

ata

SOMMARIO

Tim Parks
Different worlds - an essay on
the limits of translation 3

*Francesca Marchei e
Alessandra Muzzi*
Tradurre per vivere 12

Marco Sonzogni
Per una riflessione sulla
'traduzione poetica':
L'anguilla di Montale nelle 'ver-
sioni' di Lowell e Muldoon 15

Carlo Cosolo
Tradurre le bocche 23

Roberto Crivello
Influssi dell'inglese nella
traduzione tecnica 26

Note biografiche
sugli autori 31

JUNE 2001
YEAR TWO
ISSUE TWO

Tradurre unpezzo

to translate: t. un libro inglese in italiano, to
h book into Italian; t. alla lettera, to translate
do Italian (fig.: esprimere) to express; t. (cont-
to transfer; t. in atto, to be
into simple words; t. il mio pensiero
oughts down on paper;
standing translator; t. (prov.) t. t.
some

tradizione, f. 1 tradition; 2 (fig.) ex-
una t. antichissima, a very old
break with tradition; t. orale, hisognerà romper
Le tradizioni sull'origine della città
traditions; debviety; transfer the origins of the
of an estate. t. t. una t. di questa famiglia che
il pesce, it is the custom in this family not to eat fish.
tradotta, f. (mil.) troop-train.
traducianesimo, m. (relig.) traducianism.
traducibile, a. 1 translatable; 2 (fig.) ex-
untraducibile, a. 1 untranslatable.
tradurre, v. t. 1 to translate; t.
literally; t. a senso, to
pronta), to translate
from Latin to

Tradurre is published every four months by the Italian Language Division (ILD) within the American Translators Association (ATA). Opinions expressed in this newsletter are solely those of the authors of the articles or of the Editor and can not be construed as opinions of the ATA.

Editor

Roberto Crivello
roberto@rcrivello.com

Francesca Marchei
frmarchei@mercurio.it

Design and Layout

Niloufar Sanatinia
niloufar@rcrivello.com

Officers of the ILD**Administrator**

Roberto Crivello

Vice Administrator

Jonathan T. Hine Jr.
hine@cstone.net

ILD mailing list URL:

http://groups.yahoo.com/group/ILD_ATA

ILD web site URL:

<http://www.ata-divisions.org/ILD>

Different worlds - an essay on the limits of translation

by Tim Parks

(This piece originally appeared in 'Translation of Poetry and Poetic Prose - Proceedings of Nobel Symposium 110', The Nobel foundation, Stockholm, 1999. It will also appear in *Hell and Back*, a book of essays, many of which touch on the problem of translation, to be published by Secker and Warburg in England and Arcade in America in the Fall.)

A bilingual student of mine made the following observation. During a period of study in England, she had become an admirer of Milan Kundera, reading his work in English. Later, back in Italy, she had picked up an early novel of his, in Italian this time, that she didn't know. She remarked: 'It was only when I was three quarters of the way through that I realised it was the same novel I had read first of all in England. I knew the plot was the same of course, but the book was so completely different that I was convinced it couldn't be the one I had already read.'

Checking recently through the Italian translation of an early novel of my own, a noir I suppose you would call it, scribbled in my second year in Italy, I was disturbed to find the following remark. The hero, a young Englishman in Italy who

is about to turn to a life of crime, recognises that this has something to do with the change of language. He says: 'the only thing he had truly gained these last two years was the ability to speak a foreign language near perfectly and the curious freedom that ability now appeared to give him in the way he thought. As if he had shifted off rails. His mind seemed to roam free over any and every possibility. He must make a big effort always to think in Italian as well as to speak it (certainly he had been thinking in Italian when he stole the document case). It could be a way out of himself, he thought, and out of the trap they had all and always wanted him to fall into.'

I wrote this, and promptly forgot it, in my late twenties, some years before I started translating anything with literary pretensions and many years before I began to read more seriously about language and linguistics. In the meantime, however, I have discovered the Italian proverb: '*Inglese italianizzato, inglese indiavolato*,' which would have been such an appropriate quotation to have placed on the title page. Just as that proverb translates poorly into English, so my comment on the hero's sense of moral liberty in a foreign language, which seemed convincing enough in the original English, appears much less so in the Italian translation, where the reader is doubtless all too aware that his language is drenched in

Catholic morality. The liberty Italian gave my hero had to do with its novelty, his unawareness of its implications, his being uninitiated in the culture it supports.

What I want to do here is to ask if there is any useful connection to be made between my bilingual student's surprise on reading Kundera in a different language, and my hero's perception that his appropriation of the Italian language would open the way to his appropriation of other people's property. And again whether there is a connection between these two events - one real, one fictional - and my own growing conviction that a very great deal of literature, poetry and prose, can only be truly exciting and efficacious in its original language, a conviction that goes hand in hand with my decision not to write any more in Italian, never to translate into Italian, and never to translate poetry in any direction at all, except perhaps to put beside the original as a crib. This is a personal decision I should stress, not a prescription.

It is amusing, of course, that my student should have discovered the shock of the difference between the same text in different languages, with, of all people, Milan Kundera. For perhaps no other contemporary writer has been so ferociously attentive to the translations of his own work, nor dedicated himself to such scathing polemics at the expense of lazy and 'unfaithful' translation, polemics underwritten, it some-

times seems, by a belief in the possibility of a near identity between original and translation. Kundera speaks of having left a publisher because he changed semi-colons into full-stops. He speaks of a natural tendency of translators to reject repetition, to use richer and more literary vocabulary where the original text was lean and simple, and above all to return all 'stylistic transgression' to the most conventional prose.

Kundera is not alone, of course, in finding such shortcomings in translations, nor in identifying an author's stylistic transgression with his originality and indeed the *raison d'être* of his work. Explaining his own habitual use of repetition, D.H. Lawrence remarked: 'the only answer is that it is natural to the author.' Less defensively, Proust spoke of style as 'the transformation that the author's thought imposes on reality,' suggesting an essential equivalence of style and vision. In this regard, I suspect we would all agree that the mark of a 'poetic prose' is its consistent and internally coherent distance both from what is recognisably conventional and indeed from the creative styles of other authors. It has its meaning, that is, within a matrix of texts from each of which it establishes its distance. We would thus tend to accept Kundera's claim that: 'For a translator, the supreme authority should be the author's personal style.' And presumably then his complaint that: 'But most translator's obey

another authority, that of the conventional version of "good French"' (French being the specific case he is referring to). We might then go on to suspect, as Kundera clearly does, that if we find a work so radically different in different languages, it is because the translator has let us down.

But why are these translators so perversely obtuse? Is their conventionalising tic, as Kundera would have it, an occupational hazard, like the gravedigger's insensitivity, the politician's ambiguity? Or could it be that the recognition and reproduction of transgression is not, as it turns out, such a simple thing at all, not merely a question of accepting some unusual punctuation and repeating a word where the author does. Kundera does not discuss the fact that since the conventions, social, moral and linguistic, of any two cultures and languages may be, and usually are, profoundly different, any transgression of them is not absolute in nature, but has meaning only in relation to the particular expectations it disappoints. It needs the context of the conventions it subverts. Notoriously, it is in those places where poetic prose deviates from standard usage, establishing a personal style and creating meaning through its distance from something else, that translation becomes tormented if not impossible. For the 'something else' in French is not the same as the 'something else' in Czech.

Thus when Kundera writes: 'Partisans of flowing translation often object to my translators: "that's not the way to say it in German (in English, in Spanish, etc.)!" I reply: "It's not the way to say it in Czech either!"' he is being ingenuous. Translating poetic prose, and even more so poetry, means creating the miracle of the 'same difference' from different and sometimes potentially antithetical conventions: as if the transgression of a 16th century Hindu widow in attempting to escape *suttee* could be made equivalent to that of a 20th century Scottish Moslem refusing to obey her husband's order not to go out to work.

The rare bilingual person, the person most thoroughly grounded in two distinct conventions, is the person most likely to be struck by the utter difference of the same text in their two languages, because more keenly aware of the distinct value structures implied by the languages and the subversive force of whatever differences from convention are there established. Those who have merely learnt another language, however well, are not so easily disorientated. They are more like my cheerfully criminal protagonist who shakes off the conventions and taboos implicit in his native tongue the better to enjoy the freedom of what is experienced, at least at first, as not much more than a delightful code, a mental playground. The only thing that can be subverted for this person is the morality

he was brought up with and the language that is its vehicle.

Lawrence's novel *Women in Love* is an account of the felt necessity to escape a series of conventions which have outlived their usefulness. The pressures of convention are dramatised in relationships, but Lawrence immediately recognises language as the cement of convention. 'It depends what you mean,' remarks Ursula, on the first page, making a semantic problem of her sister's seemingly innocent question, 'don't you really want to get married?' I have long taught this book to Italian students by inviting them to compare passages of the original with the Italian translation, identifying the places where the two texts part company, and then trying to establish links between those departures. Since the translator is more than competent, these inevitably occur where the original prose is particularly transgressive: 'Birkin shut himself together,' Lawrence remarks. 'Gudrun shrank cruelly from this amorphous ugliness.' Or again: 'she was destroyed into perfect consciousness'. Or of Ursula: 'she was free, in complete ease.' 'they could forget perfectly.' In each case, Lawrence distorts normal usages to suggest a complex psychology, and often to gesture to an underlying pattern of thought that is peculiarly his own. The Italian translation shrinks from the oxymoron of 'shrank' suggesting fear and withdrawal, followed by 'cruel-

ly' suggesting aggression, it has no answer to Lawrence's subversion of 'pulled himself together' into 'shut himself together', it does not know what to do with the aberrant 'into' after the verb 'destroy', nor does it catch the oddness of 'in ease' instead of 'at ease', or the peculiarity of 'forgetting' – but what? – 'perfectly'. (The translations, in entirely standard Italian, are: 'Birkin si chiuse in se stesso' 'Gudrun rabbrividì ferita dalla bruttezza informe' 'dilaniata, in uno stato di lucidità perfetta' 'libera e totalmente a suo agio.' 'Erano immersi in un perfetto oblio').

But those who know Italian, and many who do not, will appreciate how difficult it is to recreate such a style which gains its meanings from idioms and usages only hinted at in the original and unavailable in the translator's language. What's more, however unusual Lawrence's English, it should be noted that, in these examples at least, it flows wonderfully. It deviates from standard English, but is always attentive to the rhythms of English prosody. The unusual locution 'destroyed into perfect consciousness', for example, draws on the syntactical pattern of 'turned into', 'changed into', 'transformed into', introducing a semantic shock with the word 'destroyed' but keeping the same structure intact. Likewise, the preposition 'in' is separated from 'ease' by 'complete' to avoid the jarring of 'in ease' as opposed to 'at ease', thus creat-

ing the expectation of entirely standard usages such as 'in complete liberty,' 'in complete harmony', only to surprise us with 'ease'.

Hence, to go back to Kundera, his suggestion that it is the 'partisans of flowing translation' who are hostile to creative and original writing is again ingenuous. Lawrence's prose flows well enough and presumably one would wish to be faithful to that fluency. It is part of his style. It is natural to the author. The problem is that the author is deviating from English in a manner, he has seen, that English allows, perhaps even suggests. In the same way, his characters find unconventional solutions which society, though not sanctioning, may well have hinted at. They are the solutions of people escaping from these particular conventions, not some notional idea of convention in general. Indeed, by living on its margins, Lawrence's characters define the society they wish to escape, as his own work defines the conventional novel he no longer wishes to write. To put it another way, when writing in English, there is no way of being entirely outside Englishness (or Americanness, or whatever the underlying linguistic context may be).

At the end of *Women in Love*, when one of the protagonists chooses the most drastic form of escape by walking out into the Alpine snows to die, Lawrence remarks on how close he was to a path that led

over the Alps into Italy. 'Would that have been a way out?' he asks. 'No, it would only have been a way in again.' My contention is, that translation itself is always 'a way in again': anything we write in a translation will always be understood in terms of the world, the conventions, the general literary context of the language we are working into, usually our native tongue. To imagine one can transport transgressions or deviations from other conventions and reproduce them in the same way and in the same place in the translation, thus generating the same meaning is to be dangerously naïve. So it happens that, rather than embarking on a transgression that in their own language would come across as no more than an oddity, many translators feel obliged to revert to the conventional. This hardly seems perverse. It does, however, have serious repercussions for our understanding of the status of a translated text.

I came to Italy at twenty-five, translated commercial and technical material for many years, then moved on to translating novels and I suppose we could say creative and transgressive prose in my early thirties. In those days, when choosing whether to accept a translation or not, I went very much on the question of what I call voice. If I felt I could mimic the voice of this prose in English, I would accept the book. If not, not. Since money was an important factor at that time, I

should stress that these decisions did not always coincide with taste. I sometimes felt that, alas, I could not mimic a book I liked and would have to turn it down, or that I could manage a book I didn't like and, to make ends meet, would do well to translate it. Only years later, reading Goethe, and then Humboldt, did I come across the idea of 'elective affinity'. One can have an affinity with something one doesn't like, just as one can find areas of one's own personality less than desirable.

In my first translations, when it came to faithfulness, it seemed enough to me to shadow in my English, so far as I could understand it, the text's relationship with its own language. Later, however, as my knowledge of Italian and above all Italian literature broadened and deepened, I became aware that my understanding of texts I had translated in the past was being altered by my growing appreciation of the context in which they had been written. My translation, while attractive, could not, within an English context, transmit many of the book's gestures. On the contrary, the books would be understood in relation to an English literary matrix, perhaps suggesting meanings not apparent or even remotely intended in the original. This does not mean I would now translate these books very differently, only that I would be more aware of the various areas of loss. On the one hand, then, long immersion in another cul-

ture brings empowerment – we understand things better – on the other it becomes a handicap – we begin to doubt whether some texts are translatable at all. Perhaps I am approaching my bilingual student's perception of absolute difference.

While I was working on my first literary translations and immediately before my first novel in English was accepted for publication, I wrote a novel in Italian with the odd title, *I nani di domani*, which, literally translated, means 'Tomorrow's Dwarves.' Unlike any of my other novels, this was a straightforwardly rumbustious comedy – an innocuous version of the evasion that characterises the English teacher turned criminal I mentioned earlier on. For both of us, the escape from English was an escape from moral seriousness. I was pleased with what I'd done, proud of having managed to write in Italian, albeit with a great deal of help from my wife, and began to send the typescript around, but although an agent took the book on, it wasn't published. I hazarded a translation into English, but with every sentence the book shed its charm. Indeed, it seemed infinitely more difficult to translate than the work of other writers. The reason, perhaps, was that the driving energy of the book had been the evasion involved in writing it in Italian. I could not be interested in this material in English. Fifteen years on, a reputable house offered to publish the

novel. They declared it charming, even hilarious. I went back and read it. What charm it had lay entirely in its naivete. Its frequent deviations from standard Italian were as innocuous and random as its satire of provincial life was superficial and caricatured. I felt it would be best not to publish it since it represented neither what I feel now nor even what I truly felt then. Its real meaning was its escape from something else, something the Italian reader wouldn't be able to understand because it wasn't available in the text: Englishness. Ironically, at about the same time, the early noir describing a character's move into crime sparked off by his transplantation into another culture was also accepted. This book, *Cara Massimina*, I am more or less happy with. It presents that evasion of a new language within the moral framework of the old.

I mention this episode because it offers the opportunity to make two reflections: first that, aside from economic reasons, a writer will change language successfully only when the particular aesthetic he has drives him to it. Not otherwise. One can see how, obsessed as he was by the compulsive nature of language, our lack of individual control over it and its distance from our experience of reality, a writer like Beckett would choose to work in a second language where any alienation he might feel, or lack of expertise he might fear, would play to his poetic. Joyce, on the

contrary, whose project was exactly the opposite of Beckett's, an attempt to use all the resources of language to recover our experience of place of time, to make the text, as the young Beckett described it, 'not about something, but that something itself,' remained anchored, despite all his experiments and all his years abroad, to Dublin and to English.

The second reflection that arises out of the otherwise trivial episode of my Italian novel, is that the very notion of 'stylistic transgression' may have a very different value in different cultures. My rather silly Italian novel, *I nani di domani*, was accepted because, even when they were intended and aimed at some particular target, its transgressions could nevertheless be seen as the amusing shortcomings of the learner, of one seeking to become an initiate on the same level as the reader. In this sense, far from being subversive, the book was actually reinforcing convention. And Italian is a language where there has been very little seriously transgressive prose of the Lawrence or Beckett variety, and much extremely attractive writing within generally accepted and in the end by no means despicable conventions. This, after all, is a country where one of the leading satirical magazines will still reject an article because it too aggressively attacks Catholic sensibilities, a country where a famous writer and translator like Elio Vittorini could openly defend the radical

cuts and changes he made to Lawrence's work on the grounds that not to make them would 'damage the beauty of the prose.' Certainly – for example - there is nothing transgressive that I can see in the Italian translations of Kundera's work.

Italy is thus a country with very different sensibilities from England where these days a novel with even the most modest literary pretensions is obliged to be openly transgressive at the linguistic level, something that has led to the tedious multiplication of idiosyncrasies and the wholehearted often uncomprehending acceptance of different forms of English from all over the world. The quirky is at a premium. Thus, in a sense, to write in a rigidly 'conventional' prose becomes itself a form of transgression.

Shortly after winning the Booker Prize, Kazuo Ishiguro, the Anglo-Japanese writer, gave an interview to Time Magazine in which he criticised his British contemporaries for writing in ways that made translation difficult. His rigidly austere prose, which so effectively expresses the emotional limitations of his protagonist in *The Remains of the Day*, was, he claimed, partly the result of his attentiveness to eventual translations. He pared his English down to what a translator in any language could easily handle. What Ishiguro could not have appreciated is that the underlying menace of that precise con-

ventional voice disappears entirely in, say, Italian where such a controlled form of expression is common in prose fiction. The distance Ishiguro establishes from other writers in English thus disappears. What is disturbing, if one wishes to be disturbed by such things, is with what appetite the public laps up translated literary works whose essential cohesion has all too often been lost in translation. Might it be, I sometimes wonder, precisely that loss of depth that makes translations attractive?

And yet I translate and people tell me they enjoy my translations. So I would like to wind up by considering my relationship with one of the Italian authors I have translated and to look at a paragraph of his work in original and translation.

Roberto Calasso is about as different from myself as a writer could be. A meticulous scholar, admirably intellectual, he sternly avoids any autobiographical material. His creative reconstructions of Greek and now Indian mythology have the advantage, from the translator's point of view, that they contain little that is culture-specific to Italy in terms of semantic content. They are attempts to enter and regenerate different mind-frames, though of course they do so from an Italian starting point and in the Italian language. If my own writing has matured and changed radically over the last few years, it is largely due to my reflections on Calasso's work and on what it

has meant to translate it. Sometimes, however, it occurs to me that I have come closer to putting him into English in the echoes of his writing in my own than in my translations. But here he is, introducing the god Apollo in *The Marriage of Cadmus and Harmony*:

Delo era un dorso di roccia deserta, navigava seguendo la corrente come un gambo di asfodelo. Nacque lì Apollo, dove neppure le serve infelici vanno a nascondersi. Su quello scoglio perduto a partorire, prima di Leto, erano state le foche. C'era però una palma, a cui si aggrappò la madre, sola, puntando le ginocchia sulla magra erba. E Apollo apparve. Allora tutto divenne d'oro sin dalle fondamenta. D'oro anche l'acqua del fiume, anche le foglie dell'ulivo. Quell'oro doveva espandersi nel profondo del mare, perché ancorò Delo. Non fu più, da allora, isola errante.

As I suggested, Calasso's book involves a daring recreation of Greek mythology and one is struck throughout both by the vatic authority of the tone and the presentation of myth as real event, or at least as something that requires no apology. The voice combines certain poetic or archaic elements, particularly of diction and focusing, with the short, even terse sentences that we tend to associate with modern prose. That is, while it draws on literary resources from previous

periods, it does not appear to be a pastiche, but rather uses them to acquire a peremptory authority that is all its own. Since not everyone reading this will understand Italian, let me try, however unsatisfactory this approach may be, to give you a brutally literal translation so that you can grasp, in however crude a form, the content offered:

Delos was a spine of deserted rock, it sailed about following the current like a stalk of asphodel. Born here was Apollo, where not even the unhappy servant girls go to hide themselves. On that lost rock to give birth before Leda were the seals. There was, however, a palm tree to which the mother clutched, alone, bracing her knees on the sparse grass. And Apollo appeared. Then everything became gold right from the bottom. Of gold also the water of the river, also the leaves of the olive tree. That gold was to expand into the depth of the sea. Because it anchored Delos. It was no longer, from then on, a wandering island.

From the purely semantic point of view, this is a faithful translation. The Italian is not standard Italian and this likewise is very far from standard English. The focusing particularly is bizarre in both texts, most notably in the flourish, 'Born here was Apollo...' (Nacque lì Apollo...) But one transgression is not equivalent

to the other. Where the Italian elegantly and fluently – for there is rhythm and alliteration in plenty here – gestures back towards archaic forms to acquire its lofty tone, the English drifts aimlessly about the syntactical currents of the original, and if it is not incoherent semantically, it certainly is so in terms of register and thus risks drawing more attention to its own vagaries than to its content (in a way the Italian does not).

So the English will have to be changed. But how? A standard modern English would be banal and inappropriate. The only solution would seem to be to draw on the resources of an older English as Calasso has drawn on those of an older Italian. But notoriously these resources are not equivalent. In short, to be faithful to Calasso's strategy and the reading experience it generates, which I so much enjoy, I shall have to appropriate – that awful word – the text into an English context. But any notion of translation without appropriation is nonsense. The only way not to appropriate a text is to leave it in its original language. Here is the published translation:

Delos was a hump of deserted rock, drifting about the sea like a stalk of asphodel. It was here that Apollo was born, in a place not even wretched slave girls would come to hide their shame. Before Leda, the only creatures to give birth on that godforsaken rock had been

the seals. But there was a palm tree, and the mother clutched it, alone, bracing her knees in the thin grass. Then Apollo emerged, and everything turned to gold, from top to bottom. Even the water in the river turned to gold and the leaves on the olive tree likewise. And the gold must have stretched downward into the depths, because it anchored Delos to the seabed. From that day on, the island drifted no more.

There is neither time nor space here to go through this translation line by line: suffice it to say that when I have invited students to compare these passages they invariably remark on the very different syntactical structuring of the two texts, and the more generous lexicon of the English. Thus 'Nacque li Apollo' has become: 'It was here that Apollo was born...', the English retaining the focus on 'here' at the expense of a much longer and more regular locution. Or again the rhythmic, alliterative 'Su quello scoglio perduto a partorire, prima di Leda, erano state le foche' (On that lost rock to give birth before Leda were the seals) has become: 'Before Leda, the only creatures to give birth on that godforsaken rock had been the seals.' Once more the foregrounding of the place and, in this case, the focus on 'seals' at the end of the sentence, has been kept at the expense of a certain expansion. The Italian is powerfully elliptical, in a way that much poetic material in

Italian gestures back to Latin ellipsis. While this is sometimes possible in English, it is rarely so when the content is determined by another language.

Meanwhile in lexical terms, one notes how 'serve infelici' (unhappy servant girls) has become 'wretched slave girls' 'perduto' (lost) has become 'godforsaken', 'nascondersi' (hide themselves), has become 'hide their shame', and the word 'seabed' has been introduced to offer an anchor to 'anchored' which in English seems to require an indirect object.

How long it would take to discuss each one of these and all the other decisions involved in the translation of this brief text! How complex it all is, not just syntactically, but in terms of the larger literary context. At first sight, it would appear that I offer the perfect example of Kundera's obtuse translator, substituting one sentence for two at one point, using more literary words, entirely reorganising almost all the sentences. But Italian is *not* English and the spirit guiding these decisions is clear enough. The English is groping for a rhetorical tone, a register, comparable to that of the Italian, drawing on an archaic, perhaps biblical language with which my vicarage youth makes me all too familiar. Given the larger and more layered lexicon of English, the move away from 'unhappy' to 'wretched' is dictated by the need to gesture to the classical world through the use of a

slight archaism ('infelice' in Italian sits happily with either a modern or archaic register). In English a 'servant girl' would normally be a 'maid', which would tend to make us think of the British upper classes, hence the switch to 'slave girls'. 'Hide themselves,' is as inelegant as third person plural reflexives tend to be in English and, what's more, not immediately comprehensible here, hence the interpretative introduction of 'hide their shame'. 'lost rock' would not easily give the Italian sense of 'far away from anywhere', nor would it, as does the word 'perduto', offer alliteration ('perduto a partorire, prima...'). The choice of 'god-forsaken', does give that sense and offers a rhythmic alliteration with the earlier 'gives', albeit at the risk of introducing a concept not present in the Italian. The last sentence of the translation, 'From that day on' the island drifted no more,' completely rearranges the Italian to discover a poetic register complete with alliteration that matches the original in gesture if not in exact semantics.

So the text is now in English. It is faithful in that it suggests a consistent, coherent relationship between this voice and a literary past, not unlike that of Calasso's text. It includes much of the same alliteration, rhythm and peremptory fluency. Am I happy with it? Yes and no. The main failing comes in the translation of 'E Apollo apparve. Allora tutto divenne oro fin dalle fonda-

ta.' This is clearly the climax the text has been working toward. And here I lost my nerve. Having already used an 'and', rather than a relative, to link the previous sentence, I chose to begin this sentence with 'Then'. This would be all very well if the next Italian sentence didn't begin with 'Allora'. Unable in the translation to start a second sentence with 'then', I thus chose to run the two sentences together. Looking at the whole thing in Italian and English we have:

E Apollo apparve. Allora tutto divenne d'oro sin dalle fondamenta.

Then Apollo emerged, and everything turned to gold, from top to bottom.

Clearly the English loses drama by not introducing a full-stop after 'emerged'. Worse, it loses the now extravagant alliteration of 'Apollo apparve' (an alliteration then echoed, as it were, in 'Allora'). Why? I was worried about the semantics of 'appeared' as a description of birth, thinking that this word might be more acceptable in Italian than English. I also felt the alliteration was now overly heavy. I thus settled for 'emerged' which, on reflection, seems no more appropriate than 'appeared', since one does not, I don't think, speak of babies as 'emerging', though technically one might see that this is a more accurate choice. But my real mistake here was not to think in

terms of the relation of style and content, not to understand what Calasso was up to. Apollo is the god of 'appearance' of beauty, of art. With him appearance, as it were, appears, for the first time. And with this sentence the alliteration, the artifice of the paragraph, now comes to the surface in a way that no one can ignore. Had I been aware of all this, I would surely have had the courage to write 'And Apollo appeared.'

But even assuming I made this correction, my difficulty here does little more than suggest a deeper loss that takes place in this translation. We have noted that almost all the changes I have made to adjust register and rhythm involve a slight loss of concision, a slight expansion. But perhaps the best way I can explain my misgivings is by quoting the next paragraph from the original.

L'Olimpo si distacca da ogni altra dimora celeste per la presenza di tre divinità innaturali: Apollo, Artemis, Atena. Irriducibili a una funzione, imperiose custodi dell'unico, hanno stracciato quella lieve cortina opaca che la natura tesse intorno alle sue potenze. Lo smalto e il vuoto, il profilo, la freccia. Questi i loro elementi, non acqua o terra.

Here Calasso begins his presentation of the Greek obsession with appearance and aesthetics, the sharp line, the fine profile, a love-affair with clarity, the territory of Apollo.

And clearly it is to this that his prose is aspiring. Indeed we could compare the sharpness of Calasso's focusing with the clarity of gesture on those black-on-white designs that characterise the pictorial vases of the early Hellenic period. A literal translation will be so ugly and clumsy as to give only a vague idea of this intention. But here it is:

Olympus detaches itself from every other celestial dwelling through the presence of three unnatural divinities: Apollo, Artemis, Athena. Irreducible to one function, imperious custodians of the unique, they tore away that flimsy, opaque screen that nature weaves around its forces. The enamel and the void, the profile, the arrow. These their elements, not water or earth.

Once again it is clear that this will not do. The intention is lost in the extravagant unusualness of the English which seems to have no point of contact with the rhythms of any known English prosody. Once again, as we shall see the published translation seeks a rhetorical gesture similar to that of the original, but at the expense of that concision that welds the style of the Italian to its subject. Note in particular what heavy weather is made of that crucial and crucially brief sentence, 'Lo smalto e il vuoto, il profilo, la freccia.'

If Olympus differs from

every other celestial home, it is thanks to the presence of three unnatural divinities: Apollo, Artemis, Athena. More than mere functions, these imperious custodians of the unique stripped away that thin, shrouding curtain which nature weaves about its forces. The bright enamelled surface and the void, the sharp outline, the arrow. These, and not water or earth, are their elements.

The problem in this case is that one simply cannot translate the semantic freight of 'smalto' or 'profilo' as used here in Italian with just one word. And then of course there are questions of rhythm and balance to consider, two aesthetic qualities as dear to Apollo as clarity. Yet precisely because one appreciates how much Calasso's text is doing, one fervently wishes one could have followed the Italian more closely. Perhaps the most dangerous moments for a translator are those when he so admires the original, so understands its surrounding context, that he wishes his own language were the same as the language he is working from, and then stubbornly tries to make it so. This is the territory of Nabokov's translation of Pushkin, which is all but unreadable, it is the experience of the bilingual person who is shocked by the idea that the same text can be so radically different in two different languages, as different indeed as those two languages are from each other. It is the starting

point of all Kundera's criticism. It also explains, I hope, why I have decided never to translate into Italian. And never to translate poetry. The more poetic, or transgressive, a text is, the more it departs from familiar usage, so the more it comes to be about the language it is written in, not in a narrow linguistic sense, but in the sense of all that language stands for and supports. While I feel I can manage this conundrum with prose, where content still plays its very large part, I find poetry, not being a poet, quite beyond me.

ILD

Tradurre per vivere

di Francesca Marchei e
Alessandra Muzzi

Tradurre è un'arte, che si tratti di poesia, letteratura, saggistica o manualistica. L'arte, secondo il dizionario Sabatini-Coletti, è "un'attività dell'uomo basata sul possesso di una tecnica, su un sapere acquisito sia teoricamente che attraverso l'esperienza; in tal senso, coincide anche con un mestiere che richiede abilità specifica". Non a caso, uno dei termini derivati da arte è artigiano. Dunque i traduttori sono artisti-artigiani, ma per poter fare di quest'arte un vero mestiere, una professione che consenta di vivere almeno dignitosamente, bisogna acquisire, oltre alle conoscenze tecniche, anche la capacità di accedere al mercato e migliorare progressivamente la propria posizione.

Come capita per tutte le professioni, il passaggio dalla formazione teorica all'attuazione pratica, quindi al lavoro vero e proprio, è una fase delicata e importante, che va affrontata con criterio e con responsabilità, perché è da questa che dipende il cammino futuro. In tale fase, pur rimanendo di fondamentale importanza il sapere e l'esperienza acquisiti durante il periodo formativo, si presenta l'esigenza di acquisire una serie di nuove informazioni e capacità, spesso non fornite o coltivate negli istituti dove studiano i futuri traduttori.

L'intento del presente articolo è di fornire a chi si affaccia a questa professione alcuni suggerimenti per non incappare nelle trappole di un ambiente difficile, sempre più competitivo, e per poter accedere al mercato dalla porta principale.

Confrontarsi per conoscersi

Può sembrare ovvio, ma non lo è: condizione essenziale per crescere professionalmente è prendere coscienza dei propri mezzi e dei propri limiti. A prescindere dal tipo e dalla qualità della formazione ricevuta o acquisita in proprio, l'impatto col mondo del lavoro ci costringe a confrontarci con situazioni reali che possono presentare difficoltà impreviste. È essenziale essere pronti ad affrontare questo momento con la giusta dose di umiltà, senza porsi in antagonismo con chi ci fa notare i nostri errori, ma anche con coraggio, per non lasciare che le prime difficoltà ci inducano a tornare sui nostri passi e a scegliere una via più battuta e meno rischiosa della libera professione.

In questa fase, iscriversi a una o più mailing list di traduttori può essere un aiuto enorme, proprio perché consente di confrontarsi con colleghi più esperti da cui spesso si ricevono consigli e critiche costruttive. Ai traduttori che hanno l'italiano tra le proprie combinazioni linguistiche, la lista che consigliamo, oltre a quella della ILD, è senza dubbio Langit, ospitata dal server dell'università di

Venezia. Per iscriversi occorre inviare un'e-mail senza oggetto all'indirizzo listserv@list.cineca.it, scrivendo nel corpo del messaggio SUBSCRIBE LANGIT <Nome Cognome>. Ulteriori informazioni sono disponibili all'indirizzo <http://www.vernondata.it/langit/index.html>.

Altra lista estremamente interessante, anche se più difficile da gestire per via del numero elevatissimo di messaggi, è Lantra (vedi URL <http://www.geocities.com/Athens/7110/lantra.htm>). Per chi è agli inizi, in genere il tempo a disposizione per seguire questi forum di discussione non manca, e riteniamo che sia tempo bene investito. Provare per credere!

Per i traduttori letterari, o interessati a diventarlo, ecco un'altra bella lista italiana: Biblit (URL: <http://groups.yahoo.com/group/biblit>).

Vivamente consigliato un giro sul sito <http://groups.yahoo.com/dove>, inserendo "translation" nella casella di ricerca, si scovano un'infinità di liste utili, da quelle specializzate per lingue a quelle specializzate per settore di attività o di interesse, compresa una sugli strumenti di traduzione assistita (<http://groups.yahoo.com/group/catmt>).

Il mercato e le sue insidie

Chi sceglie il mestiere di traduttore nella maggior parte

dei casi lo fa per passione. Non è un lavoro qualsiasi. Richiede amore per la lettura, una penna facile, dedizione, pazienza, attenzione al dettaglio, curiosità, capacità di concentrazione, oltre naturalmente alla conoscenza di almeno due lingue, e le lingue, come si sa, si evolvono continuamente, quindi bisogna tenersi al passo. Questo per dire che molti di noi traggono soddisfazione dal proprio lavoro perché lo amano, nonostante sia difficile e spesso poco riconosciuto dai fruitori della nostra opera. Ciò non toglie che sarebbe giusto ottenere una remunerazione adeguata per lo sforzo intellettuale ed economico che l'esercizio di questa professione richiede.

Il mercato italiano è tra i meno remunerativi d'Europa, ma anche da noi esistono agenzie serie e ben gestite, che fanno il possibile per offrire ai traduttori condizioni di lavoro ottimali, e non solo in termini di tariffe, ma anche di collaborazione ai fini della qualità del risultato, mettendo quindi a disposizione tutto il materiale di riferimento, lavori precedenti, glossari e poi restituendo la versione approvata o modificata dal cliente finale.

Spesso già dai primi contatti ci si rende conto del tipo di agenzia con cui si ha a che fare, e talvolta conviene non acquisire un cliente se le condizioni di lavoro appaiono subito sfavorevoli per il traduttore.

Moltissime agenzie chiedono agli aspiranti collaboratori di fare delle traduzioni di prova a

titolo gratuito, per valutarne le competenze. Non deve necessariamente suscitare sospetto quando l'agenzia indica una data di consegna per i test: in alcuni casi lo scopo è di simulare condizioni di lavoro reali e valutare l'affidabilità del traduttore relativamente al rispetto delle scadenze; in altri casi vi è l'esigenza di selezionare uno o più traduttori entro una certa data in previsione dell'avvio di uno specifico progetto. Si tratta quindi di una prassi che suggerisce piuttosto una certa serietà. La lunghezza dei testi invece è molto indicativa: per valutare le capacità di un traduttore bastano una o due cartelle di lavoro, quindi le agenzie che propongono test interminabili è possibile che stiano cercando di farsi fare un lavoro vero gratuitamente.

Queste considerazioni non si applicano in caso di prove costituite da diversi brevi brani riguardanti argomenti distinti. In tal caso generalmente l'agenzia chiede all'aspirante collaboratore di tradurre unicamente il brano o i brani corrispondenti alle proprie specializzazioni.

Molte agenzie, sia italiane sia estere, propongono ai traduttori di firmare un contratto di collaborazione esterna. In genere sono simili tra loro e prevedono impegni ragionevoli per entrambe le parti, ma vale la pena di leggere sempre con attenzione tutte le clausole, facendosi chiarire qualsiasi eventuale dubbio prima di firmare.

Prima di accettare lavoro,

dalle agenzie come dai clienti diretti, è buona norma farsi mandare un incarico scritto (in genere si ritiene vincolante anche un ordine per posta elettronica), che è indispensabile in caso di controversia. L'ordine deve riportare esattamente il tipo di incarico (traduzione, revisione, lingue coinvolte), termini di consegna e pagamento, eventuali maggiorazioni per urgenza e qualsiasi dettaglio concordato a voce.

Per verificare l'affidabilità delle agenzie, esistono varie mailing list specifiche, tra cui Payment Practices (<http://www.macroconsulting.com>, recentemente diventata a pagamento) e TRC, che invece è gratuita (per iscriversi, mandare un'e-mail a <TCR-subscribe@yahoo-groups.com>).

Le tariffe

Frequentando le liste di cui sopra, parlando con i colleghi, cercando sul web con le parole chiave "tariffe" o "tariffometro" e "traduzioni", valutando le reazioni dei possibili clienti ai prezzi proposti per eseguire traduzioni, si può gradualmente fotografare la situazione reale dei principali mercati e farsi un'idea dei prezzi correnti. Avere un'idea delle tariffe che si possono realisticamente chiedere nei vari mercati è molto utile per chi si affaccia sul mercato e rischia spesso di proporsi a prezzi troppo alti o troppo bassi.

Le miniere di lavoro

Il difficile, si sa, è cominciare. All'inizio bisogna investire tempo e denaro per tessere una tela di contatti nella speranza che, prima o poi, qualcuno ci dia la possibilità di dimostrare ciò che siamo in grado di fare. Oggi la rete ci offre tante possibilità per cominciare questo difficile lavoro di marketing di sé stessi. Ecco un breve elenco di siti utili.

- <http://aquarius.net>. È un portale per traduttori che offre vari tipi di iscrizione, da quella gratuita che fornisce un livello minimo di esposizione, ai tipi Silver e Gold, che in cambio di una quota annuale piuttosto contenuta, mettono a disposizione vari servizi utili per farsi conoscere e ricevere nella propria casella di posta le offerte di lavoro relative alle combinazioni di lingua indicate.

- www.proz.com.

L'iscrizione gratuita a questo sito consente di ricevere le offerte di lavoro nella propria casella di posta. È un sito molto conosciuto, quindi con un gran numero di utenti. I traduttori che lo desiderano possono rendersi disponibili a ricevere anche richieste di aiuto terminologico.

Altre liste di offerte di lavoro e di discussione su temi legati alla traduzione sono:

<http://groups.yahoo.com/group/translation-jobs>

<http://groups.yahoo.com/group/TranslatEXchange>

<http://groups.yahoo.com/group/foreign-language-job>

<http://groups.yahoo.com/group/translation-agencies>

Una presenza sul Web

La costruzione di un proprio sito web è un'altra iniziativa consigliabile a chi intende proporsi sul mercato come traduttore. Il contenuto va ideato da noi, mentre per la progettazione html ci si può affidare a professionisti specializzati. Tuttavia, se si è agli inizi, consigliamo di investire un po' di tempo, che generalmente non manca in questa fase, per occuparsi personalmente anche di questo aspetto. Si risparmierà qualcosa e si impareranno nozioni sull'html e la gestione di siti web che potranno poi essere inserite nel proprio curriculum e risultare utili nella professione. La traduzione di contenuti per il web è diventata ormai una fetta importante del mercato, e la tendenza, pur con le incertezze che caratterizzano l'andamento dell'economia mondiale su Internet, è indubbiamente in ascesa.

Vi segnaliamo gli indirizzi dei siti web di alcuni colleghi, utili come esempi e ricchi di informazioni preziose. Ovviamente l'elenco non ha nessuna pretesa di essere esaustivo.

Alex Eames, <http://www.translatortips.com/>

Manon Bergeron, <http://mabercom.com>

Roberto Crivello, <http://www.rcrivello.com>

Cecilia Falk, <http://www2.sbbs.se/hp/cfalk/indexeng.htm>

Michael Farrell, <http://www.traduzioni-inglese.it>

Susan Larsson, <http://home.ncia.com/~slarsson/>

Le associazioni di categoria

Molti traduttori agli esordi (e non solo) si interrogano sull'utilità di far parte di associazioni di categoria. Ci sentiamo di consigliare caldamente di aderire almeno a un'associazione del genere per diversi motivi, alcuni di carattere prettamente pratico, altri di natura più ideale. Tra i primi, la possibilità di ampliare la propria rete di contatti, fondamentale per inserirsi nel mercato, e di avere a disposizione ulteriori fonti di informazione e occasioni di formazione su tutto ciò che attiene alla professione. Tra i secondi, il contribuire alla presa di coscienza della dignità e del valore della professione del traduttore, sia tra colleghi, sia nei confronti della committenza, e il favorire lo sviluppo e il consolidamento di un senso di solidarietà all'interno della professione, in contrapposizione allo spirito di individualismo e antagonismo che rischia di prendere il sopravvento quando si opera in una situazione di isolamento.

L'associazione dei traduttori più rappresentativa in Italia è l'AITI (Associazione Italiana Traduttori e Interpreti, <http://www.aiti.org>), che tuttavia richiede per l'ammissione la documentazione di una certa

esperienza nel settore, e quindi non è accessibile ai principianti assoluti (a meno che non siano diplomati o laureati in traduzione, nel qual caso possono iscriversi come soci praticanti).

Per i traduttori aventi l'inglese tra le proprie combinazioni linguistiche vi è la possibilità di iscriversi all'ATA (American Translators Association, <http://www.atanet.org>), associazione statunitense con un'apertura internazionale. Per iscriversi non occorre finora documentare alcuna esperienza professionale (ma le cose cambieranno a breve). I soci possono accedere al programma di accreditation, che certifica la competenza professionale previo il superamento di un esame.

Altre associazioni di categoria sono:

<http://www.iti.org.uk>
Institute of Translation and Interpreting

<http://www.iol.org.uk>
Institute of Linguists

<http://is.eunet.ch/geneva-intl/gi/egi/egi108.htm> AITC – International Association of Conference Translators

<http://wwwpub.utdallas.edu/research/cts/alta.htm> ALTA – America Literary Translators Association

<http://www.taals.net>
TAALS – The American Association of Language Specialists

<http://www.fit-ift.org> FIT (federazione internazionale delle associazioni di traduttori). L'elenco di tutte le associazioni affiliate FIT è consultabile all'indirizzo:

<http://www.fit-ift.org/liens.html>.

Concludiamo esortando, se si ama davvero questa professione, a non scoraggiarsi di fronte alle difficoltà iniziali, e augurando buon lavoro a tutti.

ILD

**Per una riflessione sulla
'traduzione poetica':
L'anguilla di Montale nelle
'versioni' di Lowell e
Muldoon**

di Marco Sonzogni

1. Due parole di premessa

Nella brevità di quello che è diventato un appuntamento regolare con i lettori di *Tradurre*, ho deciso di fare alcune riflessioni sulla 'traduzione poetica': in particolare, su due 'versioni' in inglese della poesia *L'anguilla* di Eugenio Montale – versioni redatte da due grandi poeti contemporanei (uno americano di nascita, l'altro americano d'adozione): Robert Lowell (1917-1977) e Paul Muldoon (1951).

Innanzitutto, due premesse di carattere teorico. In primo luogo, vorrei ricordare la facilità con cui si tende a criticare le traduzioni altrui, spesso con l'aggravante di non essere in grado di proporre valide alternative. In secondo luogo, vorrei ricordare che il dibattito sulla traduzione poetica è da sempre al centro delle riflessioni teoriche e pratiche sulla traduttologia, come testimonia un elenco sempre più lungo di articoli,

antologie, monografie e volumi. In questa sede, mi limito quindi a segnalare soltanto due testi di riferimento recenti, uno in inglese e uno in italiano. Il primo è *The Oxford Guide of Literature in Translation* – con l'ottimo contributo sulla 'traduzione poetica' di Daniel Weissbort, direttore associato, con Norma Rinsler, della fondamentale rivista britannica di poesia in traduzione «Modern Poetry in Translation». Il secondo è *L'artefice aggiunto. Trenta scritti sulla traduzione*, settimo dossier della rivista «L'indice» dedicato alla traduzione – fra i trenta interventi, quelli di Massimo Bacigalupo, Franco Buffoni e Fabio Pusterla sono particolarmente pertinenti al tema in questione. Vorrei infine ricordare anche la posizione 'negativa' di un altro grande poeta americano, Robert Frost (1874-1963), secondo cui la poesia è proprio ciò che *gets lost in translation* (e tornerò ancor su questo cliché negativo nel corso del mio intervento).

Chiudo la mia breve riflessione teorica non certo con un'affermazione perentoria come quella di Frost, ma, piuttosto, con una domanda – tanto inevitabile quanto, forse, irrisolvibile, e solo apparentemente di natura terminologica: cos'è la *traduzione poetica*? È *traduzione* 'vera e propria', è *imitazione*, è *parafraasi*, è *adattamento*, è *riscrittura*?

Un'analisi contrastiva di più traduzioni dello stesso originale che voglia essere oggettiva e costruttiva non può infatti pre-

scindere da questa domanda né dalla scelta di una o più delle possibili risposte.

2. 'Tradurre la traduzione': quale terminologia?

Susan Bassnett – tra gli studiosi di traduzione una delle voci più originali, lucide e influenti degli ultimi vent'anni – affronta questo delicato problema terminologico nel suo intervento sulla traduzione per il teatro e per l'opera:

The terms 'version' or 'adaptation' are frequently used with reference to translation of texts for theatre, and this terminology can have different meanings. One use of the terms implies a degree of variation from the source text, so that a 'translation' might be perceived as closer to the original than something described as a 'version' or as an 'adaptation'. [...].

Some critics argue about the use of this terminology, suggesting that a translation is somehow more 'faithful' to the original than a version or an adaptation. This argument is based on the flawed premises that there *is* such a thing as a 'faithful' translation in the first place, an assumption called into question by Translation Studies. For all translations reflect the translator's interpretation of the source text, so that a translation is basically the product firstly of a single individual's reading and then of his or her second-language rewriting. Translation inevitably involves

rewriting and manipulation of the source, as translators and theorists from Dryden to Derrida have pointed out and the act of translating always leads to changes.

There is also another, more recent use of the terms 'version' and 'adaptation'. In some countries, particularly in the English-speaking world, it is common to market translations as being made by well-known playwrights, even if these have no access to the source language. Thus Trevor Griffiths has 'translated' Chekhov into English with no knowledge of Russian, Christopher Hampton has 'translated' Ibsen, Howard Brenton has translated Brecht. In these cases, a translation is produced by a writer with knowledge of the source language, and the playwright then takes it over and re-writes it.¹

The problems arise when the term 'translation', which implies knowledge of more than one language, is used to describe the work of English writers, and a way round this ethical and legal difficulty can be found by use of the term 'translation' to describe the text produced by interlingual transfer and 'adaptation' or 'version' to describe the text rewritten in English. Needless to say, professional translators find this practice deeply offensive.²

Queste riflessioni, che non hanno certo bisogno di una mia spiegazione, possono essere traslate dalla 'traduzione teatrale' e 'operistica' a quella 'poeti-

ca'. Non è questo l'intervento più adatto ad affrontare una spiegazione delle similitudini e delle differenze tra questi due tipi di traduzione (ci sarebbe molto da dire, ad esempio, sulla 'acustica della traduzione', sullo 'spartito occulto' sotteso alla poesia e alla prosa). Ciò che vorrei invece spiegare è il 'taglio critico' che ho scelto per la lettura dell'*anguilla* montaliana nelle versioni di Lowell e Muldoon.

Se è vero che la traduzione implica inevitabilmente un certo livello di 'manipolazione' e di 'riscrittura' (originando così 'altre' soluzioni pratiche e, conseguentemente, 'altre' classificazioni teoriche), è anche vero che il termine 'traduzione' dovrebbe implicare la conoscenza di un'altra lingua. Quando questa conoscenza manca o è superficiale, anche se compensata da versioni intermedie *à la lettre* – i faticosi *crib* – non si dovrebbe parlare di 'traduzione' ma di 'riscrittura'. E non mancano certo le opzioni terminologiche. Il tipo di procedura appena descritto, in particolare, sembra essere praticato più spesso dagli 'scrittori traduttori di scrittori' che non dai 'traduttori veri e propri', e ha allargato (e continuerà ad allargare) lo iato, etico *in primis*, ma anche estetico, tra le due categorie.

Ecco quindi delineate le coordinate del mio intervento: indicare (se possibile) una definizione di 'traduzione poetica' attraverso l'analisi contrastiva di 'versioni' diverse dello stes-

so originale di cui i ‘rifacitori’ non ‘conoscano’ (nel senso auspicato dall’intramontabile John Dryden) la lingua.

Già ricordate le parole non certo incoraggianti di Robert Frost, quali sono le motivazioni che spingono uno scrittore a tradurre un altro scrittore (anche quando non ne conosca la lingua) e, soprattutto, quali sono le modalità traduttorie adottate? Nell’abbondanza di proposte teoriche e testimonianze pratiche – spesso conflittuali e contraddittorie – non credo che nessuno sia stato chiaro come il poeta irlandese Seamus Heaney. In un’intervista incentrata sulla traduzione poetica e rilasciata a un altro grande traduttore, Robert Hass, Heaney espone il proprio credo traduttorio con queste parole:

I don’t have a theory of it, no. I have done it different ways, and I know that there are different motives. One motive is the writerly motive, slightly predatorish. The writer hears something in the other language and says “I would like that, that sounds right, I need that.”

I have not a theory but a metaphor for it. It’s based upon the Viking relationship with the island of Ireland and the island of Britain. There was a historical period known as the Raids and then there was a period known as the Settlements. Now, a very good motive for translation is the Raid. You go in – it is the Lowell method – and your raid Italian, you raid German, you raid Greek, and

you end up with booty that you call *Imitations*. Then there is the Settlement approach: you enter an *œuvre*, colonise it, take it over – but you stay with it, and you change it and it changes you a little bit. Robert Fitzgerald stayed with Homer, Lattimore stayed with him, Bob Hass has stayed with Czeslaw Milosz. I stayed with *Beowulf*. But I also raided Dante in the late 70s, when there were people on what they called the “Dirty” protest in the H-blocks in Long Kesh. There was an intense and violent intimate atmosphere not only in the prison but in Northern Ireland in general. At the time, I was reading *The Inferno* in translation, not a very good translation maybe, but one that I liked. Anyway, I came upon the Ugolino section and I thought, “This is cannibalism.” There’s an almost sexual intimacy between the two people, between Ugolino and Archbishop Roger, which seemed cognate with the violence and intimacy of Ulster. So I raided that section. I was thinking of dedicating it to the people in prison until I met a Sinn Fein fellow who said “You never write anything for us,” and I said, “That’s right.” What I meant as a gift was suddenly being levied, so I didn’t do the dedication. Anyway, I interfered with it a bit, I did a Lowell-esque translation. I put in a couple of images, and thickened the texture of the Italian up, and then somebody said to me “You should try the whole thing.” But when I thought of trying the

whole thing, I realised I didn’t know Italian well enough, although I did do a version of the first three cantos. I raided for Ugolino, but could not manage to establish a settlement. But I settled with *Beowulf* and stayed with it, formed a kind of conjugal relation for years.³

Come introduzione alla lettura delle due traduzioni, come ‘antidoto’ al giudizio negativo di Frost, e come metafora metodologica, vorrei citare dei versi dello stesso Heaney: i due versi conclusivi di *Remembered Columns*, una delle poesie più belle della raccolta *The Spirit Level*:

I lift my eyes in a *light-headed credo*,
discovering what survives translation true.⁴

Parafrasando le parole di Heaney, il poeta traduttore di un altro poeta si fa foriero, in virtù della propria intuizione creativa (tra un istintivo ed emotivo *light-headed credo* nella poesia e razionali riflessioni ‘filologiche’), della ‘poesia pura’, del ‘genio poetico’ che è indipendente dalle strutture linguistiche con le quali viene espresso e che ‘sopravvive’ (*survives*) quindi al passaggio da una lingua all’altra. Le traduzioni che mi accingo a commentare sono a mio avviso un esempio particolarmente significativo, da diversi punti di vista, di questo passaggio metapoetico e metalinguistico da poeta a poeta.

3. Montale in traduzione inglese: *L'anguilla*

Quando si parla di Montale in traduzione inglese, si può parlare, a ragione, di *traduzione-tradizione*. Dalla prima traduzione anonima del 1927 a quella di Paul Muldoon del 2000, circa cento diversi traduttori si sono cimentati con la traduzione della poesia di uno dei più grandi poeti italiani.⁵ Nessun altro poeta – neanche l'immenso Dante – e nessun altro autore sono stati tradotti con uguale intensità e impatto critico. Perché tradurre Montale, con il tempo, ha acquistato un significato che va al di là delle problematiche traduttorie e della 'esportazione letteraria'. Specialmente per quei traduttori che erano e sono anche autori *in their own right*, tradurre Montale ha significato confrontarsi con un modello di poesia moderna, sia stilistico che tematico, quasi 'inevitabile'. Anche dal punto di vista strettamente linguistico, la poesia contemporanea in lingua inglese ha spesso fatto i conti con le metamorfosi dell'italiano poetico di Montale – a volte con risultati molto positivi, altre volte con evidenti insuccessi.⁶

La poesia in questione – *L'anguilla*, da *La bufera ed altro* (1956) – è una delle poesie più significative, più conosciute e più tradotte di Montale. Anche in questo caso la bibliografia è interminabile: aggiungere qualcosa al corpus critico montaliano è compito arduo per

non dire proibitivo. E anche in questo caso mi limito a segnalare un intervento recente che offre un'interessante lettura comparativa di questa poesia: *Hypothesis on Montale's memoria dei poeti in 'L'Anguilla'*, di David Fairservice.⁷ Avrò modo di fare riferimento a questo articolo in seguito. Procedo quindi con l'esposizione dei tre testi: l'originale di Montale e le due traduzioni poetiche di Lowell e Muldoon, precedute da qualche parola introduttiva.

L'anguilla

L'anguilla, la sirena
dei mari freddi che lascia il
Baltico
per giungere ai nostri mari,
ai nostri estuari, ai fiumi
5 che risale in profondo, sotto la
piena avversa,
di ramo in ramo e poi
di capello in capello, assotti
gliati,
sempre più addentro, sempre
più nel cuore
del macigno, filtrando
10 tra gioielli di melma fin ché
un giorno
una luce scoccata dai castagni
ne accende il guizzo in pozze
d'acquamorta,
nei fossi che declinano
dai balzi d'Appennino alla
Romagna;
15 l'anguilla, torcia, frusta,
freccia d'Amore in terra
che solo i nostri botti o i dis
secati
ruscelli pirenaici riconducono
a paradisi di fecondazione;
20 anima verde che cerca
vita là dove solo

morde l'arsura e la desolazione,
la scintilla che dice
tutto comincia quando tutto
pare
25 incarbonirsi, bronco seppelli
to;
l'iride breve, gemella
di quella che incastonano i
tuoi cigli
e fai brillare intatta in mezzo
ai figli
dell'uomo, immersi nel tuo
fango, puoi tu
30 non crederla sorella?⁸

3.1. Robert Lowell

Non ci sono parole più appropriate per presentare la traduzione poetica di Robert Lowell di quelle del poeta stesso. Nell'introduzione a *Imitations*, la sua celebre raccolta di traduzioni poetiche, Lowell spiega con chiarezza e onestà la scelta dei poeti e dei criteri di traduzione. Anche i ringraziamenti offrono indicazioni importanti in quanto danno conto, anche se in modo parziale e superficiale, dell'intervento di 'altri' che hanno assistito il poeta soprattutto da un punto di vista linguistico. Per quanto riguarda Montale in particolare, Lowell dice di essere stato, per tanto tempo, «amazed by Montale, but had no idea how he might be worked», fino a quando non si è reso conto che il poeta italiano «was strong in simple prose and could be made still stronger in free verse». Confesso di aver letto e riletto queste parole tante volte,

ma non sono sicuro di essere riuscito a capire fino in fondo che cosa Lowell intendesse dire. Non mi sembra infatti né un'osservazione stilistica particolarmente rilevante (il Montale tradotto da Lowell non è il Montale prosastico delle ultime raccolte) né tantomeno un manifesto traduttivo. Ciò che mi sembra chiaro, invece, è il proposito del poeta di 'rafforzare' ('migliorare'?) l'originale – e, di riflesso, anche la propria poesia (Ted Hughes commentò infatti che «this method of using the poetry of other languages has always worked well for Lowell»). Numi tutelari del poeta nei transfer poetici dall'italiano sono due insigni italiani e traduttori quali Alessandro Rizzardi e, soprattutto, Renato Poggioli. Un saggio di quest'ultimo – *The Added Artificer*, uscito proprio in America in una delle prime antologie di teoria e pratica della traduzione⁹ – è senza dubbio la 'legenda' teorica che più si addice alla metodologia traduttoria lowelliana. Delle diverse 'spiegazioni' di Lowell – «most poetic translations come to grief and are less enjoyable than modest photographic prose translations, such as George Kay has offered in his *Penguin Book of Italian Verse*»¹⁰ o «my licenses have been many»¹¹ o «all my originals are important poems ... nothing like them exists in English, for the excellence of a poet depends on the unique opportunities of his native language»¹² – solo l'ultima regge a un attento scrutinio, esigendo

rispetto, se non consenso, del fatto che Lowell si sia sentito «almost as free as the authors themselves in finding ways to make them ring right for me». Avendo davanti agli occhi, e nelle orecchie, l'originale di Montale, vediamo dunque quale versione in inglese 'rung right' per Robert Lowell.

The Eel

The Eel, the North Sea
siren,
who leaves dead-pan
Icelandic gods
and the Baltic for our
Mediterranean,
our estuaries, our rivers –
5 who lances through their
profound places,
and flinty portages, from
branch to branch,
twig to twig, thinning
down now,
ever snaking inward, wor-
ming
for the granite's heartland,
threading
10 delicate capillaries of
slime –
and in Romagna one mor-
ning
the blaze of the chestnut
blossoms
ignites its smudge in the
dead water
pooled from chisellings
of the Apennines ...
15 the eel, a whipstock, a
Roman candle,
love's arrow on earth,
which only
reaches the paradise of
fecundity
through our gullies and

fiery, charred streams;
20 a green spirit, potent only
where desolation and
arson burn;
a spark that says every
thing
begins where everything is
clinker;
this buried rainbow, this
iris, twin sister
25 of the one you set in your
eye's target centre
to shine on the sons of
men,
on us, up to out gills in
your life-giving mud –
can you call her *Sister*?¹³

3.2. Paul Muldoon

La traduzione di Paul Muldoon è il risultato di un invito, anzi, di una 'tentazione poetica', di cui sono responsabile (ma non ho dubbi che, prima o poi, l'incontro Montale-Muldoon si sarebbe comunque 'consumato', e proprio su questa poesia). Sono fermamente convinto che non ci sia poeta vivente in lingua inglese in grado di accettare qualsiasi 'provocazione poetica' – in tutto lo spettro di soluzioni possibili: dalla traduzione all'imitazione alla parodia alla riscrittura fino ad arrivare alla sintesi estrema dell'*haiku* – come lo è Paul Muldoon. In un mio precedente intervento su queste pagine, discutendo proprio di una sottile 'imitazione leopardiana' di Muldoon, ebbi modo di mettere in rilievo le straordinarie qualità linguistiche di questo poeta irlandese-

americano che compie quest'anno mezzo secolo di vita e che ha già alla spalle trent'anni di scrittura poetica, documentati nel voluminoso *Selected Poems 1968-1998*, fresco di stampa per i tipi di Faber and Faber.¹⁴

Muldoon forza costantemente le possibilità espressive della sua lingua, portandole ai confini del non ancora detto – spesso superati e ‘tradotti’ in una nuova tradizione, talvolta difficile da comprendere fino in fondo (e ancor più da tradurre). In questo, ripeto, la sua portata di scrittore è simile a quella di Dante, di Shakespeare, di Heaney. E di Montale. La sua incredibile ricchezza lessicale e le sue infinite soluzioni tematiche e formali lo avvicinano infatti al poeta italiano – uno dei pochi poeti moderni con il dono della capacità creativa ‘camaleontica’ che consente al poeta di tradurre qualsiasi tipo di scrittura in poesia. La traduzione muldooniana della poesia *L'anguilla* chiude il cerchio.

Al contrario di Lowell, Muldoon ha scelto di lavorare per conto suo: unico nume tutelare, la sapienza silenziosa del dizionario. Ecco la sua lapidaria risposta al mio invito:

Dear Marco, I might have a go at *The Eel*, despite the fact that so many have tried it. I'd propose to translate it myself, with an Italian dictionary. Paul.

Ed ecco il risultato.

The Eel

The self-same, the siren
of icy waters, shrugging off as
she does the Baltic
to hang out in our seas,
our inlets, the rivers
5 through which she climbs,
bed-hugger, who keeps going
against
the flow, from branch to
branch, then
from capillary to snagged
capillary,
further and further in, deeper
and deeper into the heart
of rock, straining
10 through mud-runnel, till one
day
a flash of light from the chest
nut trees
sends a fizzle through a stand-
ing well,
through a drain that goes
by dips and darts from the
Apennines to Romagna –
15 that self-same eel, a firebrand
now, a scourge,
the arrow-shaft of Love on
earth
which only the gulchies or
dried-out
gullies of the Pyrenees might
fetch and ferry back
to some green and pleasant
spawning-ground,
20 a green soul scouting and
scanning
for life where only
drought and desolation have
hitherto clamped down,
the spark announcing
that all sets forth when all tha-
t's set forth
25 is a charred thing, a buried

stump,
this short-lived rainbow, its
twin met
in what's set there between
your eyelashes,
you who keep glowing as you
do, undiminished, among the
sons
of man, faces glistening with
your slime, can't you take in
30 her being your next-of-kin?

3.3. Commento

Vorrei soffermarmi in particolare su quattro punti dell'originale e sulle rispettive traduzioni.

L'*incipit* della poesia ‘scarica’ subito sul lettore la tensione originata dalla «juxtaposition of the two nouns ‘anguilla’ and ‘sirena’». ¹⁵ «Sirena», in particolare, è «ambiguously situated between the divine and the bestial», ¹⁶ diventando nel tempo «a powerful symbol of female sexuality». ¹⁷ L'anguilla, al contrario, «is a repulsive animal, *viscida, immonda*, ambiguously placed between fish and snake», ¹⁸ diventando sia nella tradizione orale che in quella scritta «a phallic symbol». ¹⁹ La traduzione poetica di Lowell non si allontana troppo dall'originale, anticipando soltanto la connotazione geografica al primo verso. Paul Muldoon invece dà un'altra prova del suo provocatorio genio linguistico sostituendo «the eel», già ‘introdotta’ dal titolo, con «the self-same». La parola inglese per anguilla, «eel» appunto, sembra ‘tradurre’ graficamente tutti i connotati fisici e simboli-

ci della creatura montaliana. L'aspetto divino e quello bestiale sono uniti e 'riflessi' nella doppia «e» ('the self-same letter' per così dire); il tratto sessuale femminile e quello maschile sono a loro volta uniti nell'unica lettera «l» (doppia in italiano), la cui grafia è evocativa sia della connotazione fallica che di quella fisica dell'animale che scende e sale le acque di mari, fiumi e ruscelli.

I versi 5-10 descrivono il movimento, il viaggio (reale e metaforico) dell'anguilla. Nella traduzione del verso 8, in particolare, Lowell esplicita ed espande le parole di Montale – «sempre più addentro, sempre più nel cuore|del macigno» – in virtù dell'ambiguità fisiologica dell'animale, un ibrido tra serpente e verme: «ever snaking inword, worming|for the granite's heartland». In questa circostanza, Muldoon si mantiene invece vicinissimo all'originale: la sua versione – «further and further in, deeper and deeper into the heart|of rock» – è quanto di più fedele e allo stesso tempo di più poetico potesse offrirgli la lingua inglese.

Un altro distico (24-25) – uno dei più famosi di Montale: «tutto comincia quando tutto|pare incarbonirsi» – è reso da Lowell con «everything|begins where everything is clinker» e da Muldoon con «all sets forth when all that's set fort|is a charred thing». Nessuna delle due traduzioni fa piena giustizia all'originale; detto questo, la resa di Muldoon mi sembra più

montaliana di quella di Lowell. La soluzione di Lowell, «this buried rainbow» come traduzione del montaliano «l'iride breve» (26), è forse più poetica, ma non più precisa di quella di Muldoon: «this short-lived rainbow».

Il distico di chiusura, infine, ci offre un altro spunto interessante. Lowell mantiene il quasi francescano «puoi tu|non crederla sorella» di Montale (29-30), scrivendo sorella con la s maiuscola (in apparenza ancora più francescano ...) e in corsivo: «can you call her *Sister?*». Come per l'*incipit*, Muldoon si affida ancora una volta al suo inarrestabile istinto poetico rinunciando coraggiosamente a «sorella» per il più generico ma più universale (il tratto animale sparisce in «sorella», salvo leggerlo, appunto, in chiave francescana) «next-of-kin». La sua traduzione – «can't you take in|her being your next-of-kin?» è ancora una volta precisa e poetica insieme, anche se apparentemente più distante dall'originale di quella di Lowell.

Questi pochi ma significativi esempi bastano a mio avviso per dimostrare quanto sia difficile applicare alla 'traduzione poetica' criteri di valutazione omogenei e oggettivi. Se, con Derrida, ogni originale contiene *in fieri* tutte le sue potenziali traduzioni, è altrettanto vero che ogni traduzione contiene una traccia del proprio originale, anche quella che più se ne allontana. Sia il lettore che il critico dovrebbero tenere in

considerazione questo elemento, particolarmente rilevante nell'ambito della 'traduzione poetica' ed essenziale nel caso in cui sia un poeta a tradurre un altro poeta. In altre parole, Montale nelle traduzioni poetiche di Lowell e di Muldoon è, inevitabilmente, il Montale di Lowell e il Montale di Muldoon: ma c'è anche il Montale di Montale, ed è questa 'nota originale' che va cercata – e difesa – in traduzione.

4. Conclusioni

Alla luce di quanto si è detto e, soprattutto, alla luce di quanto si è letto, si può forse concludere che nel caso di un poeta traduttore di un altro poeta (e soprattutto, ma non esclusivamente, nel caso in cui il traduttore non conosce la lingua dell'originale), si debba rinunciare al termine traduzione – spesso usato in modo troppo 'univoco' e 'rigido', in modo troppo 'filologico' – anche se accompagnato dall'aggettivo poetica (espressione a cui io stesso ho fatto ricorso più volte in questo scritto, in parte per non anticipare le mie conclusioni, in parte per mantenermi su una posizione neutra) e si debbano preferire, di caso in caso (non è del resto una novità che in traduzione sia la pratica a definire la teoria), termini quali *imitazione* o *response*. Il ventaglio holmesiano²⁰ mi sembra un modello teorico con la necessaria 'flessibilità' per ospitare l'ampia gamma di possibilità di 'traduzione poetica'.²¹

E dato che ogni traduzione è, in fin dei conti, il risultato di scelte individuali (singole o collettive che siano), tutte le traduzioni sono uniche, difendibili e accettabili. Ciò che va motivato e discusso sono piuttosto le finalità e i criteri adottati per giungere a quella determinata scelta e all'insieme delle scelte – finalità e criteri che variano da testo a testo e da contesto a contesto, ma, soprattutto, che dipendono dall'autorità di un traduttore rispetto a un altro.

Le parole di Seamus Heaney ci vengono ancora una volta in soccorso:

What you must do must be done
on your own

So get back in harness. The main
thing is to write
for the joy of it. Cultivate a
work-lust
that imagines its haven like your
hands at night

dreaming the sun in the sunspot
of a breast.
You are fasted now, light-headed,
dangerous.
Take off from here. And don't be
so earnest,

Let others wear the sackcloth
and the ashes.
Let go, let fly, forget.
You've listened long enough.
Now strike your note.²²

Alla luce di questa metafora poetica di un grande poeta traduttore quale Seamus Heaney, a tutti i 'rifacitori' in inglese della poesia *L'anguilla*

– e a Lowell e Muldoon in particolare – vanno riconosciute a priori la 'autorità' e la 'gioia' delle rispettive scelte interpretative ed espressive.

Detto questo, non a tutti va attribuito con quasi aprioristico consenso il modesto («sackcloth» e «ashes» ci ricordano il montaliano 'mestiere vile') ma sempre più raro e quindi sempre più prezioso *imprimatur* di autentici 'traduttori'.²³ Ma come decidere a chi? Con le parole di Brian Friel, queste riflessioni ci portano «right back where we started from».

È forse inevitabile che il viaggio parallelo di traduttori e traduttologi termini in questo *cul-de-sac*. Alle spalle, e all'orizzonte, le porte di Babele...

Note

¹ Queste parole di Susan Bassnett mi hanno ricordato quelle di una poesia, proprio di Paul Muldoon: *The last time I saw Three Sisters* was in a 'vershin' by Monsignor Friel who was, I recall, at pains to prove that Chekhov was more Irish than a rush. P. Muldoon, *The last time I saw*, in *The Prince of the Quotidian*, Gallery Books, Oldcastle, Co. Meath, 1994, p. 22, vv. 1-4.

² S. Bassnett, *Translating for Opera and the Theatre*, in *The Oxford Guide to Literature in Translation*, edited by P. France, Oxford University Press, Oxford and New York, 2000, pp. 96-103.

³ S. Heaney, *Sounding Lines – The Art of Translating Poetry. Seamus Heaney and Robert Hass in Conversation*, registrata a Berkeley nel febbraio 1999; il testo completo può essere ottenuto dal Townsend Centre for the Humanities, University of Berkeley.

⁴ S. Heaney, *Remembered Columns*, in

The Spirit Level, Faber and Faber, London, 1996, p. 45, vv. 7-8.

⁵ Uno dei primissimi traduttori di Montale è stato un altro grande scrittore irlandese: nella primavera del 1930, la rivista modernista francese «This Quarter» ha infatti pubblicato un numero monografico sulla letteratura italiana contemporanea tra cui figura anche il giovane Eugenio Montale, rappresentato da *Delta* (uno degli ultimi componimenti di *Ossi di seppia*) nella traduzione del quasi coetaneo Samuel Beckett. Chi scrive sta curando *Corno inglese* – un'antologia bilingue di traduzioni in inglese dell'opera poetica di Montale – per la Foundation for Italian Studies presso la National University of Ireland di Dublino. Le traduzioni vanno da quella anonima pubblicata sul «Criterion» di T.S. Eliot nel 1927 a quella di Paul Muldoon, scritta appositamente per questo volume e pubblicata in anteprima su «Translation Ireland». Sono di recente venuto a sapere che anche Penguin sta preparando un volume simile – *Montale in English*.

⁶ Dal 1995 'colleziono' – se mi è concesso di ricorrere a un termine simile in ambito letterario – qualsiasi 'tipo' di traduzione in inglese della poesia di Montale (la parte più significativa del corpus poetico in traduzione sarà convogliata nell'antologia di cui ho parlato nella nota precedente). Mi permetto quindi di rivolgere un appello ai lettori di *Tradurre*, a cui chiedo la cortesia, qualora ne venissero a conoscenza, di mettermi al corrente di traduzioni, edite o inedite, delle poesie di Montale in circolazione dal 2000. Posso essere contattato direttamente a questo indirizzo di posta elettronica: marco.sonzogni@ireland.com.

⁷ D. Fairservice, *Hypothesis on Montale's Memoria dei Poeti in 'L'Anguilla'*, in *Words in Time*, a cura di G. Talbot and D. Thompson, Troubadour Publishing, Market Harborough, 1998, pp. 119-24.

⁸ E. Montale, *L'anguilla*, da *La bufera e altro* (1956), in *L'Opera in versi*, edizione critica a cura di G. Contini e R. Bettarini, Einaudi, Torino, 1980, p.

254.

⁹ R. Poggioli, *The Added Artificer*, in *On Translation*, a cura di R.A. Brower, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1959.

¹⁰ R. Lowell, *Imitations*, Faber and Faber, London, 1971 (paperback covered edition), p. x.

¹¹ R. Lowell, cit., p. xi

¹² R. Lowell, cit., p. xii

¹³ R. Lowell, *The Eel*, in *Imitations*, cit., pp. 125-6 (prima edizione americana: Farrar Straus and Giroux, New York, 1961; prima edizione Britannica: Faber and Faber, London, 1962.

¹⁴ P. Muldoon, *Selected Poems 1986-1998*, Faber and Faber, London, 2001.

¹⁵ D. Fairservice, cit., p. 119.

¹⁶ D. Fairservice, ibid.

¹⁷ D. Fairservice, ibid.

¹⁸ D. Fairservice, ibid.

¹⁹ D. Fairservice, ibid.

²⁰ J.S. Holmes, *Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Forms*, in *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, edited by J.S. Holmes, Mouton, The Hague, 1970, pp. 91-105.

²¹ C. Ó Cuilleaináin, *Measuring the Distance*, in *Or volge l'anno. At the Year's Turning. An Anthology of Irish Poets Responding to Leopardi*, a cura di M. Sonzogni, Dedalus Press, Dublin, 1998, pp. 290-297.

²² Questi versi sono estratti dalla sezione XII della sequenza di *Station Island*, in *Station Island*, Faber and Faber, 1984, pp. 92-3.

²³ Restando a Montale, le 'migliori' traduzioni in inglese – anche se nessuna traduzione è perfetta e definitiva – sono quelle di Jonathan Galassi, attento lettore e scrupoloso critico dell'opera poetica montaliana. Il suo monumentale sforzo traduttivo – *Eugenio Montale. Collected Poems 1920-1954*, translated and annotated by J. Galassi, Farrar Straus and Giroux, New York, 1998 (vincitore del Premio Montale per la traduzione) – è subito diventato, e resterà a lungo, un punto di riferi-

mento fondamentale sia dal punto di vista critico-letterario sia come modello di traduzione letteraria. Al di fuori di questo magistrale volume, *The Eel* di Paul Muldoon è, a mio modesto avviso, una delle versioni più belle. Come appendice finale, includo anche la versione de *L'anguilla* di Galassi (a p. 385 del citato volume):

The Eel

The Eel, siren
of cold seas, who leaves
the Baltic for our seas,
our estuaries, rivers, rising
deep beneath the downstream
flood
from branch to branch, from
twig to smaller twig,
ever more inward,
bent on the heart of rock,
infiltrating muddy
rills until one day
light glancing off the chest
nuts
fires her flash
in stagnant pools,
in the ravines cascading down
the Appenine escarpments to
Romagna;
eel, torch, whiplash,
arrow of Love on earth,
whom only out gullies
or dessicated Pyrenean
brooks lead back
to Edens of generation;
green spirit seeking life
where only draught and deso-
lation sting;
spark that says that every
thing begins
when everything seems char-
coal,
buried stump;
brief rainbow, iris,
twin to the one your lashes
frame

and you set shining virginal
among
the sons of men, sunk in your
mire –
can you fail to see her as a
sister?

ILD

Tradurre le bocche

di Carlo Cosolo

Da bambino, avrò avuto
7 - 8 anni, ero in vacan-
za con i miei a Sorrento.
Nella hall dell'albergo in cui
soggiornavamo sento il portiere
parlare un idioma musicale,
morbido, ma a me del tutto
incomprensibile. Chiedo a mio
padre: «Papà, quel signore parla
russo?» «No. Napoletano», fu la
risposta.

Una decina di anni dopo, al
liceo, mi cimentavo con le tra-
duzioni dal greco. Avevo buone
basi ma poca voglia di studiare.
O, per meglio dire, la voglia di
studiare, per una serie di motivi,
mi era passata. Il mio rapporto
con l'insegnante era questo: io
consegnavo la versione, lei me
la restituiva con un voto nor-
malmente molto basso, ma con
tanti complimenti per la forma e
le "intuizioni" linguistiche. Del
tutto, o quasi, slegata dal signi-
ficato letterale, la mia versione
proponeva scenari possibili e, a
volte, immaginifici. Una sorta
di "impressionismo traduttoria-
le".

A distanza di un'altra deci-
na d'anni, o poco più, ho

cominciato l'adattamento cinematografico per il doppiaggio di film e telefilm stranieri. Solitamente americani. Sentii subito che per svolgere al meglio questa professione avrei dovuto saltare la fase della traduzione, che nella maggior parte dei casi i dialoghetti si fanno preparare da un'altra persona, e farla diventare parte integrante del mio lavoro.

Ecco che mi si ripresentavano le due situazioni raccontate all'inizio: suoni affascinanti, a volte incomprensibili, che però mi trasmettevano qualcosa; e la necessità di riproporre una situazione, o, in questo caso, una serie di situazioni, in un'altra lingua, la mia. Stavolta, però, con "l'handicap" di non potermi allontanare dal significato originale.

Ho iniziato così a sviluppare una mia teoria sulla "traduzione di voci". Gli attori, soprattutto i buoni attori, recitando esprimono delle emozioni, trasmettono delle vibrazioni, e sono queste che dobbiamo cogliere, prima ancora della lettera con cui vengono espresse. "Dentro" lo scritto di una battuta c'è molto più di una serie di parole, c'è un mondo che dobbiamo riuscire a catturare, come in una fotografia, e stamparlo con i suoi stessi colori, il più vividamente possibile. Una fotografia è universale, "parla" tutte le lingue, e io sono convinto che "tradurre" sia far parlare alla propria lingua, alla lingua di arrivo, tutte le altre lingue. Esattamente come la lingua di partenza "parla" di per sé tutte le altre lingue. Il trucco è "sen-

tire" quello che dice. Prima di tutto sentire. Penetrare la cortina semantica dietro la quale si nasconde la nuda verità. Che, come si sa, è una sola. E, una volta spogliata la parola, dobbiamo rivestirla degli stessi colori dei quali l'abbiamo vista ammantata.

Su questi presupposti in questi anni (quasi venti, ormai) si è basata la continua sperimentazione e maturazione di quella che io definisco "sensibilità artistica", che trascende la lingua, che tenta di ascoltare ciò che la lingua, viva e pulsante, ci racconta. Il discorso, il dialogo, appunto.

Nel film "Donnie Brasco" c'era una serie di problemi non indifferenti: gergo mafioso, commistioni anglo/americano/italiane, violenza e tenerezza, rapporti e fallimenti umani. Il lavoro è stato lungo e capillare: ricerche, letture, documentazioni, visioni di film di genere; eppure, quello che più salta agli occhi nel risultato finale, la "dominante", è un'espressione tipica dell'italiano di New York: "forget about it", anzi "fuggettaboudit", se ben ricordo. Poteva essere lo scoglio maggiore, l'ostacolo più insormontabile, eppure, a conforto della mia teoria, mi è subito venuta in mente un'espressione che usavamo, e usiamo spesso dalle nostre parti: "Che te lo dico a fare". L'ho provata, e calzava, calzava sempre, calzava benissimo. Bastava addomesticarla un po'. Ed è "nato" "che te lo dico a fare".

Affascinante! Ero incantato per come quest'espressione si

fosse presentata da sola alla mia porta, senza che nessuno la spingesse a farlo. Ma si poneva un ulteriore problema, elemento essenziale del mio lavoro: il labiale. L'adattamento cinematografico non è una traduzione su carta, si vede, è sotto gli occhi di tutti. E deve rispondere a determinate regole di ritmo, è quasi musica. Deve "riempire" bocche a volte piccole e discrete; a volte grandi e voluminose; sempre in movimento. A quattro parole non ne puoi sovrapporre otto, o perlomeno non sempre. Eppure anche quel problema era risolto già in partenza: perfetta! Tutte le labiali a posto, sembrava che l'attore, nella fattispecie Johnny Depp, parlasse in italiano! Che soddisfazione. Eppure è così: quando trovi la battuta giusta, quando "senti" che è giusta, la provi ed è perfetta. Perché? Perché è proprio lei, perché è quello che voleva dire l'attore. Voleva dire questo, in un'altra lingua, ma questo, e non altro.

È anche vero che non sempre esiste questa costrizione, a volte ci sono delle voci narranti, o altro, che ti consentono una certa libertà sotto il profilo tecnico. Allora bisogna davvero far lavorare il cervello e diventare un po' più traduttori e un po' meno adattatori. Come nella serie "Sex & the City" dove, parlando di donne, guarda un po', trovo: "Is it possible that we've gotten so spoiled by choices that we've become unable to make one? That a part of us knows that once you choose something: one man, one great apartment, one amazing job,

another option goes away? Are we a generation of women who can't choose just one from column A? Did we all have too much to handle, or was Samantha right?" Cosa poteva voler dire in questo contesto "Are we a generation of women who can't choose just one from column A"? Il senso si intuisce, ma, come l'esperienza liceale mi insegnava, a volte l'intuito può non bastare. Fatto un rapido giro di opinioni fra i validi colleghi, se mi permettono, di Biblit (mailing list in italiano di traduttori "inventata", per così dire da Marina Rullo) esce fuori che l'espressione, comunissima a New York, fa riferimento ai menu dei ristoranti cinesi, divisi in colonne contraddistinte da lettere, A, B ecc. La lettera quindi è "Siamo una generazione di donne che non riesce a scegliere un solo piatto dalla colonna A"? È a questo punto che, giurando di andare a New York quanto prima e fare una scorpacciata di ristoranti cinesi (sì, proprio di ristoranti, non di pietanze) ho così tradotto: "Siamo una generazione di donne incapaci di scegliere un solo piatto in un menu troppo ricco?" Non mi sembra di aver tradito più di tanto, ed è bastato far lavorare un po' il cervello.

Tornando all'adattamento labiale, è quindi una sfida alla quale non ci possiamo sottrarre, ma è anche l'aspetto che in un qualche modo perverso rende affascinante questo lavoro. Una sorta di videogioco, di puzzle del quale, tessera dopo tessera, ossia sillaba dopo sillaba, dobbiamo ricomporre il disegno

finale. Un po' da videogioco definirei una soluzione, non particolarmente significativa sul piano linguistico, in "Seven". Quando in macchina Brad Pitt dice a Kevin Spacey: "Sit back!", è veramente molto in primo piano! "Stai seduto", "stai giù", "siediti appoggiato allo schienale e non muoverti", oops! Ma in fin dei conti tutto questo si concentra in: "Siediti bene", come si direbbe a un bambino. E Dio sa se i bambini a volte non sono noiosi quanto dei serial killer! Risolto: "Sit-back", "Siediti-bene", provate a sillabare le due battute e vedrete che la vostra bocca farà dei movimenti labiali molto simili.

Quindi l'adattamento labiale è un limite, un videogioco, ma, a volte anche un alibi. Questa battuta è troppo lunga, benissimo, la accorcio così mi evito anche di tradurre quella particolare parola che mi creava dei problemi. "In doubt, cut out". Attenzione, però, a questa trappola, è il primo passo verso l'appiattimento del linguaggio. Verso quella standardizzazione del linguaggio che molto spesso subiamo guardando la televisione o andando al cinema.

Va anche detto che negli ultimi anni c'è, soprattutto nelle maggiori distribuzioni americane (Buena Vista, Warner, Universal, Fox, ecc.) un controllo molto maggiore della traduzione letterale, a volte, forse con qualche eccesso "scolastico", ma, molto spesso, con spirito di collaborazione. È evidente come questo contribuisca alla

fedeltà al testo originale, perlomeno dal punto di vista della lingua.

Ultima cosa da dire, o, comunque, da sottolineare, è che l'adattamento è una fase, secondo me la più importante, del processo del doppiaggio. Con questo intendo dire che, contrariamente alla traduzione di un romanzo, seguendo un percorso molto più vicino alla traduzione di un testo teatrale, una volta finita la traduzione/adattamento di un copione inizia la fase in cui si dà vita a quello che sul copione è scritto. È, quindi, quasi pleonastico sottolineare quanto sia fondamentale l'ascolto già in fase di traduzione.

Irrinunciabile provare la battute a voce alta. "Sentire", letteralmente e metaforicamente, come suoni ogni singola sillaba. Cercare il più possibile di riprodurre le sonorità originali nella nostra lingua. E tentare di ricreare l'energia che ogni parola si porta dentro all'origine, la stessa energia che, arricchita dalla magia di una voce, ci farà vibrare in una sala cinematografica grazie a quel piccolo miracolo che è il doppiaggio. Discutibile, contestabile, criticabile, ma pur sempre un piccolo miracolo.

ILD

Influssi dell'inglese nella traduzione tecnica

di Roberto Crivello

Una delle insidie da cui deve guardarsi il traduttore tecnico è il lento assorbimento del lessico e dei sintagmi della lingua di partenza. Si verifica spesso che calchi o prestiti semantici e sintattici si cristallizzano in moduli “pronti all'uso”, causando un impoverimento nelle scelte terminologiche o stilistiche e tendendo a standardizzare, e in ultima analisi a erodere, la qualità della traduzione. Questo problema, indipendente dal paese in cui vive il traduttore, è contrastabile solo con un uso sorvegliato della lingua. Vediamo alcuni esempi.

Nella traduzione di rimandi, spesso il modulo inglese *refer to* viene riprodotto con il calco *fare riferimento a* (p. es., *refer to Chapter 7* tradotto con *fare riferimento al capitolo 7* anziché *vedi capitolo 7* o, secondo i casi, *vedere* o *si veda il capitolo 7*). Si tende così a usare *fare riferimento a*, anche quando il contesto richiederebbe di scrivere *consultare il manuale*, *vedere il disegno allegato*, *vedi figura*, *leggere la sezione*, e così via. Una mancanza analoga di flessibilità si verifica quando si traduce *refer to* con il verbo *consultare*, scrivendo magari *consultare la sezione* quando quest'ultima

consiste in appena dieci righe di testo, con un involontario effetto ironico che non sfugge al lettore attento.

Traducendo documenti tecnici si incontrano spesso rimandi a liste. In inglese si parla di *numbered list* (lista numerata) e *unnumbered list* (lista non numerata); quest'ultimo termine, che spesso è una *bulleted list*, ossia un elenco in cui si adoperano pallini, in italiano viene reso anche con *lista puntata*. L'estensione del significato di *puntare* da “segnare con uno o più punti” a “segnare con uno o più simboli” – in quanto i contrassegni delle voci della lista possono essere pallini, trattini, quadratini, ecc. – è apprezzabile per la sinteticità ottenuta. Il problema nasce nel momento in cui il termine *lista puntata* si cristallizza in un modulo che si ritiene di dover adoperare sempre, come se fosse l'unica traduzione accettabile di *bulleted list*. Mentre è corretto scrivere *lista puntata* in un manuale sulla creazione di pagine web in cui si spiegano vari modi con cui mettere in risalto le voci di un elenco, il termine è ridondante nella guida all'uso di un prodotto nella quale *lista* è un semplice rimando. Per esempio, traducendo la frase *For instructions, refer to the bulleted list on page 8*, si guadagnerà in snellezza scrivendo *Seguire le istruzioni della lista a pagina 8* (se in quella pagina c'è una sola lista e quindi non sono possibili equivoci) o anche soltanto, se il contesto lo permette, *Seguire la*

procedura a pagina 8.

Riepilogando, in genere è corretto seguire letteralmente l'inglese quando il termine e il suo contesto hanno uno scopo didattico o esemplificativo, mentre si può guadagnare in rapidità usando un termine più breve o alternativo quando esso serve solo da riferimento.

Le due semplicissime parole *On* e *Off* illustrano bene i problemi che possono derivare da parole inglesi che hanno una pluralità di significati e la cui brevità ne rende attraente l'uso anche in casi in cui esistono già termini italiani adatti e altrettanto chiari. *On* e *Off* significano, in modo del tutto generale, “in funzione” e “non in funzione”; la loro brevità e apparente monosemia le rendono ideali per l'uso su tasti, pulsanti, caselle di finestre software, insomma ovunque occorra occupare il minimo spazio possibile. Inoltre *On* e *Off* permettono di trasmettere a una fascia più ampia di lettori, spesso utenti non esperti di un prodotto, informazioni come *turn the switch on (o off)* mediante la traduzione *portare l'interruttore in posizione on (o off)*; mentre la frase *portare l'interruttore in posizione “chiuso” (o “aperto”)*, teoricamente più formale, è di immediata ovvietà solo per chi dispone di competenze tecniche specifiche.

Prima di procedere, osserviamo che potrebbe non essere necessario usare i due termini inglesi; spesso infatti *turn the switch on (o off)* – quando si

parla di un apparecchio – significa semplicemente *accendere* (o *spegnere*) *l'apparecchio*, informazione più utile quando sui pulsanti non sono apposte diciture bensì i simboli universali | e O. (Si noti che si farebbe un errore grossolano scrivendo *accendere* o *spegnere l'interruttore*, perché quest'ultimo è un dispositivo elettromeccanico; invece è corretto – p. es. nel settore delle telecomunicazioni – scrivere *accendere* o *spegnere lo switch*, poiché qui ci si riferisce a un commutatore elettronico per la trasmissione di pacchetti di dati, ossia a un apparecchio.)

Analogamente ai casi illustrati in precedenza, *On* e *Off* – o i corrispondenti termini diffusissimi nelle traduzioni informatiche *attivare* e *disattivare* (il cui significato proprio è però *mettere in funzione inizialmente* e *rendere inutilizzabile*) – si possono cristallizzare in due tecnicismi apparentemente polifunzionali, che in un uso meno sorvegliato del registro vengono adoperati anche in quei casi in cui esistono traduttori diversi: per esempio, *avviare* o *arrestare* (motori, pompe, macchine), *inserire* o *disinserire* (circuiti), *aprire* o *chiudere* (valvole, rubinetti), *portare in saturazione* o *in interdizione* (i transistor di un circuito logico), *innestare* o *disinnestare* (organi di trasmissione del moto, come frizioni o ingranaggi). (È interessante osservare che in un autoveicolo *si innestano le marce* – *upshifting* – quando si passa da un rapporto di cambio inferiore a

uno superiore, mentre *si scalano le marce* – *downshifting* – nel caso opposto.)

L'automatismo nell'impiego di certi vocaboli inglesi o dei calchi o prestiti corrispondenti risulta spesso da acquiescenza nei confronti del testo originale, derivante soprattutto da un'analisi mancata o incompleta. Nei testi di marketing si legge spesso *seamless integration* (di prodotti o servizi); questa espressione fa parte di una serie di cliché, come *state-of-the-art*, *on the leading edge*, *user friendly*: termini che hanno perso qualunque significato a causa dell'utilizzazione diffusissima e acritica fattane dai pubblicitari. Fra le traduzioni di *seamless integration* che ho incontrato, riporto *integrazione senza soluzione di continuità* e *perfetta integrazione* (non sorprendente, si trova scritto anche *integrazione seamless*). Basta un attimo di riflessione per rendersi conto che l'espressione inglese – e quindi le corrispondenti italiane che si modellano su di essa – soffre di un problema di ridondanza: sia l'inglese *integration* che l'italiano *integrazione* implicano già i concetti di “fusione armoniosa tra più parti di un sistema” o “completamento mediante l'aggiunta di opportuni elementi complementari”.¹ Invece potrebbe essere utile o necessario specificare che attuare un'integrazione può essere, per esempio, più o meno rapido, più o meno agevole. Ma spesso si ritiene che poiché *seamless* compare nel-

l'espressione inglese, l'aggettivo debba essere tradotto a tutti i costi con “perfetto”, “uniforme”, “ininterrotto” o altre parole reperibili nei dizionari bilingue, ossia traduttori teoricamente corretti ma avulsi dal contesto; ne consegue, sia pure inconsapevolmente, un luogo comune. La cristallizzazione del modulo inglese e la sua riproduzione passiva nella traduzione conducono quindi a un'analogia cristallizzazione di moduli corrispondenti italiani, che potrebbe essere evitata con espressioni alternative che hanno il pregio dell'originalità o almeno della mancanza di banalità.

Consideriamo il seguente capoverso introduttivo di una guida all'uso del software di un processore audio digitale: *Welcome to the ABC System Processor software guide. The goal of this document is to help you gain an understanding of how the ABC functions as you learn to use the software interface. The hardware stands alone as both a front-end and back-end system processor that can be externally controlled by a simple end-user interface, and the software is the tool that configures the device's internal signal routing and audio processing.*

Focalizziamo l'attenzione sui due termini *front-end processor* e *back-end processor*. Non è difficile trovare sul web svariate definizioni in inglese, anche se non con riferimento specifico ad apparecchi audio.

In inglese si ricorre frequentemente a ridefinizioni semantiche di parole, termini, espressioni della lingua comune, che in italiano diventano prestiti integrali o quasi, affermandosi come tecnicismi esotici che in genere rimangono incomprensibili alla maggior parte dei lettori. Quindi, come sarebbe facile prevedere, in italiano sono comunissimi i termini *processore front-end* e *processore back-end* nell'informatica. Ma anche per l'italiano si possono trovare svariate definizioni per questi due termini. *Front-end* significa letteralmente "frontale", "all'estremità più vicina a chi usa l'applicazione" e, con un registro tecnico, "che fornisce un'interfaccia" o "che esegue funzioni di comunicazione con dispositivi esterni". *Back-end* significa invece letteralmente "posteriore", "all'estremità più lontana da chi usa l'applicazione", o anche "riservato per compiti determinati o secondari che non occorre mostrare all'utente". Un *back-end processor*, per esempio, tipicamente viene impiegato per eseguire le operazioni di memorizzazione e recupero dei dati di archivi informatici. Adoperando i due prestiti precedenti, si aiuterebbe il lettore – probabilmente esperto di apparecchi audio ma forse non ferratissimo sui dispositivi di elaborazione dati – a capire la descrizione di questo particolare apparecchio o non lo si lascerebbe piuttosto brancolare nel buio?

In base alle considerazioni precedenti, per il capoverso

riportato si possono concepire varie traduzioni che evitino l'impiego dei termini cristallizzati *processore front-end* e *processore back-end* e descrivano con chiarezza e rigore terminologico l'apparecchio; ne propongo una: *La presente guida al software del processore audio digitale ABC spiega l'uso dell'interfaccia utente e le funzioni dell'apparecchio. L'hardware è un'unità autonoma, preposta sia all'elaborazione e memorizzazione interne dei dati sia al trattamento dei segnali e dati di interfaccia con gli apparecchi esterni; può essere controllata esternamente mediante la semplice interfaccia utente. Il software è lo strumento per la configurazione dell'elaborazione e dell'instadamento dei segnali audio all'interno del processore.*

Tra i vari motivi che concorrono all'impiego di calchi e prestiti dall'inglese, adattati o meno, nel linguaggio tecnico si mette in rilievo la brevità di molti vocaboli inglesi.² Specialisti, tecnici e traduttori, nonché i giornalisti che si occupano dei settori tecnico-scientifici spesso ritengono inadeguati possibili sostituenti italiani o non li hanno a portata di mano. Le scadenze impellenti e competenze tecniche insufficienti possono spingere a utilizzare termini o moduli cristallizzati, mentre la scarsa conoscenza dei meccanismi linguistici può impedire di costruire neologismi che a lungo termine potrebbero contrastare con efficacia i

vocaboli inglesi.

Anche quando il traduttore vuole opporsi all'uso snobistico dell'inglese, è spesso costretto ad accettare i forestierismi più diffusi. Secondo uno dei principi della glottotecnica – lo studio del materiale linguistico dal punto di vista dell'armonia delle strutture linguistiche e della loro funzionalità, con la possibilità di suggerimenti tecnici di carattere normativo³ – i forestierismi la cui struttura è totalmente incompatibile con quella delle parole italiane si traducono o si sostituiscono con neologismi.⁴ Ma affinché questo criterio logico – oggi molto spesso disatteso – sia applicato, devono esistere condizioni particolari, illustrate da Bruno Migliorini:⁵ "Come attraverso le lingue speciali, dei tecnici, si sono diffusi gran parte dei forestierismi, così le surrogazioni hanno attecchito ogni volta che hanno potuto essere portate all'uso generale dai competenti". Migliorini porta tra gli altri l'esempio di *primato* che si impose su *record* grazie all'uso che ne fece il Ministero dell'Aeronautica (una veloce ricerca sul web mostra che oggi *record* ha di nuovo superato *primato* nella frequenza dell'uso).

Vediamo un altro esempio più vicino ai nostri giorni: *black-out*. Questo termine è attestato almeno a partire dal 1983 nel significato di "oscuramento totale di una città o di parte di essa, provocato da un guasto dell'impianto d'illuminazione" [Rando, *Dizionario*

degli anglicismi nell'italiano postunitario]². Nei suoi comunicati l'ENEL scrive "interruzioni dell'erogazione di energia elettrica". Forse a causa della sua macchinosità – a cui si aggiungono gli usuali motivi snobistici – a quest'ultima espressione i giornalisti preferiscono la parola inglese, che ha l'indubbio vantaggio della brevità anche se manca di quello della chiarezza per chi non conosca bene l'inglese. Arrigo Castellani ne ha proposto un ottimo sostituto in un suo saggio sull'invasione di termini anglo-americani:⁶ *abbuio*, deverbale a suffisso zero di *abbuiare*, "oscurare, mettere al buio". La parola italiana ha lo stesso pregio della brevità offerta da *black-out* e vi aggiunge quello della maggiore chiarezza e facilità di pronuncia. Ma solo se l'ENEL, con la sua autorità tecnica, avesse costantemente adoperato *abbuio*, questo termine avrebbe avuto buone probabilità di sostituirsi, prima o poi, a *black-out*. Scrive Migliorini nel saggio citato sopra:⁵ "Ogni sostituzione, anche se felicemente trovata o autorevolmente sostenuta, ha bisogno di un tempo più o meno lungo d'incubazione".

Nel momento in cui assistiamo, nell'evoluzione dell'italiano, alla "progressiva affermazione e accettazione di un 'livello medio' nell'uso della lingua",⁷ è auspicabile che anche nel linguaggio tecnico con cui si confrontano ogni giorno i traduttori si abbandoni

sia l'uso indiscriminato di forestierismi spesso incomprensibili alla maggior parte dei lettori, sia lo stile paludato nemico della chiarezza. Nell'ambito della scrittura professionale, è del 1996 un'iniziativa volta a fornire tecniche di comunicazione scritta per le varie tipologie di testi professionali: il Servizio d'Italiano Scritto.⁸ È sta adesso nascendo, a opera di una delle massime autorità linguistiche italiane, l'Accademia della Crusca,⁹ un importante servizio di consulenza linguistica: il Centro di Consulenza sulla Lingua Italiana Contemporanea, in sigla Centro CLIC. Lo scopo del centro sarà "[omissis] promuovere ricerche e riflessioni sulle tendenze evolutive dell'italiano contemporaneo, osservate non solo nel lessico (dove si impongono all'attenzione i problemi dei forestierismi e dei tecnicismi), ma altrettanto nella sintassi, nella morfologia, nella pronuncia e nell'ortografia. Il principio fondamentale che dovrebbe guidare l'attività di questo Centro non può certo essere quello di uno sterile purismo, bensì quello di curare il buon rendimento funzionale della lingua: il che vuol dire mantenerne attivi i meccanismi di produzione e la capacità di assimilare le innovazioni. Sul piano pratico, in direzione del pubblico, il Centro procurerà di diffondere ampiamente spiegazioni dei fenomeni evolutivi dell'uso attuale dell'italiano, per renderne più consapevoli i parlanti, accrescere la loro padronanza della lingua e

allontanarli dai comportamenti passivi o dal gusto del puro sfoggio di novità. Il Centro curerà in particolare i rapporti, oltre che con la scuola, con le principali istituzioni pubbliche (centrali e periferiche), con i grandi mezzi di comunicazione e con le grandi aziende nazionali."¹⁰

Se si stabilirà una collaborazione fruttuosa tra la Crusca e le istituzioni statali e regionali, i grandi mezzi di comunicazione, le aziende, gli ordini professionali, le organizzazioni attive nel settore della traduzione, potrà innescarsi un circolo virtuoso dal quale, per quanto riguarda il settore delle traduzioni tecniche, tutti trarranno beneficio: sia chi scrive, non più prigioniero di mode linguistiche, sia chi legge, non più costretto a interrogarsi su termini o espressioni criptiche.

Ringraziamenti

Grazie ad Anna Taraboletti-Segre per i suoi preziosi suggerimenti durante la revisione del presente articolo.

Indicazioni bibliografiche e riferimenti

¹ La definizione è tratta da *Il Dizionario della lingua italiana* Devoto-Oli, Edizione 2000.

² Per una trattazione dei forestierismi o considerazioni attinenti, in relazione anche ai settori tecnico-scientifici, si vedano:

· Giovanni Adamo, *La terminologia tecnico-scientifica in lingua italiana - Alcune osservazioni sulla terminologia dell'informatica*, <http://rmcisadu.let.uniroma1.it/crilet/library/adamo.htm>.

· Francesco Bruni, *L'italiano – Elementi di storia della lingua e della cultura*, UTET, 1984. (Vedi Capitolo III, 4, L'influsso dell'inglese.)

· Michele A. Cortelazzo, *Italiano d'oggi*, Esedra. (Vedi Capitolo 1, La lingua italiana di fine millennio.)

· Maurizio Dardano, *L'influsso dell'inglese sull'italiano d'oggi*, Terminologie et Traduction, 1.91, 145/162. (Questo saggio studia l'adattamento fonetico, l'adattamento morfologico, il prestito linguistico, le terminologie, il calco e il prestito semantico.)

· Giovanni Nencioni, *Plurilinguismo in Europa*, in *La Crusca per Voi, Foglio dell'Accademia della Crusca*, N. 15, Ottobre 1997.

· Giovanni Nencioni, *Il destino della lingua italiana*, in *Italiano e oltre*, 1996, n.4, p.198-207.

· Gaetano Rando, *Dizionario degli anglicismi nell'italiano postunitario*, Leo S. Olschki, 1987 (Presentazione di Luca Serianni).

· Fabio Marri, *La lingua dell'informatica*, in *Storia della lingua italiana*, II, *Scritto e parlato* (a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone), Einaudi, 1994.

· Pier Vincenzo Mengaldo, *Il Novecento*, Il Mulino, 1994. (Vedi Sezione III, Lingue speciali.)

³ La definizione è tratta da *Il Dizionario della lingua italiana Devoto-Oli*, Edizione 2000.

⁴ Giacomo Devoto, *Il linguaggio d'Italia*, BUR Saggi, 1999. (Vedi Capitolo L.)

⁵ Bruno Migliorini, *La lingua italiana nel Novecento*, Casa Editrice Le Lettere, 1990. (Vedi Sezione I. 4, Purismo e neopurismo.)

⁶ Arrigo Castellani, *Morbus Anglicus*, in *Studi Linguistici Italiani*, Salerno Editrice, 1988.

⁷ Francesco Sabatini, *L'italiano: dalla letteratura alla nazione – Linee di storia linguistica d'Italia*, allegato a *La Crusca per Voi, Foglio dell'Accademia della Crusca*. (Questo testo di Sabatini è un profilo della storia della lingua italiana scritto originariamente per l'opera

L'Europa dei Popoli, curata dallo stesso Sabatini e da Antonio Golini, edita dall'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato - Editalia, in 5 voll., Roma 1997.)

⁸ <http://www.mestierediscrivere.com/testi/raso.htm>.

⁹ <http://ovisun199.csovi.fi.cnr.it/crusca/>. (Il sito dell'Accademia è in corso di ristrutturazione e sarà presto pronto il nuovo sito, molto più ampio e completo, a un URL ancora da definire. Il trasloco sarà debitamente segnalato al vecchio indirizzo.)

¹⁰ Dal verbale della riunione costitutiva del Centro tenuta a Firenze giovedì 18 gennaio 2001, riportato per gentile concessione dell'Accademia della Crusca. Riporto anche, con il permesso della mittente, Vera Gheno, segretaria e coordinatrice del progetto CLIC, parti di un e-mail ricevuto pochi giorni prima di completare il presente articolo: "Sia attraverso l'attività del giornale *La Crusca per Voi*, sia attraverso le numerosissime richieste di aiuto e consiglio pervenuteci attraverso altri canali, si è resa evidente la sentita necessità di un organo di consulenza linguistica a cui le istituzioni (e, perché no, i singoli cittadini) si potessero rivolgere in caso di diatribe linguistiche di qualunque genere. Questo dimostra che in molti ambienti l'Accademia è considerata un'istituzione di riferimento nel campo della lingua. Il nostro nuovo presidente, Prof. Francesco Sabatini, che ha sostituito il Prof. Giovanni Nencioni il 3 marzo 2000, ha ritenuto quindi opportuna la creazione di un gruppo di lavoro dedito alla consulenza linguistica. Il 18 gennaio 2001 è stata quindi convocata la prima riunione del Centro di Consulenza Linguistica, poi battezzato Centro CLIC (Centro di Consulenza Linguistica sull'Italiano Contemporaneo). Le convocazioni alla riunione sono state scelte in base alla chiara fama e competenza di collaboratori e studiosi vicini all'Accademia. [omissis] Oltre a questi membri fissi, qualora il problema linguistico fosse altamente specifico, ci curiamo di contattare esperti dei vari settori: ad esempio abbiamo una collaborazione in corso con il prof. Italo Farnetani, Pediatra,

Professore a contratto di Comunicazione in Pediatria, Università di Milano, che si sta occupando di tradurre anglicismi in uso nel campo medico, e abbiamo inoltre avuto contatti con l'Ordine degli Ingegneri, che sarebbe interessato a fornire collaborazioni per quanto riguarda l'uso di termini tecnici ecc. Per ora le 'uscite' più rilevanti del CLIC sono state:

- una consulenza per il governo precedente sulla denominazione da dare alle nuove 'lauree brevi' triennali, da considerarsi lauree universitarie a pieno titolo ma da differenziarsi in qualche modo dalle lauree 'lunghe', cioè quinquennali. Sono stati proposti i termini 'Junior' per la breve e 'Senior' per la lunga.

- il Presidente ha inoltre preso contatti con il nuovo governo Berlusconi, in merito alla denominazione di due ministeri, 'Welfare' e 'Devolution', per il quale si riteneva innecessaria una denominazione non-italiana. Quindi nella lettera sono stati proposti i termini 'Lavoro, Salute e Politiche Sociali' per 'Welfare' e 'Decentramento', o 'Regionalizzazione', o per lo meno 'Devoluzione' per 'Devolution'."

L'e-mail riporta anche i quattro punti programmatici del 'nuovo corso' dell'Accademia scritti da Sabatini: "La Crusca è oggi in Italia e nel mondo il più vivace e avanzato istituto di ricerca specificamente dedicato alla lingua italiana. La sua attività presente è ispirata agli obiettivi che si possono così riassumere:

- lo sviluppo, al passo coi tempi, dell'attività scientifica e la formazione di nuovi ricercatori, in rapporto di collaborazione-integrazione con il sistema delle nostre Università;

- l'attenzione ai complessi fenomeni dell'evoluzione delle lingue e degli scambi interlinguistici del mondo contemporaneo;

- l'attivazione di un ampio contatto con l'intera società italiana e in particolare con il mondo della scuola;

- la collaborazione diretta con le principali istituzioni scientifiche anche estere e con le istituzioni governative italiane e dell'Unione Europea per una politica linguistica del continente europeo."

Note biografiche sugli autori

Carlo Cosolo è nato a Roma, dove vive e lavora, nel 1956. Dopo essersi diplomato in recitazione all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, ha lavorato come attore per qualche anno avvicinandosi poi al doppiaggio, settore in cui lavora dal 1979 inizialmente solo come doppiatore, poi prevalentemente come direttore di doppiaggio e dialoghista.

Tra i dialoghi italiani di film troviamo "Seven", "Heat", "Breaking the Waves" ("Le onde del Destino"), "Marvin's Room" ("La stanza di Marvin") e molti altri. Gli ultimi lavori come direttore e dialoghista sono stati "Billy Elliot" e l'imminente "Captain Corelli's Mandolin" ("Il Mandolino del Capitano Corelli"). Il suo indirizzo email è: <carlocosolo@carlocosolo.com>.

Roberto Crivello ha conseguito la laurea in Ingegneria elettronica presso l'Università degli Studi di Palermo, il Master of Engineering e il Degree of Electrical Engineer presso la University of Utah. Ha lavorato sia in Italia che negli USA come ingegnere di ricerca e sviluppo nel settore dei tubi a microonde. Vive a Salt Lake City e da dieci anni lavora come traduttore tecnico freelance. È coredatore di *Tradurre*.

Francesca Marchei si è laureata in inglese e francese presso la

Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori di Bologna nel 1992. Dopo qualche incarico da simultaneista e vari anni di lavoro in ufficio, in due diverse multinazionali, nel 1998 si è trasferita di nuovo nella sua città natale, Ascoli Piceno, e ha iniziato a dedicarsi all'attività di traduttrice a tempo pieno, nella combinazione inglese-italiano. Predilige testi di medicina, marketing ed economia. Recentemente ha iniziato a collaborare con la rivista trimestrale Lettera Internazionale e ha tradotto due saggi sulla nuova economia per Fazi Editore nella collana *e-Pensiero*. È coredatrice di *Tradurre*.

Alessandra Muzzi. Nata a Roma nel 1964, si è laureata in Lingue e letterature straniere moderne presso l'Università La Sapienza nel 1993, seguendo poi presso lo stesso ateneo un corso annuale di perfezionamento in Teoria e prassi della traduzione letteraria. La sua passione per l'informatica, nata da una precedente esperienza lavorativa come programmatrice, l'ha portata a orientarsi verso il settore delle traduzioni tecnico-informatiche, e infine della localizzazione del software e dei siti Web. Il suo indirizzo e-mail è: <almuzzi@tiscalinet.it>.

Born in Manchester in 1954, **Tim Parks** grew up in London and studied at Cambridge and Harvard. In 1981 he moved to Italy where he has lived ever since. He has written ten novels including *Europa* and, most recently, *Destiny*, as well as two

non-fiction accounts of life in northern Italy, and a collection of essays: *Adultery and Other Diversions*. His many translations from Italian include works by Moravia, Tabucchi, Calvino and Calasso. He lectures on literary translation in Milan and has published a book, *Translating Style* (published in Italy with the title *Tradurre l'inglese*), which analyses Italian translations of the English modernists. His web site URL is: <http://www.timparks.com/>.

Marco Sonzogni. Editor of *Orvolge l'anno - At the Year's Turning* (An Anthology of Irish Poets responding to Leopardi, Dedalus, Dublin 1998 - winner of the 1998 Cesare Angeline Junior Literary Prize) and current editor of *Translations Ireland* (the newsletter of the Irish Translators' Associations), is completing a Ph.D. in translation theory and practice at Trinity College Dublin. He has published poems, translations and articles in anthologies, journals, magazines and newspapers. At present he is completing several publications - on Montale, Quasimodo, Synge and Beckett, all scheduled to be out in 2001 - and on his first collection of poems, "I have something to say." He can be reached at: <sonzognm@tcd.ie>.

Tradurre

The Newsletter of the Italian Language Division
American Translators Association
225 Reinekers Lane, Suite 590
Alexandria, VA 22314