sembrino più adeguate. Se l'esame di un numero esiguo di testi e la componente soggettiva insita nella loro interpretazione possono rappresentare un limite del presente studio, è pur vero che l'utilizzo degli strumenti della stilistica, che abbiamo detto replicabile e fondato sulle

prove linguistiche presenti nel testo, e la forte analogia di questo approccio al testo con quello che si adotta quando ci si appresta a tradurre a livello professionale (si affronta un testo alla volta, e non necessariamente si esaminano tutti i testi del medesimo autore e o dello stesso genere prima di iniziare il lavoro) concorrono al valore esemplificativo e di studio della presente analisi.

Occorre infine sottolineare che l'attenzione prestata alle traduzioni in esame scaturisce dall'apprezzamento per il relativo progetto editoriale, e che le critiche mosse al testo italiano, lungi dal voler denigrare il lavoro della traduttrice e del suo *team* editoriale, hanno lo scopo costruttivo di identificare problemi traduttivi diffusi e riflettere su possibili strategie per risolverli in traduzioni future.

2. L'analisi stilistica per la traduzione: tre racconti di William Trevor

In *Cheating at Canasta* ciascun racconto si incentra su un diverso personaggio, che interpreta variamente il *Leitmotiv* dell'inganno, della menzogna, della finzione. La diversità del personaggio è rappresentata da una diversità di punto di vista. A questo proposito abbiamo la prima e fondamentale scelta deviante. La narrazione è sempre condotta in terza persona, il che, in linea teorica, implica un punto di vista esterno rispetto a una narrazione in prima persona (Simpson 1993, p. 55). In questi racconti, tuttavia, la prospettiva adottata è perlopiù quella del protagonista, attraverso ciò che Simpson (1993, p. 62) denomina *Reflector mode*, ossia la tecnica con cui il punto di vista del narratore viene allineato a quello del personaggio. Tale tecnica può essere considerata di per sé marcata, in quanto pone l'enfasi su elementi tipici della narrazione in prima persona in una narrazione condotta in terza. Il ruolo di *Reflector* del protagonista, inoltre, non viene dichiarato esplicitamente, ma è un significato che va compreso per inferenza dal contesto creato e dalle risorse linguistiche utilizzate – un significato che gli strumenti della pragmatica mettono bene in luce e che, in quanto implicito e dipendente dal contesto, può essere considerato deviante e oggetto di *foregrounding*.

Fondamentali per la rappresentazione del *Reflector* sono alcune forme marcate della presentazione del discorso che permettano la coesistenza di voce narrante e voce del protagonista. Inoltre, poiché va posta l'enfasi sulla prospettiva assunta del protagonista, le tecniche di *foregrounding* sono spesso orientate a porre l'enfasi sul suo pensiero, sulla sua attività mentale, a tutti i livelli di analisi, come accade nel primo esempio, tratto da *Men of Ireland*:

The man came jauntily, the first of the foot passengers. Involuntarily he sniffed the air. My God! he said, not saying it aloud. My God, you can smell it all right. He hadn't been in Ireland for twenty-three years.

He went more cautiously when he reached the edge of the dock, being the first, not knowing where to go. 'On there,' an official looking after things said, gesturing over his shoulder with a raised thumb. (Trevor 2007, p. 42)

Uscì con aria disinvolta, era il primo dei passeggeri a piedi. Involontariamente annusò l'aria. "Mio Dio!" si disse, ma senza pronunciare le parole a voce alta. "Mio Dio, altroché se si sente." Non tornava in Irlanda da ventitré anni.

Esitò quando scese sul molo; essendo il primo, non sapeva dove andare. "Di là" gli disse il funzionario incaricato, indicando dietro la spalla con il pollice.

(Trevor 2009, p. 39)

Il testo inglese esordisce con svariate forme marcate. Nella prima frase, "the first of the foot passengers", che la posizione e la punteggiatura pongono al livello di proposizione, è privo di copula; la scelta marcata di rimuovere un elemento necessario per una formulazione completa e *standard* dell'enunciato ha presumibilmente lo scopo di enfatizzare il senso di "first", rendendo maggiormente l'idea che l'uomo giunga per primo, senza alcuna intermediazione. La seconda frase presenta il caso di *fronting* (Baker 2011) di "involuntarily", che gli conferisce enfasi ponendolo nell'insolita posizione tematica, enfasi che acuisce dunque l'idea di istintività, di mancanza di pianificazione associata al processo "sniffed". La terza e la quarta frase presentano due casi evidenti di discorso diretto libero: "My God!" e "My God, you can smell it alright", dove l'elemento di libertà, e dunque diverso e deviante che attira su di sé l'attenzione, è dato soprattutto dalla mancanza delle virgolette, che definirebbero chiaramente quanto è il prodotto del processo verbale del personaggio e quanto enunciazione del narratore. Associando questo espediente all'enfasi posta su "Involuntarily" nella frase precedente, tale scelta pare sottolineare come le parole del personaggio vengano pronunciate d'istinto, senza mediazione, ipotesi corroborata anche dal fatto che il personaggio dica queste parole, ma non a voce alta: il suo è un pensare tra sé e sé, e il lettore ne viene messo a parte in modo immediato.

Poco oltre si trova un altro elemento marcato: la persona che suggerisce in quale direzione proseguire è indicata come "an official looking after things", definizione assai poco tecnica delle mansioni del personaggio, che spicca per genericità lessicale e bassezza di registro. Tale deviazione dallo *standard* linguistico che ci si aspetta da un racconto non può non avere uno scopo nel testo inglese: in questo contesto, è con ogni probabilità quello di designare volutamente il personaggio come farebbe chi sia distratto da altro e azzardi una definizione tra sé e sé, suggerendo quindi che sia il protagonista a compiere tali operazioni e che si abbia accesso al pensiero del personaggio. Tutto questo è in linea, in termini di obiettivi comunicativi, con

i precedenti elementi marcati nel porre l'enfasi fin dall'inizio del racconto sull'attività mentale del personaggio. La traduzione italiana, però, non rende adeguatamente questi aspetti: la prima frase introduce una copula ("era"), che quindi trasforma la sequenza dopo la virgola in una coordinata esplicita, indipendente dalla prima proposizione, formando un periodo poco coeso; la seconda e la terza frase presentano una punteggiatura normalizzata, che distingue il pensiero del personaggio dal discorso narrativo; inoltre, "an official looking after things" viene tradotto con "il funzionario incaricato", che conferisce una connotazione di precisione e formalità al referente. Nel complesso, la marcatezza delle espressioni in inglese è decisamente ridotta nella versione italiana, che restituisce in tono molto minore la natura "diversa", immediata, informale e non articolata del pensiero del protagonista.

Un simile esito è altresì riscontrabile nel racconto che dà il nome alla raccolta, *Cheating at Canasta*, in cui il protagonista torna nei luoghi visitati un tempo con la moglie, dopo la morte di quest'ultima:

He had travelled today from Monterosso, from the coast towns of the Cinque Terre, where often in September they had walked the mountain paths. The journey in the heat had been uncomfortable. He should have broken it, she would have said – a night in Milan, or Brescia to look again at the Foppas and the convent. Of course he should have arranged that, Mallory reflected, and felt foolish that he hadn't, and then foolish for being where he was, among people who were here for pleasure, or reasons more sensible than his. (Trevor 2007, pp. 63-64)

Quel giorno era partito da Monterosso, una delle Cinque Terre,² dove spesso in settembre avevano percorso a piedi i sentieri di montagna. Il viaggio nel caldo era stato faticoso. Avrebbe dovuto fare una tappa, gli avrebbe detto lei, fermarsi una notte a Milano o a Brescia per tornare al convento ad ammirare i dipinti del Foppa. Naturalmente avrebbe dovuto organizzarsi, pensò Mallory, e si sentì stupido per non averlo fatto, e poi stupido per essere dov'era, in mezzo a persone che si trovavano lì per divertirsi, o per motivi più logici del suo. (Trevor 2009, p. 56)

Questa volta l'elemento di spicco è collocato in una posizione in apparenza di secondaria importanza: l'inciso "a night in Milan, to look again at the Foppas

² La scelta di tradurre "from the coast towns of the Cinque Terre" con "una delle Cinque Terre" sembra essere dettata dal fatto che il lettore italiano non necessiti dell'informazione che le Cinque Terre sono "coast towns". In questo senso, tale scelta è coerente con quella di tradurre "the Foppas" con "i dipinti del Foppa", perché in questo caso, presumibilmente, il lettore italiano non è a conoscenza del fatto che si tratti di dipinti. La traduttrice sembra dunque adottare una strategia di esplicitazione *target-oriented* che rende il testo chiaro e comprensibile per il lettore. Il problema risiede tuttavia nel fatto che il testo di partenza sia volutamente oscuro e che questa caratteristica abbia lo scopo di veicolare significati salienti in modo implicito.

and the convent”. La presenza di “the” negli ultimi due sintagmi sembra indicare che si tratti di un’informazione data, ossia di qualcosa di già noto grazie a riferimenti precedenti, ma in realtà non è così: questa è la prima menzione di “the Foppas” e “the convent” nel racconto, e dunque si compie l’operazione deviante di presentare come data un’informazione nuova. Tutto ciò è anomalo, in quanto, se il riferimento a un convento situato a Brescia è quantomeno ellittico, la menzione delle opere di Foppa come elemento noto spicca a causa della sua oscurità per chiunque non abbia una conoscenza più che buona della storia dell’arte italiana. Se qualcosa di verosimilmente ignoto ai lettori è rappresentato come ben noto, lo scopo dev’essere quello di enfatizzare che è noto a qualcuno, che questo qualcuno è la fonte dell’enunciato, e che l’enunciato rappresenta il suo pensiero (caratteristica accentuata dalla natura di inciso, separato da quanto precede da un trattino, e dunque discontinuo rispetto alla prima parte della frase).

La traduzione, invece, presenta una virgola in luogo del trattino, introduce il verbo “fermarsi”, che rende il processo verbale del tutto esplicito; inoltre riformula la parte restante con “per tornare al convento ad ammirare i dipinti del Foppa”, che muta il processo da quello di rivedere (“look again”) i Foppa e il convento in quello di tornare in un luogo, il convento, ove i Foppa sono ospitati, e definiti “dipinti”. L’alto grado di normalizzazione sintattica e grammaticale e di esplicitazione delle informazioni non conserva nulla degli elementi che, pragmaticamente, trasmettono dati importanti, creando dei significati devianti e impliciti che il lettore deve elaborare da sé: l’informazione mima il pensiero del protagonista Mallory, dandoci l’impressione di accedere in modo immediato al suo mondo interiore.

I testi analizzati che seguono sono tratti da *The Dressmaker’s Child*, racconto di apertura della raccolta, che più di altri presenta elementi devianti di interesse per la presente analisi. Un breve riassunto della trama potrà chiarire questa affermazione e collocare gli esempi proposti. Mentre sta portando in albergo due turisti spagnoli, il meccanico diciannovenne Cahal investe una bambina, ma non si ferma a soccorrerla né a guardare se si sia ferita. Tenta di tornare alla sua vita normale e di convincersi che non sia successo nulla, ma paura e senso di colpa lo opprimono, soprattutto dopo la notizia che la ragazzina è scomparsa. La madre della bambina, inoltre, una sarta di mezza età non sposata, irresponsabile e malvista, inizia a perseguitarlo, dandogli a intendere di sapere quanto è accaduto, ma senza denunciarlo alle autorità, sperando così di indurlo a intrecciare con lei una relazione amorosa.

Abbiamo dunque un protagonista deviante rispetto alla norma attesa dell’adulto di una certa estrazione sociale, ed eventi che non rientrano nella norma socio-culturale: un autista che non soccorre una bambina innocente, una madre che non si cura della propria figlia ma che desidera un uomo più

giovane, il tutto filtrato dal punto di vista di Cahal, costruito linguisticamente con una coerenza che non trova eguali in questa raccolta. Il pensiero di Cahal e la sua funzione di *Reflector* vengono rappresentati ovunque possibile, anche in quello che tradizionalmente è sicuro territorio del narratore. L'*incipit* è significativo al riguardo:

Cahal sprayed WD-40 on to the only bolt his spanner wouldn't shift. All the others had come out easily enough but this one was rusted in, the exhaust unit trailing from it. He had tried to hammer it out, he had tried wrenching the exhaust unit this way and that in the hope that something would give way, but nothing had. Half five, he'd told Heslin, and the bloody car wouldn't be ready. (Trevor 2007, p. 1)

L'ultima frase dell'esempio, nel contesto creato dal paragrafo, è molto efficace nel porre Cahal come focalizzatore della narrazione, in particolare grazie all'aggettivo "bloody", altamente valutativo, il che implica che qualcuno rappresenta la fonte di tali valori e tale valutazione (Hunston, Thompson 1999, p. 5). Inoltre, l'aggettivo è fortemente marcato in termini di registro, in quanto può essere a pieno titolo collocato come elemento di turpiloquio, ed è dunque qualcosa di estremamente vistoso e deviante nell'*incipit* di un racconto, che per giunta fa da *incipit* all'intera raccolta. Le convenzioni letterarie indurrebbero ad aspettarsi, per una narrazione in terza persona, una voce narrativa distaccata e assimilabile a quella dell'autore, e dunque 'alta' e intellettuale; troviamo invece un narratore che fin dall'apertura non disdegna la volgarità verbale. Un espediente di grande effetto, che attraverso l'uso, ancora una volta e in modo ancora più marcato, della parte 'libera' del discorso indiretto libero, evoca, nella finzione, le esatte parole pensate dal personaggio, e dunque fonde la voce del narratore con quella del protagonista/*Reflector* (Simpson 1993, p. 28).

Se "bloody" è una parola chiave che catalizza l'attenzione ed è fondamentale nell'identificazione di Cahal con il narratore, altri elementi del testo contribuiscono a questa identificazione, e quindi ad assegnare al racconto una prospettiva particolare, inaspettata, unica. Come spesso avviene nella narrativa, questi obiettivi comunicativi del testo vengono perseguiti attraverso la rappresentazione del pensiero, che rende topici, preponderanti i momenti in cui compare (Toolan 2009, pp. 135-136). E questo racconto non si affida soltanto al lessico valutativo e marcato nel rappresentare il pensiero, bensì anche ad espedienti sintattici. In questo esempio possiamo notare l'ellissi, che abbreviando e rendendo più vago l'enunciato è rappresentativa della natura embrionale e poco elaborata del pensiero rispetto alle forme *standard* del parlato e dello scritto (Simpson 1993, pp. 27-28). Qui "half five" è ellittico della preposizione (*at* o *by*), e dunque risulta molto immediato e poco elaborato, oltre che poco preciso: non è specificato se sia "at" o "by

half five”, e questo è coerente col fatto che Cahal, fonte del pensiero, non necessita di questo dettaglio. Brevità e scarsa elaborazione sono accentuate anche dalla presenza di forme contratte (“he’d” e “wouldn’t”), e dalla prevalenza di monosillabi nella frase.

Anche l’ordine sintattico marcato contribuisce a creare la finzione dell’immediatezza del pensiero. La sequenza non marcata vorrebbe prima la proposizione introduttiva, che presenti prima chi parla e poi il processo verbale, e poi l’unità riportata, mentre in questo caso abbiamo la tematizzazione di quest’ultima (Bloor, Bloor 2004, pp. 122-123). Nella traduzione italiana, tuttavia, solo la sequenza marcata viene riprodotta, mentre gli altri elementi di *foregrounding* del pensiero risultano alquanto sminuiti:

Per le quattro e mezzo, aveva detto a Heslin, e quella dannata automobile non sarebbe stata pronta. (Trevor 2009, p. 5)

La traduzione di “bloody” con “dannata” propone, sì, un termine marcato, che però in quest’accezione è un anglicismo, e dunque è meno attestato nel turpiloquio italiano. Ne risulta quindi una minore enfaticità. Il registro estremamente basso dell’aggettivo non è inoltre coerente con il termine che modifica, “automobile”, che tra le varie opzioni per esprimere il concetto designato (“auto” e “macchina”, per citarne alcune) è tra quelle con le connotazioni più formali e alte. Quanto alle strategie individuate nel testo di partenza per ottenere effetti di brevità e scarsa elaborazione, la traduzione non evidenzia alcun tentativo di resa in italiano, in quanto viene esplicitata la preposizione in apertura (“per le quattro e mezzo”), viene utilizzata la parola “automobile” che ha ben cinque sillabe, e il processo relazionale dell’ultima proposizione, “wouldn’t be ready”, è reso con una forma verbale piuttosto complessa e lunga, “non sarebbe stata pronta”, perfettamente equivalente da un punto di vista denotativo, ma non certo da quello connotativo, funzionale e pragmatico, per il quale il ricorso a forme verbali neo-*standard* appare assai più giustificato in questo contesto. Alla luce di tali considerazioni, una traduzione che tenesse conto di una simile analisi potrebbe essere:

Le quattro e mezzo, aveva detto a Heslin, e quella macchina di merda non era pronta.

La normalizzazione degli elementi di *foregrounding* nel discorso indiretto libero è costante anche in questo racconto. Esemplicativo è il brano in cui la sarta, che incontra Cahal con la sua ragazza Minnie Fennelly in un *pub*, chiede a quest’ultima se si rivolgerà a lei per realizzare il suo abito da sposa; significativa la risposta di Minnie:

And Minnie Fennelly laughed and said no way they were ready for wedding

dresses yet. (Trevor 2007, p. 16)

E Minnie Fennelly rise e disse che non erano ancora pronti a pensare a un abito da sposa. (Trevor 2009, p. 17)

In inglese la risposta è costituita da una proposizione principale retta da “laughed” e da una coordinata retta da “said”, da cui dipende una relativa che presenta indirettamente quanto detto da Minnie: la negazione “no way”, molto enfatica rispetto ad altre opzioni disponibili (ad esempio, “and said that they were not ready for wedding dresses yet”). Tale enfasi è presumibilmente indicativa, insieme allo scoppio di risa rappresentato nella prima proposizione, della scarsa propensione di Minnie a impegnarsi sentimentalmente con Cahal. Non va tuttavia dimenticato che nella finzione è Cahal il *Reflector* che filtra la narrazione e riporta i dialoghi cui assiste, e pertanto l'elemento su cui si pone l'enfasi rappresenta altresì quello di maggiore spicco e importanza per lui che lo ‘riferisce’. In altre parole, l'enfasi su “no way” quale commento della sua ragazza alla domanda se abbia in progetto di sposarlo o meno è rappresentativa del netto rifiuto di Minnie e di quanto questo sia significativo per Cahal.

Il testo italiano sminuisce ancora una volta l'elemento libero del discorso indiretto, presentando una proposizione negativa ben più *standard*: “disse che non erano ancora pronti”. Inoltre, “pronti” non regge “per l'abito da sposa”, simbolico del matrimonio vero e proprio, bensì “a pensare a un abito da sposa”. Rispetto al testo di partenza, in cui Minnie risponde prontamente che non sono pronti per sposarsi, “pensare” introduce un ulteriore livello nella gerarchia sintattica della frase, che non solo rende la risposta meno ‘pronta’, ma pone l'enfasi sulla valutazione, la programmazione, forse addirittura sui numerosi preparativi necessari per le nozze, anziché sull'abito da sposa e ciò che simboleggia, e quindi riduce la forza illocutoria associata all'istintivo rifiuto di Minnie. Una traduzione attenta a quanto sia oggetto di *foregrounding* e alla sua funzione in rapporto al focalizzatore e al contesto creato potrebbe prevedere soluzioni quali

E Minnie Fennelly rise e disse no che non erano pronti per l'abito da sposa.

E Minnie Fennelly rise e disse che assolutamente non erano pronti per l'abito da sposa.

Le strategie di *foregrounding* utilizzate in questo racconto non si limitano all'uso marcato del discorso indiretto libero. Ne vediamo ulteriori esempi all'opera nel brano che segue, in cui si riportano le voci sulla sarta e su sua figlia:

“One day that kid’ll be killed,” he heard Fitzie Gill saying, and someone else said the woman wasn’t up to looking after the kid. The child was left alone in the house, people said, even for a night while the woman drank by herself in Leahy’s, looking around for a man to keep her company. (Trevor 2007, p. 14)

“Un giorno o l’altro quella bambina finirà per farsi investire” aveva sentito dire a Fitzie Gill, e qualcun altro diceva che la donna non era in grado di badare alla figlia. La bambina rimaneva in casa da sola, si mormorava, anche per tutta la notte, mentre la donna andava a bere da Leahy in cerca di un uomo che le tenesse compagnia. (Trevor 2009, p. 15)

Stavolta è il discorso diretto a proporre un enunciato che spicca, e per numerose ragioni. Innanzitutto si tratta di un caso di *foregrounding* grafologico, in quanto l’enunciato si trova in posizione tematica a inizio paragrafo, posizione destinata a ricevere particolare attenzione, ed è posto tra virgolette, che ne demarcano nettamente i confini. Inoltre, è l’unico caso di discorso diretto nel paragrafo, il che lo rende deviante rispetto alla norma interna di tale unità. Si tratta altresì di un caso di *foregrounding* fonologico che si fonda sulla ripetizione di suoni occlusivi, tra cui le alveolari /d/ e /t/ e la velare /k/, cui si aggiunge la dentale /ð/, che paiono dare un’impressione di durezza coerente con il destino previsto per la bambina, acuita dal fatto che le parole interessate siano tutti monosillabi. Forte dunque l’effetto di questo segmento, il che pare rappresentativo dell’effetto sortito su Cahal, presentato esplicitamente come focalizzatore (“he heard”).

La traduzione appare molto meno efficace, in primo luogo perché non pare esservi un chiaro schema allitterativo, a meno che questo non risieda nelle fricative, ossia nelle due occorrenze di /f/ e di /s/ in “finirà”, “farsi” e “investire”. “Farsi” e “investire” appaiono inoltre in contrasto con l’incisività data dalla sequenza di monosillabi, e l’ultimo termine pare inadeguato a rendere l’immediatezza del parlato associata al discorso diretto e rappresentata nel testo di partenza dal generico “kill”: “investire” è un iponimo di “uccidere”, cui si può assegnare la stessa genericità di “kill”, con connotazioni assai più specifiche e tecniche, che suggeriscono un registro assai più formale di quello plausibile per le chiacchiere che si scambiano in un’officina. Lo stesso problema di registro sembra estendersi alla traduzione di “wasn’t up to looking after the child” che, con la forma contratta, i verbi frasali *to be up* e *look after*, e il lessico di base, ben rappresenta il parlato informale (o il modo in cui il *Reflector* possa riformularlo); non si può dire altrettanto di “non era in grado di badare alla figlia”, non tanto per il “badare”, che in italiano è in stretta collocazione con termini che indichino figli o bambini, e quindi una scelta tutto sommato credibile, quanto per il “non era in grado”, che suona molto formale. Si riscontra pertanto il tentativo costante di elevare il registro del testo in traduzione, operazione che sembra poco condivisibile in un racconto che invece si affida tanto a un registro

deviante. In parte collegato a quest'ultimo punto è lo schema utilizzato per i *reporting verbs*, che nel testo di partenza prevede l'uso triplice di *say*, il verbo di dire meno marcato in inglese, e quindi anche quello più immediatamente disponibile a un focalizzatore non particolarmente colto il cui pensiero viene riportato con immediatezza. Inoltre abbiamo tre processi verbali, che già per questo motivo sono posti sullo stesso piano, la cui similitudine è enfatizzata dalla ripetizione dello stesso verbo, con un effetto simile a quello di una eco. Il testo è dunque permeato dal parallelismo, espediente grazie al quale risultano accentuate le differenze tra gli elementi posti sullo stesso piano come, ad esempio, il numero dei parlanti: da "Fitzie Gill", uno solo, a "someone else", alcuni, a "people said", una moltitudine. Il *climax* così strutturato trasmette dunque implicitamente un'idea di crescendo da associarsi a quanto espresso nel contenuto proposizionale che fa parte di tale struttura: le maldicenze sul conto della sarta e della figlia. La traduzione italiana modifica il parallelismo di tale struttura soprattutto con la scelta di "si mormorava", che spezza la sequenza del verbo "dire", e non chiarisce che il numero di parlanti aumenta rispetto a "someone else"/"qualcuno". Si può supporre che la variazione sia stata introdotta per evitare un eccesso di ripetizioni; tuttavia, il parallelismo si fonda proprio sulla ripetizione, strutturale e lessicale, e dunque non renderlo in traduzione può portare alla perdita di effetti voluti e rispondenti a obiettivi ben precisi. Inoltre, il parallelismo non viene mantenuto per via dell'uso del tempo composto "aveva sentito dire", in luogo di "he heard". La struttura a *climax* non è dunque altrettanto evidente. Da notare anche l'omissione di un traducevole per "by herself", che nel testo di partenza sottolinea il parallelismo di condizione della madre e della figlia "left alone", nonché la variazione nello schema di transitività per "the child was left alone in the house", che presenta un passivo in cui l'agente, e dunque il responsabile, non è espresso, ma che grammaticalmente presuppone che vi sia (Simpson 1993, p. 87): nella fattispecie, com'è ovvio, la madre. In italiano, tuttavia, "rimaneva" è un processo meramente relazionale, che non esprime grammaticalmente le responsabilità della madre. La traduzione alternativa proposta qui di seguito tenta invece di mantenere alcuni degli aspetti analizzati:

"Prima o poi quella bambina si farà ammazzare" sentì dire a Fitzie Gill, e qualcun altro diceva che la donna non era capace di badare alla figlia. La bambina veniva lasciata a casa da sola, la gente diceva, anche per tutta la notte, mentre la donna se ne stava a bere tutta sola da Leahy in cerca di un uomo che le facesse compagnia.

In mancanza di una soluzione che ricrei il *pattern* fonologico del testo di partenza, si è optato per la prominenza a livello di suono di "ammazzare". Si è inoltre scelto di tradurre "people" con "gente", soluzione sconsigliata nelle

più comuni prassi traduttive, perché in inglese è di solito poco connotato e assimilabile al concetto di “persone”, mentre “gente” nella lingua italiana ha connotazioni di moltitudine indistinta, talvolta anche spregiative. In questo caso il concetto di moltitudine indistinta si presentava funzionale al contesto e ha fatto propendere per una scelta deviante rispetto alla pratica traduttiva più diffusa.

Un ultimo esempio di *foregrounding* ottenuto attraverso il parallelismo e la deviazione a livello sintattico è quello immediatamente successivo alla narrazione del momento in cui Cahal vede la bambina correre incontro alla sua auto e urtarla:

Cahal didn't stop. In his mirror the road had gone dark again. He saw something white lying there but said to himself he had imagined it. (Trevor 2007, p. 11)

Non si fermò. Nello specchietto retrovisore vide la strada, che era tornata buia. Notò qualcosa di bianco per terra, ma si disse che doveva averlo immaginato. (Trevor 2009, p. 13)

Il parallelismo nel testo di partenza è dato dalla presenza di due frasi dalla struttura molto simile, in quanto costituite da una sola principale, e da una terza frase costituita da due proposizioni coordinate, nonché dal collegamento paratattico. Il parallelismo strutturale evidenzia la differenza in termini quantitativi: la prima frase è minima, data soltanto da monosillabi, e dalle funzioni indispensabili di soggetto e predicato; la seconda ha una struttura simile, ma più ricca grazie ai complementi di luogo e tempo rispettivamente in posizione iniziale e finale; la terza comprende due coordinate di cui la prima regge una subordinata implicita (“lying”). La prima frase, dunque, spicca per brevità all'interno di quella che è una sequenza in crescendo, ed è con ogni probabilità rappresentativa della velocità degli accadimenti e della subitanea decisione di non fermarsi a soccorrere la bambina. La seconda frase introduce la percezione visiva di Cahal indirettamente, attraverso il deittico “in his mirror”, e poi enfatizza il movimento sulla strada con “gone” in “the road had gone dark”. La terza frase rende esplicita la visione del personaggio con “he saw”, il verbo meno marcato possibile per questo scopo, e dopo tre proposizioni coordinate e separate tra loro da un solo punto fermo presenta una terza proposizione introdotta da “but”. Questa variazione nella struttura sintattica introduce una brusca deviazione nello schema interpretativo atteso: Cahal vede qualcosa di bianco sulla strada, e dunque dovrebbe fermarsi e tornare indietro, ma si convince di esserselo immaginato, e dunque si rassicura nella sua decisione di non fermarsi e nel suo autoinganno che nulla è successo, e prosegue, compiendo un gesto inaspettato anche in base alle norme sociali.

La traduzione sembra enfatizzare la brevità della prima frase, in cui il soggetto “Cahal” viene omesso, ma poi non rispetta le proporzioni e i rapporti tra le proposizioni, in quanto nella seconda frase la struttura viene cambiata in modo da ottenere una principale e una relativa, in cui la principale, inoltre, rende esplicito il processo visivo, che non si deduce più dal deittico “in his mirror” (peraltro più sintetico di “specchietto retrovisore”), ma che è spiegato da “vide la strada”. Questa scelta è con ogni probabilità determinante nella scelta del verbo di percezione della terza frase, in cui “saw” non viene reso con la soluzione immediata “vide”, presumibilmente per evitarne la ripetizione a breve distanza, ma con “notò”, che ancora una volta è un iponimo più specifico, più formale e che denota maggiore attenzione e consapevolezza nell’atto di percepire. Tutto questo sembra preludere a una maggiore responsabilizzazione di Cahal come agente, e invece l’ultima proposizione presenta un modalizzatore, “doveva”, in contrasto con questa tendenza. “Si disse che doveva esserselo immaginato” ha un effetto di *hedging* notevole rispetto all’equivalente più immediato “si disse che se l’era immaginato”. L’introduzione di un modalizzatore non necessario attenua l’impatto di “he had imagined it”, che esprime un grado assoluto di certezza e dunque conferma la scelta anomala di Cahal di non fermare la macchina, decisione che porta a una svolta decisiva della trama. Tale modalizzazione non giova al racconto, che tanto gioca sui rimorsi e sulle paure di Cahal innescate proprio da questo errore. Pertanto si propone la seguente traduzione:

Non si fermò. Nello specchietto la strada era tornata buia. Vide qualcosa di bianco là per terra, ma si disse che se l’era immaginato.

In questa versione si cerca di mantenere il parallelismo sintattico che prepara alla sorprendente avversativa finale e di non modalizzare quest’ultima, in modo che conservi tutta l’enfasi illocutoria che il testo di partenza le assegna. Deviante è anche la scelta della forma esplicita, “che se l’era immaginato”, anziché la più elegante implicita, sempre per coerenza verso il registro basso che caratterizza il *Reflector*.

3. Conclusioni

L’analisi dei brani proposti, condotta con gli strumenti della stilistica, ha tentato di dimostrare, pur nella brevità dei campioni presentati, che gli elementi linguistici devianti ricoprono una funzione specifica nel testo e mirano deliberatamente a raggiungere obiettivi di trasmissione del valore informativo. Sulla base degli indizi forniti dal materiale linguistico del testo, si è cercato di proporre un’identificazione di tali funzioni e obiettivi che

possa essere compresa e replicata da terzi giungendo a conclusioni assimilabili a quelle presentate.

L'analisi delle traduzioni italiane ha altresì messo in luce lacune nella resa degli elementi linguistici devianti nel testo d'arrivo. L'effetto primario di tali lacune sembra una tendenza alla normalizzazione dell'informazione trasmessa e, di conseguenza, l'attenuazione o la perdita di alcuni dei significati più originali e carichi di potenziale comunicativo del testo. Poiché preservare tali significati è di fondamentale importanza in una traduzione, si è tentato di rendere esplicito ciò che non risponde alle funzioni e agli obiettivi del testo di partenza e di proporre soluzioni traduttive che ne siano invece rispettose. Tali soluzioni sono una mera opzione tra numerose possibili varianti; tuttavia hanno il ruolo positivo di evidenziare che la lingua di arrivo presenta le risorse linguistiche per superare la maggior parte delle difficoltà poste dagli elementi devianti e dalle strategie di *foregrounding* più complesse.

Il problema che pare emergere con maggiore frequenza nelle traduzioni discusse è la mancata identificazione degli elementi devianti come tali e come parte di una strategia volta a porre l'enfasi su determinate informazioni salienti. Va tuttavia sottolineato che i traduttori sono spesso sottoposti a numerosi condizionamenti, quali tempi di consegna molto stretti, scelte editoriali imposte dall'alto e non negoziabili, e così via. È pertanto possibile che, in alcuni casi, i problemi riscontrati in traduzione non dipendano dalle scelte della traduttrice, ma vadano ascritti almeno in parte ad altri fattori. Scopo della metodologia stilistica, d'altra parte, è mettere in luce aspetti del significato del testo che talvolta vengono lasciati in ombra, consentendo al traduttore di valutare diverse possibilità che possono avere vari gradi di adeguatezza. Si auspica quindi che il presente contributo abbia offerto spunti riflessivi utili per la diffusione dei metodi della stilistica applicati ad analoghi problemi di traduzione.

A titolo di conclusione, è bene ricordare che un'analisi stilistica dettagliata come quella qui presentata ha una funzione principalmente illustrativa del metodo, che una volta acquisito consente di raggiungere maggiore consapevolezza degli effetti ricercati dal testo, e che pertanto può essere applicato mediante un processo di lettura attenta del testo da tradurre. Non si pretende, dunque, che vengano svolte e rese esplicite lunghe analisi del testo ogniquale volta ci si accinga a tradurre, il che, ricordando che la traduzione è *in primis* una professione, richiederebbe troppo tempo ed energie, e genererebbe una perdita economica notevole. Si spera invece che il metodo analitico della stilistica possa diffondersi presso i traduttori e agevolarne la comprensione del testo a tutti i suoi livelli di significato e la ricerca di soluzioni il più possibile adeguate. Si spera inoltre che lo studio dei rapporti tra stilistica e traduzione possa proseguire e fornire ulteriori spunti e strategie risolutive di problemi traduttivi.

Bionota: Ilaria Rizzato è dottore di ricerca in Anglistica e ricercatrice di Lingua inglese presso l'Università di Genova, dove insegna traduzione per il Corso di laurea magistrale in Traduzione e interpretariato. La sua ricerca s'incentra sulla teoria, la pratica e la didattica della traduzione e sull'analisi linguistica e stilistica del testo, in particolare sull'analisi preparatoria alla traduzione e mirata all'espressione del linguaggio figurato, del punto di vista nel testo e dell'alterità linguistica e culturale. In quest'ambito, si è occupata di poesia e prosa vittoriana, di narrativa irlandese e inglese contemporanea, e della commedia shakespeariana. Ha curato e tradotto per Archinto la prima edizione italiana della corrispondenza epistolare tra Elizabeth Barrett e Robert Browning (*D'amore e di poesia*, 2007 e 2014), diverse opere di Alberto Manguel (2008-2012), ed è autrice di traduzione, introduzione e note de *I due gentiluomini di Verona* in *Tutte le opere* di William Shakespeare pubblicate da Bompiani (2015).

Recapito autore: ilaria.rizzato@unige.it

Riferimenti bibliografici

- Baker M. 2011, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Routledge, London.
- Boase-Beier J. 2014, *Stylistic Approaches to Translation*, Routledge, London.
- Bloor T. and Bloor M. 1995, *The Functional Analysis of English. A Hallidayan Approach*, Arnold, London.
- De Wilde J., Bernaerts L. and De Bleeker L. (eds.) 2014, *Special Issue: Narration and Translation*, in “Language and Literature” 13 [1].
- Douthwaite J. 2000, *Towards a Linguistic Theory of Foregrounding*, Edizioni dell’Orso, Alessandria.
- Grice H.P. 1975, *Logic and Conversation*, in Cole P. and Morgan J.L. (eds.), *Syntax and Semantics*, Academic Press, New York, pp. 41-58.
- Grundy P. 2000, *Doing Pragmatics*, Arnold, London.
- Hunston S. and Thompson G. (eds.) 1999, *Evaluation in Text. Authorial Stance and the Construction of Discourse*, Oxford University Press, Oxford.
- Leech G. and Short M. 2007, *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Pearson Longman, Harlow.
- House J. 1997, *Translation Quality Assessment. A Model Revisited*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- House J. 2015, *Translation Quality Assessment. Past and Present*, Routledge, Abingdon/New York.
- Reiß K. and Vermeer H.J. 1984, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, M. Niemeyer, Tübingen.
- Short M. 1996, *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*, Longman, Harlow.
- Simpson P. 1993, *Language, Ideology and Point of View*, Routledge, London.
- Simpson P. (ed.) 2004a, *Special Issue: Translation and Style*, in “Language and Literature” 13 [1].
- Simpson P. 2004b, *Stylistics. A Resource Book for Students*, Routledge, London.
- Snell-Hornby M. 1988, *Translation Studies. An Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Snell-Hornby M. 2006, *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Sperber D. and Wilson D. (1995), *Relevance: Communication and Cognition*, Blackwell, Oxford.
- Toolan M. 2009, *Narrative Progression in the Short Story. A Corpus Stylistic Approach*, Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Trevor W. 2007, *Cheating at Canasta*, Viking Penguin, New York.
- Trevor W. 2009, *Uomini d’Irlanda*, trad. it. di Pignatti L., Guanda, Parma.
- Venuti L. 1995, *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London.