

ANNALI

della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari

vol. 6

Lost in Translation. Testi e culture allo specchio

Workshop Papers
Sassari, 17-18/12/2007

Sassari 2009

AnnalSS 6, 2009. Lost in Translation. Testi e culture allo specchio

© Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
Università degli Studi di Sassari

AnnalSS 6, 2009. Lost in Translation. Testi e culture allo specchio

a Giovanna Rabitti

AnnalSS 6, 2009. Lost in Translation. Testi e culture allo specchio

Questo volume è dedicato alla memoria di Giovanna Rabitti, ricercatrice di italianistica della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Sassari.

AnnalSS 6, 2009. Lost in Translation. Testi e culture allo specchio

A cura di
Simona Cocco, Massimo Dell'Utri
Simonetta Falchi, Stephen L. White

AnnalSS 6, 2009. Lost in Translation. Testi e culture allo specchio

La curatela del volume è così suddivisa: Simona Cocco pagine 37-48, 63-76, 93-102, 129-130; 131-133; Massimo Dell'Utri pagine 7-9, 29-36; Simonetta Falchi pagine 49-62, 77-92, 103-118, 119-128; Stephen L. White pagine 11-13; 15-28.

AnnalSS 6, 2009. Lost in Translation. Testi e culture allo specchio

INDICE

Introduzione	7
Introduction	11
Stephen L. White , <i>The Other as Mirror: Epistemological, Political, and Existential Themes</i>	15
Massimo Dell’Utri , <i>Relativism and Antirelativism: Is Full Understanding between Cultures Possible?</i>	29
Fiorenzo Toso , <i>Riprodurre il senso o la forma? La traduzione in codici di diverso prestigio (tre versioni genovesi di Dante)</i>	37
David Brett , <i>Eye Dialect: Translating the Untranslatable</i>	49
Tania Baumann , <i>Moshe Kabin traduttore di Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini: tra strategie traduttive e considerazioni metalinguistiche</i>	63
Stefania Gandin , <i>What is Really Lost in Translation? Some Observations on the Importance and the Ethics of Translation</i>	77
Marta Galiñanes Gallén , <i>Viaggio con il Mostro</i>	93
Simona Cocco , <i>Lost in (Self-)Translation? Riflessioni sull’autotraduzione</i>	103
Nicola Tanda , <i>Hispanic Intertextuality in Contemporary Sardinian Poetry</i>	119
Fabrizio Derosas , <i>Un occhio per l’orecchio. Lost in Translation: il film</i>	129
Postilla	131

Chiuso per il web
il 30 novembre 2009

Introduzione

Nel corso del Workshop *Lost in Translation, testi e culture allo specchio* – tenutosi il 17 e 18 dicembre 2007, presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Sassari – un gruppo di studiosi italiani e stranieri ha analizzato alcuni degli aspetti problematici in cui ci si imbatte quando si tenta di portare due o più linguaggi e culture a contatto tra loro.

Si potrebbe affermare che ogni Facoltà di Lingue e Letterature Straniere è per sua natura proiettata verso i popoli oltre confine – verso le loro culture, le loro forme di vita, i loro modi di pensare e di fare. Fuor di metafora, essere “proiettati” verso qualcuno vuol dire assumersi il compito di comprenderlo, e comprendere una persona richiede a sua volta la capacità di tradurre il suo linguaggio e interpretare il suo pensiero. La traduzione, però, non è mai immediata e consequenziale, almeno nei casi interessanti: false analogie tra forme linguistiche, errati riferimenti contestuali e incomprensioni di vario genere portano lontano dalla via che, partendo da noi, è diretta a cogliere l'Altro. Nel tradurre è facile essere fuorviati fino al punto di “perdersi”, per adottare una nota espressione della lingua inglese, nonché titolo di un fortunato film. Il riferimento all'opera di Sofia Coppola, *Lost in Translation*, non è casuale: il Workshop si è infatti sviluppato a partire dalle conversazioni intercorse nel Dipartimento di Scienze dei Linguaggi con Stephen L. White, *Visiting Professor* che ha fatto dello studio dei film uno strumento formidabile per comprendere la realtà che ci circonda. Il suo sguardo “straniero” è stato infatti ispirazione e spunto per le due giornate di studio di cui i testi qui raccolti sono il frutto.

La cornice filosofica è fornita dai saggi di Stephen L. White e Massimo Dell'Utri. Il primo in *The Other as Mirror: Epistemological, Political, and Existential Themes* analizza l'evoluzione del tema dell'alterità partendo da Hegel, passando per Sartre, Simone De Beauvoir, Lacan per arrivare a Said, utilizzando una serie di esempi tratti dal film *The Piano*. Il saggio di Dell'Utri *Relativism and Antirelativism: Is Full Understanding between Cultures Possible?* affronta il tema della traduzione partendo dal conflitto tra relativismo e antirelativismo e la possibilità stessa di comprensione tra culture diverse.

Le problematiche che emergono nella prassi traduttiva sono al centro degli interventi di Fiorenzo Toso, David Brett, Tania Baumann e Stefania Gandin. In *Riprodurre il senso o la forma? La traduzione in codici di diverso prestigio (tre versioni genovesi di Dante)*, Toso analizza i meccanismi che intervengono nel passaggio da una “lingua alta” a una “lingua bassa” attraverso l’esempio della traduzione della *Divina Commedia* in dialetto genovese. In *Eye Dialect: Translating the Untranslatable*, Brett si occupa delle particolari difficoltà che pone al traduttore la rappresentazione grafica in un testo di pronunce non standard. L’intervento di Baumann *Moshe Kohn traduttore di Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini: tra strategie traduttive e considerazioni metalinguistiche* è incentrato su come il traduttore tedesco abbia affrontato il peculiare miscuglio di italiano standard, regionalismi e gergo romanesco che caratterizza il romanzo pasoliniano. Infine, *What is Really Lost in Translation? Some Observations on the Importance and the Ethics of Translation* di Gandin si ripropone di identificare le ragioni che stanno alla base del senso di perdita che emerge ogniqualvolta si attui uno scambio tra due diverse lingue e culture.

Il rapporto tra autore, testo e traduttore è investigato con accezioni differenti da Marta Galiñanes Gallén, Simona Cocco e Nicola Tanda. In *Viaggio con il Mostro* Galiñanes Gallén propone una riflessione sulla propria esperienza di traduttrice delle lettere di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Di ciò che accade quando autore e traduttore coincidono si occupa invece Cocco, la quale nel saggio *Lost in (Self-)Translation? Riflessioni sull'autotraduzione* offre una disamina della traduzione autoriale sia attraverso una ricognizione dei principali studi teorici sia attraverso l’esempio concreto dell’autotraduttrice Rosario Ferré. Tanda, infine, esplora in *Spanish Intertextuality in Contemporary Sardinian Poetry* il rapporto intertestuale che lega, anche grazie alle traduzioni, tre dei principali poeti sardi dell’ultimo secolo – Predu Mura, Benvenuto Lobina e Antonino Mura Ena – a poeti spagnoli come Jiménez e García Lorca.

Il volume si chiude con un breve intervento di Fabrizio Derosas, il regista che, oltre a presentare tre dei propri *corti* durante il convegno, ha introdotto la visione del film di Sofia Coppola di cui propone una lettura in *Un occhio per l’orecchio*. *Lost in Translation: il film*. Oltre alle proiezioni curate da Derosas, la natura multimediale del Workshop si è espressa anche attraverso la mostra di incisioni di Daniele Montis e alla creazione del sito web www.linguefilmfilosofia.it, nato per essere un luogo di incontro virtuale permanente per la rete di ricerca che ruota e ruoterà intorno al progetto *Lost in Translation*.

Desideriamo infine esprimere la nostra più sincera gratitudine ai Prof. Monica Farnetti, Pier Francesco Fiorato e Luigi Matt – coordinatori delle sessioni –, alla Prof.ssa Giulia Pissarello – Preside della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere –, al Prof. Massimo Onofri – Direttore del Dipartimento di Scienze dei Linguaggi –, al Prof. Giuseppe Contu – Direttore degli Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari che ospitano questo numero monografico –, agli autori degli interventi qui pubblicati – in particolare a Stefania Gandin che ha fattivamente collaborato anche con l'organizzazione del Workshop – e ai relatori tutti (vd. *Postilla*, pp. 131-133). Un sentito ringraziamento anche ai nostri sponsor, la libreria Koiné di Aldo Addis e la Caffetteria&Teeria di Corrado Mannoni.

Simona Cocco, Massimo Dell'Utri,
Simonetta Falchi, Stephen L. White

Introduction

During our Workshop *Lost in Translation, testi e culture allo specchio* – held at the Faculty of Foreign Languages and Literatures of the University of Sassari on 17th and 18th December 2007 – a group of Italian and foreign scholars analysed some of the most problematic issues that arise when two or more languages and cultures come into contact.

We may say that any Faculty of Foreign Languages and Literatures is naturally projected towards those for whom straddling borders is a way of life – towards their culture, their lifestyle, their ways of thinking and acting. More explicitly, being “projected” towards other people means trying to understand them, and understanding them also includes the ability to translate their language and interpret their thoughts. However, translation is by no means immediate or consequent, at least in interesting cases: if we believe that the path to be undertaken in order to reach the Other is direct, we may well be waylaid by false analogies between linguistic patterns, wrong context references and misunderstandings of various kinds. Indeed, we may be misled even to the point of getting “lost in translation”, to adopt the famous English expression, also the title of a successful movie. The reference to Sofia Coppola’s *Lost in Translation* is by no mere chance: the Workshop was in fact conceived during the fascinating conversations that took place in the Department of Language Sciences with Stephen White, a Visiting Professor who made Film Studies a powerful tool to understand the reality around us. His “foreign” viewpoint deeply inspired the two days of our workshop, the fruit of which is the collection of articles to be found herein.

The philosophical framework is established by Stephen White and Massimo Dell’Utri in their essays. The former, in his *The Other as Mirror: Epistemological, Political, and Existential Themes*, analyses the development of the theme of the Other, starting from Hegel, proceeding to discuss Sartre, Simone De Beauvoir and Lacan, and finally reaching Said, utilizing a range of examples from the movie *The Piano*. Dell’Utri’s essay *Relativism and Antirelativism: Is Full Understanding between Cultures Possible?* addresses the theme of translation starting from the conflict between relativism and antirelativism and the very possibility of understanding different cultures.

The problematic issues generated by the translational praxis are the core theme of the contributions by Fiorenzo Toso, David Brett, Tania Baumann and Stefania Gandin. In *Riprodurre il senso o la forma? La traduzione in codici di diverso prestigio (tre versioni genovesi di Dante)*, Toso examines the mechanisms that come into play when passing from a “high” language to a “low” language, illustrating his points with examples from the translation of Dante’s *Divina Commedia* into Genoese dialect. In *Eye Dialect: Translating the Untranslatable*, Brett tackles the peculiar difficulties of graphically representing non-standard pronunciations in a translation. Baumann’s *Moshe Kahn traduttore di Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini: tra strategie traduttive e considerazioni metalinguistiche* focusses on how the German translator confronted the peculiar mix of standard Italian, regionalisms and Roman jargon typical of Pasolini’s novel. Finally, Gandin’s *What is Really Lost in Translation? Some Observations on the Importance and the Ethics of Translation* aims to identify the reasons for the sense of loss which emerges every time an exchange between two different languages and cultures takes place.

The relationship between author, text and translator is investigated with different nuances by Marta Galiñanes Gallén, Simona Cocco and Nicola Tanda. In *Viaggio con il Mostro* Galiñanes Gallén proposes a reflection on her experience as a translator of Giuseppe Tomasi di Lampedusa’s letters. What happens when author and translator coincide is investigated by Cocco, who in *Lost in (Self-)Translation? Riflessioni sull’autotraduzione* offers a close examination of authorial translation by means of the scrutiny of the reference literature and of the study case of self-translator Rosario Ferrè. Tanda, with his paper *Spanish Intertextuality in Contemporary Sardinian Poetry*, explores the inter-textual relationship that links three main Sardinian poets of the last century – Predu Mura, Benvenuto Lobina and Antonino Mura Ena – to Spanish poets such as Jiménez and García Lorca, thanks to their translations.

The volume ends with a contribution by the director Fabrizio Derosas, who presented three of his short movies during the workshop and also hosted the viewing of Sofia Coppola’s film, of which he offers his reading in *Un occhio per l’orecchio. Lost in Translation: il film*. Derosas’s projections clearly underline the multimedia dimension of our Workshop, as does the exhibition of Daniele Montis’s engravings and the creation of our website www.linguefilmfilosofia.it, conceived in order to become a permanent virtual meeting point for the research network which is constantly working on the *Lost in Translation* project.

Finally, we wish to express our deepest gratitude to Prof. Monica

Farnetti, Pier Francesco Fiorato e Luigi Matt – who chaired the sessions –, Prof. Giulia Pissarello – Dean of the Facoltà di Lingue e Letterature Straniere –, Prof. Massimo Onofri – Head of the Dipartimento di Scienze dei Linguaggi –, Prof. Giuseppe Contu – Chief Editor of *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari* which hosts the present monographic number, the authors of the papers published – especially Stefania Gandin who cooperated with the Workshop organization –, and all the conference participants (see *Postilla*, pp. 131-133). A warm thank also to our sponsors: Aldo Addis's book-shop *Koiné* and Corrado Mannoni's *Caffetteria&Teeria*.

Simona Cocco, Massimo Dell'Utri,
Simonetta Falchi, Stephen L. White

The Other as Mirror: Epistemological, Political, and Existential Themes

Stephen L. White

1. The Problem of Other Minds

In the philosophical tradition that begins with Descartes, the problem of the Other is, first and foremost, an epistemological problem, the so-called *problem of other minds*. How do we know or how are we justified in believing anything about the mental states of other people, given that all we can experience, in principle, are their external bodily movements? It is assumed, for example, that I could never be given another's pain. That is, it is assumed that I could never, in principle, experience another's pain directly in the way that I experience my own – that any pain that I experienced directly would, as a matter of conceptual necessity, be mine. Thus I can only *infer* that another person is in pain on the basis of his or her external behavior. I could, however, never get evidence for any correlation between the external behavior of another and his or her mental states, since all I could ever get is more and more of the behavior. Thus it seems that no such inference could be justified.

There is, of course, a standard response. It seems that, at least in my own case, I do have a correlation between pain as it is given directly and pain behavior. Thus it has seemed to some that when I see someone behaving as I behave when I am in pain, I am justified in inferring that his or her subjective experience, which I cannot be given, is also like mine.

Philosophers, particularly in the twentieth century, have been suspicious of this so-called *argument from analogy*. For, suppose that what matters in my use of the word 'pain' is only what it feels like when it is given to me. Suppose there is nothing but a bare correlation between the word and my having an experience that I cannot describe but can only point to or demonstrate. It seems, then, that there is no sense to be attached to the distinction between *pain* and *my having pain*. This is reflected in the thought that on this picture of mentality one should say not "I have a pain," but "There is pain." Thus it seems that there is nothing in my experience of pain that I could separate from my having it and meaningfully ascribe to another subject. Therefore it has seemed not simply that we are unjustified in claiming to *know* anything about other people's mental states, but that the

concept of another person's subjective experience is *unintelligible*. We might call this the problem of *meaning skepticism* where other minds are concerned.

These philosophical arguments rest on the premise that nothing we could ever be given in perception could, in principle, count as evidence for a correlation between external behavior and the mental states of others. Call this *philosophical skepticism* about other minds. There are, however, other forms of skepticism regarding other minds that do *not* rest on this assumption. Such forms of skepticism can be understood by analogy with certain forms of skepticism about the external world. Consider the skeptical claim that one's experience of the external world might be the product of a virtual reality setup as in the films *The Matrix* and *Vanilla Sky*. This is a claim, it seems, for which one might have perfectly good evidence. In *Vanilla Sky*, the Tom Cruise character has an unsettling encounter with a stranger in a bar. This uncanny figure, it appears, knows things about the Cruise character that, on our ordinary understanding of the world, no one could know and has powers that, on that understanding, no one could have. In *The Matrix*, Neo has the experience of being forcibly extracted from the illusory virtual reality. Such experiences, we normally assume, can serve as good to almost conclusive evidence that one is in, or has been in, a virtual reality setup.

Skepticism that allows, at least in principle, for the possibility of such evidence I shall call *real skepticism*. And although it is tempting to assume that whereas philosophical skepticism is global, real skepticism is local, this is not necessarily the case. Real skepticism may be no less global and far more devastating than its philosophical analogue. Imagine a totalitarian regime in collapse in which everyone's behavior is governed by fear of secret police and betrayal by one's friends, relatives, and associates – a scenario similar to that of George Orwell's *1984*. Add to this the routine and large-scale use of hallucinogenic drugs as a means of social control, a scenario modeled on that of many of the novels of William Burroughs. In this case, one has a situation in which the distinction between illusion and reality would be virtually nonexistent. Such a pervasive and all encompassing skeptical scenario, however, has real social causes and conditions. And these could in principle be reversed, however difficult or unlikely that might seem in practice. Such real skepticism, then, is not just a problem of knowledge or an epistemological problem. Rather it is a real problem, and, as the example of the totalitarian regime suggests, a political problem.

2. Hegel and the Problem of the Other

The problem of the Other (with a capital ‘O’) involves elements of both the real-skeptical and meaning-skeptical versions of the problem of other minds. It is to Hegel’s emphasis on acknowledgment rather than knowledge of other subjects that we owe the contemporary problem of the Other. And in the twentieth century, Hegel’s way of conceptualizing the problem is most closely associated with Jean-Paul Sartre’s emphasis on real interpersonal relations and with Wittgenstein’s emphasis on the problematic character of the concept of the subjectivity of others.

The epistemological problem of other minds becomes the political problem of the acknowledgment of the Other with Hegel’s Master-Slave dialectic. In Hegel’s highly suggestive philosophical myth, the first relation of the Self to the Other is a life-and-death struggle. In this struggle, one person values life over freedom and becomes the Slave, the other becomes the Master. The situation is unstable because the Master cannot achieve genuine recognition and acknowledgment from a slave. This instability is one source of the dialectical development of Spirit. Only at the end of this dialectical development, at the end of human history and in Hegel’s ideal state, can free and equal subjects recognize and acknowledge each other as such.

3. Sartre and the Other: The Gaze

Though his work is heavily indebted to Hegel, Sartre is something of a throwback in the context of the development of the problem of the Other. Like Hegel, Sartre emphasizes not knowledge of the Other, but acknowledgment or recognition. Unlike Hegel’s, however, Sartre’s view is pessimistic and metaphysical. Whereas Hegel thought that the proper recognition of the Other would follow on the development of appropriate social relations, Sartre, in *Being and Nothingness*, seems to hold out no such hope. Sartre was deeply skeptical about the possibility of properly acknowledging or recognizing the Other because he was skeptical about the possibility, in principle, of doing justice to the Other’s *freedom*. And Sartre’s skepticism grew out of his analysis of human freedom as such, rather than an analysis of its exercise in historically specific circumstances.

In Part III of *Being and Nothingness*, “Being-for-Others”, Sartre distinguishes two possible forms of human relationship. In the first form,

the relationship of the Self to the Other is constituted by the gaze – the means by which the Self asserts its freedom while objectifying the Other. And of the two forms, the gaze defines the most overtly aggressive relation to the Other. This is in part because the gaze entails the least involvement, contrasting, for example, with the touch in which one is necessarily touched oneself.

Because of the lack of involvement that characterizes the gaze, it defines a cognitive, objectifying attitude, analogous to the perspective of objective, scientific enquiry. From this perspective, human behavior is not the expression of commitments to reasons or values, but is completely governed by physical, biological, or psychological law. Thus as the object of the objectifying gaze, the Other is reduced to the status of a thing. And that Sartre is right in supposing that this is one of the basic ways in which we can be related to other people is strongly suggested by what we can infer from mythology and folklore – for example, the myth of the Medusa, whose gaze turns men into stone, and folkloric beliefs about the evil eye. Thus the first relation to the Other is defined by the desire to see without being seen. That is, it is defined by the desire to assert one's freedom and reduce the Other to an object, without being reduced to an object oneself – hence to see without being the object of the Other's gaze.

The paradigmatic example of the desire to see without being seen is found in Sartre's example of voyeurism. In this example, someone stares through the keyhole of a bedroom door, lost in the scene that he is witnessing, until another person happens by, making him an object – a "voyeur":

But all of a sudden I hear footsteps in the hall. Someone is looking at me! What does this mean? It means that I am suddenly affected in my being... (Sartre 1956: 349)

Now, shame... is shame of *self*; it is the *recognition* of the fact that I *am* indeed that object which the Other is looking at and judging. I can be ashamed only as my freedom escapes me in order to become a *given* object. (Sartre 1956: 350)

The Other is the hidden death of my possibilities... (Sartre 1956: 354)

The theme of voyeurism is prominent in Jane Campion's 1992 film, *The Piano*, and the film illustrates in striking detail many of the themes associated

with the Other. Stewart (Sam Neill) gazes at his wife Ada (Holly Hunter) and Baines (Harvey Keitel) while they make love. Stewart is brought face to face with his own embodiment and objecthood when a dog licks the palm of his hand. This is related to Sartre's treatment, in *Nausea*, of existence, which he characterizes as "soft, sticky, soiling everything, all thick, a jelly" (Sartre 1956: 134) And, as we shall see, *The Piano* is structured around the contrast between metaphors of sight and metaphors of liquidity or viscosity.

Images of sight predominate in the last scene in Scotland where there is a "duel of glances" between Ada and her mother. Ada's mother is first seen as a shadow projected on translucent glass, anticipating a later scene in New Zealand at the performance of a shadow play. In the scene of Ada's wedding photograph, there is an image of an eye, which fills almost a third of the screen, looking at us through a camera lens, and we are reminded of our voyeurism as film spectators. The image of the eye is repeated in the shots of eyes seen through holes in the curtain at the performance of the shadow play. The identity between film spectatorship and voyeurism is further reinforced by the content of the play – the story of Bluebeard, whose wife's desire to see results in her murder when she herself is seen. The Maori men – evidently without the Europeans' tendency to privilege detached spectatorship – respond to the play as though it were real.

Ada's desire to see without being seen is as strong as that of her husband Stewart. It is signaled by the first shot of the film in which she looks at the world from behind her hand and through her fingers. The desire is depicted again in the scene of Ada's abortive lovemaking with Stewart in its suggestion of anality and its emphasis on her refusal to allow him to see or touch her.

4. Sartre and the Other: Incorporation

Sartre's second form of relation to the Other is that of *incorporation*. Whereas the gaze is aggressive, aiming at the destruction of the Other via the destruction of the Other's freedom through objectification ("sadism" in Sartre's terminology), the other relation, that of incorporation, ostensibly the opposite of the first, should be a positive one. In fact, however, incorporation aims at destroying the Other's *difference* or *otherness*, and so is equally negative. In the relation of incorporation, the Other is reduced to a mere reflection of the Self.

There is a wealth of imagery associated with incorporation in *The Piano*. In one of the first scenes in the film, Stewart looks at a framed photograph of Ada, his mail-order bride, whom he has yet to meet. What he sees, however, is his own reflection in the glass, which he uses to comb his hair. Looking at the Other and seeing only a reflection of oneself is a recurring Sartrean image. Moreover, Ada describes her relationship with Flora's father as telepathic – one that scarcely allows for individual boundaries at all – and hints that the relationship may have ended for this reason. The scene on the beach in which Ada and Flora find shelter under a hoop skirt that serves as a makeshift tent is another image of incorporation – indeed virtually a return to the womb. Subsequently the jungle-like forest itself becomes a womblike space of organic forms that resemble entrails – a space that allows for none of the distance required for the objectifying gaze. At the beginning and the end of the film, Ada's interior monologues are apparently in Flora's voice. And Flora is required to speak for her mother in a variety of contexts.

5. Sartre on Freedom and the Causa-Sui Project

For Sartre, our freedom requires that we be unconditioned – undetermined – by contingent facts such as those of our biology, psychology, history, and birth. Thus a fundamental human project is that of self-creation – literally making oneself one's own cause (the *causa-sui* project). This idea is given a psychoanalytic interpretation in the work of Norman O. Brown (*Life Against Death*) and Ernest Becker (*The Denial of Death*). As Brown puts the point (Brown 1959: 118):

The Oedipal project is not, as Freud's earlier formulations suggest, a natural love for the mother, but as his later writings recognize, a product of the conflict of ambivalence and an attempt to overcome that conflict by narcissistic inflation. The essence of the Oedipal complex is the project of becoming God - in Spinoza's formula, *causa-sui*; in Sartre's, *être-en-soi-pour-soi*.

(Brown's association of Sartre's *être-en-soi-pour-soi* and Spinoza's *causa-sui* is helpful but misleading. Sartre refers to the idea of Causa Sui and the desire to be God explicitly and as such in *Being and Nothingness*.)

As Becker summarizes (Becker 1973: 36), this interpretation of the Oedipal project:

The Oedipal project is the flight from passivity, from obliteration, from contingency: the child wants to conquer death by becoming the *father of himself*, the creator and sustainer of his own life.

Moreover, according to Brown, and contrary to common opinion:

Freud's psychology of women is more mature than his psychology of men, because it belongs entirely to this later phase. (Brown 1959: 123)

Thus, at least for the girl, the castration complex revolves around the relation to the mother, and needs no father; in the Freudian psychology of women the girl turns to the father only after and as a result of the castration complex. (Brown 1959: 122)

On this interpretation of the Oedipal stage of development, the female child's orientation toward her father is a late development. Prior to that stage, and far more fundamental, is the *causa-sui* project in which she seeks in fantasy to play her father's role in relation to her mother, thereby becoming her own parent.

The *causa-sui* project is well illustrated in *The Piano* – indeed, it is an unrecognized key to the structure of the film's relationships and events. In a brief sequence whose significance is underscored by its extreme stylistic anomalousness – it is presented in animated form – Flora imagines the death of her real father by lightning. In psychoanalytic terms, the child's fantasy is both the expression of a wish and the magical enactment of the event itself. Thus Flora eliminates her father, setting the stage for her own act of self-creation.

Flora pursues the *causa-sui* project in another brief sequence, when in a startlingly vehement monologue, she imagines the rape of her mother from a perspective that can only be described as participatory. Furthermore, in response to the triangular relationship between Ada, her lover Baines, and her husband Stewart, Flora takes the side of, and identifies with, the jealous husband. And by betraying her mother's attempt to communicate with Baines, Flora brings about her own symbolic birth. In the violent scene in which Stewart cuts off Ada's finger, the severed finger has the appearance of a fetus, and it is Flora who is covered with blood, as though she herself were the newborn child.

Moreover, Flora's birth as a distinct individual makes possible Ada's own rebirth. In the climactic episode of the film, Ada attempts suicide by tangling herself in a rope tied to her piano, which is being tipped over the

side of the Maori canoe. And when in a change of heart Ada frees herself from the rope and, breaking the surface of the water, draws her first real breath, the birth imagery is obvious and powerful – the power an effect in part of the audible prominence of the breath on the soundtrack and in part of its contrast with Ada’s former, tight-lipped countenance.

6. Sartre’s *Being* and Nietzsche’s *Dionysus*

For Sartre, *Being-in-itself* is related to Kant’s *thing-in-itself*. *Being-in-itself* is connected with Sartre’s famous image of the tree root, which surpasses all the concepts we use in attempting to think about it. Our relation to *Being-in-itself* is defined not by our concepts but by our reaction of nausea. *Being-in-itself* is quite literally too much – *de trop* – and, as we have seen, is associated with everything that is *viscous* – neither solid nor liquid. It resists categorization and exceeds all proper boundaries. *Being-in-itself* stands in diametric contrast with our agential being, *Being-for-itself*. *Being-for-itself* is *Nothingness*, the “space” that makes action and freedom possible. *Being-in-itself* is what conditions us and makes that freedom impossible.

Sartre’s distinction between *Being-for-itself* and *Being-in-itself* is analogous to Nietzsche’s distinction, derived from Greek mythology and Greek tragedy, between the Apollonian and the Dionysian. The Apollonian is associated with sight, rationality, boundaries, ideals of beauty and perfection, particularly as regards the body, Greek sculpture, and the sky gods of Mount Olympus. The Dionysian is associated with music, liquids, the earth, lack of boundaries, and intoxication. Nietzsche’s ideal called for a balance between the Apollonian and the Dionysian. By contrast, Sartre privileges the Apollonian and devalues the Dionysian. Sartre’s use of metaphors here is highly suspect, as many feminists have pointed out. The Apollonian and the Dionysian seem to recapitulate sexist associations with men and women respectively. Traditionally these have served to underpin essentialist characterizations that have always worked to the disadvantage of women.

There are many images of the Apollonian in *The Piano*. Images of the sky are clear examples, since the sky is associated with the gods of Mount Olympus and with vision – particularly that vision that gives us objects at a great distance. Views of the sky in *The Piano* are rare once the action moves off the beach. Such images as do exist are associated with the Europeans, who clear the land and build fences, producing the vistas that the natural landscape precludes. A dramatic instance occurs during the episode in

which Flora betrays her mother. Flora is photographed against the sky in angel's wings as she climbs to the high point, shot from below, at which Stewart is working. These vertiginous images of Olympian heights will stand in stark contrast with the imagery of her symbolic birth into this world as the result of the betrayal.

The European characters, particularly Stewart and Ada, reveal their ideals of perfection in their concern with personal appearance. As we have seen, Stewart combs his hair on the expedition through the forest prior to meeting Ada, and his suit and hat seem absurd in this veritable jungle. On the beach one of the Maori men parodies Stewart's gestures, an unwanted mirror of European attitudes. Stewart's first reaction to Ada is to note that she is small, even going so far as to say stunted – betraying his primary concern for how she will reflect (reflect on) him.

The Europeans use their clothes and manners to manipulate distance and decorum in order to assert their difference from, and implicitly their superiority to, the Maori. Baines is criticized for his tattoos, his informal mode of behavior, and especially for his acceptance of the Maori on terms of cordial familiarity. Flora is punished and made to feel the seriousness of her infraction for her overfamiliarity in playing with the Maori children – playing that involves a miming of sexual relations. The point is not the lack of innocence that the play might be thought to reflect, but the lack of proper distance from the Maori. Ada, who is in most respects a model of decorum and distance, is criticized for playing the piano in a way that dissolves personal boundaries by making the music seem to emerge from within the listener.

Of the images of the Dionysian and of liquid nature that pervade the film, mud is particularly important. That it is strongly associated with the unconscious is suggested by Ada's apparent loss of consciousness as she sinks into the mud after her finger has been cut off. By far the most important images, however, are those of the ocean, especially those shot underwater. The first such image is the shot of the longboat, and it is the first image that occurs in Ada's new world of New Zealand. It is echoed in the shot of the Maori canoe from underwater at the end, just before the piano is tipped over the side. This pair of shots frames Ada's experience in New Zealand that culminates in her coming to the surface after her attempted suicide. As a result, Ada's entire experience in the New World prior to her "rebirth" has a dream-like character. This is echoed in Stewart's wish that he could wake up and find that the whole experience had been a dream. The equation of the ocean and the unconscious is also suggested in

the last image of the film – Ada’s fantasy and “lullaby” in which she remains tied to the piano and at rest in the profound silence of the ocean bottom.

7. *Simone de Beauvoir’s radicalization of Sartre*

Simone de Beauvoir, widely recognized as the first modern feminist, radicalizes Sartre by *historicizing* and *politicizing* the notion of the Other. In this she is more faithful to Hegel than Sartre is. In *The Second Sex*, Beauvoir gives this historicization and politicization a modern twist by identifying the Other with women. She suggests that their being cast in this role is a matter not of metaphysics, but of historical and political contingency, at least in being subject to change in the future.

Beauvoir’s view, then, of the relation of the Self and the Other is more optimistic than Sartre’s. Though the relations that Sartre described can be observed, they are not a matter of ahistorical necessity. We have the capacity to recognize and acknowledge the Other and a capacity for mutuality when we recognize our ambiguous nature. We are partly free and partly contingent and conditioned. We are partly conscious and partly unconscious and embodied. We become capable of mutuality when we relinquish our desire to see without being seen and allow ourselves to be the object of the Other’s gaze.

Flora symbolizes her dual nature in her large bas-relief sculpture of a seahorse on the beach. This image also recalls one of the most important feminist discussions of these issues after Beauvoir’s – Dorothy Dinnerstein’s in *The Mermaid and the Minotaur*. And Flora acknowledges her symbolic birth into her embodied, finite nature when she submerges her angel’s wings in water. Stewart echoes this when he describes Ada’s mutilation that precipitates her descent into unconsciousness preceding her rebirth as his having “clipped her wings”. And at the end of *The Piano*, Ada practices speaking while wearing a cloth over her head, thereby allowing herself to be seen without seeing.

8. *Lacan and the Refusal of Language*

Jacques Lacan, in a theory that elaborates and modifies Freud’s account of the stages of childhood development, postulates a three stage

developmental sequence. Like Levi-Strauss, Lacan sees a deep connection between the renunciation of incestuous (Oedipal) desire, the acquisition of language, and the development of the capacity to conform to norms and laws. For Lacan the third and final stage in the developmental sequence is the *Symbolic*, and to refuse the Symbolic is to refuse language and the law and to remain enmeshed in an incestuous relation. (Some feminists see the refusal of language as having an importantly positive aspect, since language is so closely tied to the law, to refuse which is to refuse patriarchy).

To refuse the Symbolic is to remain in what Lacan called the *Imaginary* – a phase in which the child identifies with its mirror image. In this stage in which incest is not renounced, the child exists in a sterile dyadic relation with the object of its incestuous desire, normally assumed to be the mother. There are strong analogies between the Apollonian and the Symbolic and the Dionysian and the Imaginary. The metaphor of distance is connected with the Symbolic because symbols “point beyond themselves”. The metaphor of fullness is associated with the Imaginary and with music, which is not representational and in which one can feel oneself “immersed”.

Lacan’s theory is strongly suggested by Ada’s muteness, which is not a matter of physical or mental disability. She ceases to speak at the age of six, and her doing so is understood, both by herself and others, as an act of willfulness and of refusal. In a scene that appears to represent Ada’s memory of herself at this age, we see an image that seems emblematic of her willfulness in relation to her father. While he pulls without effect on the halter of the pony she is riding, the pony, with its hooves planted firmly, remains as unmoved physically as she is figuratively.

This notion of the strength of her will figures prominently in Ada’s own self-conception, and she herself regards it with something between misapprehension and dread. Moreover, music and the will are associated with Nietzsche’s Dionysian via the influence of Schopenhauer, for whom they are associated with Kant’s *thing-in-itself*. That is, music and the will are associated with the world as it is prior to the imposition of the categorial concepts and forms of intuition under which it is given to us in language and empirical perception. In Lacanian terms, then, Ada’s will and her relation to the piano as virtually her sole means of self-expression, as well as her silence, are indicative of her pre-symbolic mode of being – more particularly, of her location in the mirror stage.

Ada is obsessed with her mirror image, at one point kissing her own reflection. Moreover, her relationship with her daughter is so close as to be symbiotic. Hence in Lacanian terms they constitute the sterile dyad that

defines the limits of mirror-stage relations. And Ada's emergence from underwater in an image of symbolic birth follows the symbolic birth of her daughter. The two birth scenes, then, suggest the emergence of Ada and Flora as separate individuals from the mirror-stage dyad.

For Lacan, the birth from the mirror stage into language introduces the symbolic castration characteristic of the Oedipal stage and a degree of alienation or distance from oneself. This alienation takes the form of a recognition of that aspect of oneself that is public and symbolically constituted. The symbolic castration is strongly suggested in the image of Ada's severed finger. Ada's recognition of an external perspective on a self that she does not fully control is reflected in the artificial finger Baines has fashioned for her. And Ada's apprehension and acceptance of her public self is signaled in her good-natured reference to herself as the town "freak" – an attitude that stands in marked contrast to the perfectionistic control manifest in all her prior public behavior.

In accepting language and a mature adult relationship, Ada enters fully into the Symbolic. But her dream of herself underwater is a dream not so much of death, but of the fullness and immediacy of the pre-symbolic, pre-linguistic stage – a kind of *Dionysian sublime* beyond the reach of language and best expressed in music.

9. *Orientalism and the Other*

In *Orientalism*, Edward Said radicalizes the concept of the Other once more by suggesting that the "East" serves as the Other in contrast to which the "West" defines itself. For Said, the "East" means primarily the mid-East, and "Orientalism" consists in the generalizations that people in the West have, since the time of the ancient Greeks, found it useful to project on those in the "East" (particularly the Persians in the case of the ancient Greeks) in their own project of self-definition. Again the contrast lines up very roughly with the contrast between the Apollonian and the Dionysian. This is particularly interesting in light of the ancient belief that Dionysus, unlike the gods of Mount Olympus, had a special connection with the East. Orientalism had a positive side in the thought of the Romantics, who privileged the characteristics of the so-called "Orient" or "East" over the features alleged to characterize the West.

The metaphors of liquidity and sight that characterize the Dionysian-Apollonian polarity in *The Piano* are especially significant in Campion's

treatment of the Maori. At the end of the expedition to meet Ada, the Maori play spontaneously on the beach – a refusal of the European work ethic that makes them appear child-like from the European perspective. The theme of work is picked up later when the Maori refusal to enter the sacred burial ground of their ancestors is interpreted by Stewart as an attempt to extort more money for their services. And there is an explicit reference to Locke's theory of property when Stewart asks how they know they own the land since they don't "work it".

The Maori are further associated with water in a shot in which several of them and Baines are half submerged while they discuss love, sex, and marriage. This shot echoes the earlier image of Flora's seahorse sculpture. And both images call attention to our dual nature as finite and infinite – as creatures of vision and creatures immersed in our largely liquid embodiment. The association of the Maori with this dual perspective that the Europeans seem largely to lack is reinforced by the first shots of the Maori in their expedition through the dense and tangled forest underbrush. These shots are conspicuously and unnaturally blue, giving them the appearance of underwater photography and tying them to the actual underwater photography associated with rebirth. Indeed, these shots suggest an association between water and a symbolic location inside the human body – an association on which we have been primed to reflect by the early image in which Ada and Flora have taken shelter inside the tent-like space under the hooped skirt.

The issue of positive Orientalism in *The Piano* and the possibility of its supporting a negative assessment of the film, of course, remains. But this is an issue that arises inescapably in the very metaphor of the Other as mirror, at least where other cultures are concerned. And the blanket refusal of such a perspective is the refusal of the possibility of a view in which we come to appreciate radical cultural differences while gaining a deeper and not uncritical apprehension of ourselves.

Bibliography

- Becker, E., 1973, *The Denial of Death*, The Free Press, New York;
- Brown, N.O., 1959, *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*, Wesleyan University Press, Middletown;
- De Beauvoir, S., 1972 [1949], *The Second Sex*, Penguin, London, transl. H M Parshley;
- Dinnerstein, D., 1976, *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*, Harper & Row, New York;
- Said, E., 1978, *Orientalism*, Routledge & Kegan Paul, London;
- Sartre, J.P., 1956 [1943], *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, Philosophical Library, transl. Hazel E. Barnes, New York.

Relativism and Antirelativism: Is Full Understanding between Cultures Possible?

Massimo Dell'Utri

The translation of a language into another presupposes that the translator understands the foreign expressions s/he is hearing or reading, assigning the correct meanings given the context at hand. Therefore, if mutual understanding could never be accomplished, we would get hopelessly lost in translation. Granted, we do seem to be able to translate each other fairly well, given that the verbal, economical, political exchanges occurring every day on an intercontinental level appear to reach their relevant aims. This is an important fact, which – as we will see below – may have important philosophical consequences. However, what could assure us of the fact that this is not just a fluke? How can we be certain that truly effective intercourse between cultures is not a mere illusion? Are we not unconsciously caught in a sort of cosmic deception – something like the nightmare the skeptic tells us we are trapped in? Let us pause for a moment to see how this might come about.

A full understanding between cultures implies that there is ‘common ground’ beneath them, i.e. a more or less wide core of shared concepts, beliefs and values. The philosophical position we may call *radical relativism* amounts to a denial of such common ground: according to the radical relativist, despite evidence to the contrary, every culture has its own network of beliefs and values, so that beliefs and values belonging to different cultures cannot be directly compared. A way to give substance to this position is gained by subscribing to the thesis of ‘equal validity’ (cfr. Boghossian 2006: 2), a thesis sometimes combined with *multiculturalism*. Multiculturalism is the view according to which every culture is good *in itself* and hence must be preserved. This is a very important claim from an ethical point of view, and it is hard to imagine how people would disagree – at least “people who stand within the ethical life” (Putnam 2004: 75). However, to this claim some multiculturalists add the thesis that any two beliefs on a given question arising from two different cultures are *equally* valid – which amounts to saying that neither of them is wrong, even though they literally contradict each other. The idea behind the thesis of ‘equal validity’ is that beliefs and values can only be assessed within the boundaries of the culture

they come from. Hence, beliefs and values stemming from different cultures turn out to be *incommensurable* – they are *exclusively relative* to a culture, and this means that no belief and no value can acquire an absolute and universal validity. The notions of truth, objectivity, universality and absoluteness, therefore, do not have any content.

Moreover, it is not only that – on this reading – there is not such a thing as a belief being *true* or objectively, universally, absolutely *valid*. It is the very notion of ‘the world’ which ends up lacking any content. Stating how a particular aspect of the world is would therefore be a task which every culture tries to accomplish by exploiting its own procedures for the acquisition of knowledge. Given that these procedures differ from culture to culture, each will come up with its own peculiar world – to borrow a well-known expression of Thomas Kuhn’s, it is as if people belonging to different cultures inhabited different worlds (cfr. Kuhn 1962). The result is that the question ‘What is the world *actually?*’, independently and objectively, is one which makes absolutely no sense. Confronted with that question – given that a culture lacks any means to discern the difference between ‘reality as it appears to people’ (as their conceptual network makes it appear to them) and ‘reality as it actually is’ – one would be at a loss to answer.

What ensues from this picture of the human cognitive situation has a keen skeptical flavor. Given that a shared world capable of inflating shared meanings to linguistic expressions is not something foreseeable on the human existential horizon, cultures are doomed to be ‘cognitively closed’ to each other. Our more or less implicit belief that we are actually ‘in touch’ with one another on the intercultural level is but an illusion, and we find ourselves more or less in the predicament the Cartesian skeptic says we are in.

Notice that from what we have said so far it is possible to draw a parallel between relativism and skepticism. Indeed, both start by highlighting an undeniable state of affairs – people have different beliefs on the same topics. Both, then, deem it impossible to escape from a culture, as it were, to check which of two contradicting beliefs on a certain topic is true. Indeed, relativism and skepticism are stalwart allies in denying the existence of something like a *View from nowhere*, as it is sometimes called, which would allow one to objectively ascertain how things stand once and for all. Where they differ is in the diagnosis they offer of all this. According to skepticism, there are objective facts of the matter as to which of two contradicting beliefs is true – it is just that we cannot know them, because we may be brains in a vat, or living a perpetual dream, or playthings in the hands of a

malign supernatural creature. On the other hand, according to relativism there are no facts of the matter at all, neither knowable nor unknowable, and hence there is no possibility in principle to state which of two contradicting beliefs is the correct one – ‘correctness’ is merely an *intracultural* notion. As the reader will see below, the parallel between relativism and skepticism may turn out to be very useful in the treatment of the issue of translation and mutual understanding between cultures.

My treatment starts from a bundle of assumptions, which I shall leave untouched. First of all, I assume that the question of ‘relativism versus anti-relativism’ rests mainly on an epistemological level. This means that at the center of discussion there must be knowledge, its nature, the actual possibility human beings have to acquire it, and – at a metatheoretical level – the interpretation of epistemic concepts such as truth, rightness and certainty. Secondly, as one of the results of contemporary epistemology I assume the validity of *fallibilism*, the thesis according to which we have no right to consider the outcome of our best procedures for the acquisition of knowledge as *objectively* certain, i.e. beyond any conceivable doubt. Quite to the contrary, provided a doubt is reasonable and supported by sufficiently good arguments, no theory belief thesis or the like is immune to revision. In the third – and most important – place, I shall not argue against relativism, but restrict myself to simply assuming anti-relativism. This is partly because I have already presented some anti-relativistic arguments¹ and partly because anti-relativism seems to me to be the more plausible position, so that the burden of proof lies on the side of the relativist². We may say that, even though the arguments against relativism presented so far in the philosophical arena have not been so good, and even though in the future we will not have enough cleverness to produce a good anti-relativistic philosophical argument, the fact remains that we *do* understand each other on the intercultural level (a fact which the validity of fallibilism aids us to defend from any skeptical challenge).

Now, assuming anti-relativism means – among other things – believing that the notions of objectivity, absoluteness and universality have a genuine content, and hence that it is possible (in principle, at least) to utter propositions which are endowed with an objective, absolute and universal validity. Notice how strong this belief is in relation to absoluteness and universality. An ‘absolute’ proposition is one the validity of which is detached³ from any particular cultural framework – so that it imposes itself, as it were, on every framework – whereas a ‘universal’ proposition is one where validity is acknowledged within every cultural framework⁴. So,

denying relativism and its cognates represented by subjectivism and particularism, amounts to endorsing absolutism, objectivism and universalism⁵. However, given the assumptions mentioned above there may be a problem in correctly understanding the notions of absoluteness and universality. Why?

Thinking that absolutely and universally valid propositions exist seems to clash with the claim that no proposition is immune to revision. There is a widespread tendency to think that if a proposition – by its very nature – imposes itself all over the world becoming a common element of every cultural framework, then its fate is to remain steady forever, come what may. From this point of view, fallibilism seems to require that no proposition be absolute or universal. An aspect of the same tendency is that of interpreting what deserves the titles of “universal” and “absolute” as *ahistorical*, i.e. something the validity of which is not subject to the normal changes brought about by time, and hence inhabiting a special dimension surveying the developments of human events in history. This, for instance, is the way the Pope thinks the proper interpretation of anti-relativism has to be, given that he bases his attack on relativism on the existence of ‘immutable and ahistorical’ *universals*. This tendency apart, the interpretation of “universal” and “absolute” which it delivers appears too strong, for it is actually very hard – if not to say impossible – to maintain something ahistorical in epistemological matters. By the way, the conviction according to which this is the only possible conception of absoluteness and universality, combined with the conviction that ahistorical canons and values are humanly unattainable, may account for the popularity of relativism.

So, given the counter-intuitiveness of abandoning fallibilism, there seems to be a problem of compatibility between the reading of anti-relativism I am inclined to foster and the notions of absoluteness and universality. Because of this, for a long time I was tempted to drop the two notions and base my anti-relativism only on the notion of objectivity. Recently, however, I came to think that there is room for sound discussion about propositions being both absolute and universal. In what follows I shall sketch an argument which exploits the aforementioned similarity between relativism and skepticism, relying on the anti-skeptical stance formulated – independently of each other – by Charles Sanders Peirce and Ludwig Wittgenstein, and shows how ‘humanly conceivable’ notions of absoluteness and universality are possible.

The skeptic envisaged by René Descartes in the first pages of his *Meditations on First Philosophy* challenges us to show how to dispel a radical doubt which spreads across the board. Reality in its entirety is put in jeopardy by imagining that it is nothing but the outcome of the malicious actions of an evil genius, making us hallucinate the world as we experience. *Everything* is called into doubt, no aspect of reality is spared. At least from the time of Descartes onwards, philosophers have been confronted with the task of providing a valid reply to the radical skeptic, salvaging the effectiveness of our procedures for the acquisition of knowledge, or reluctantly subscribing to his sad picture of the human condition. The effort involved in giving a *direct* answer – a direct rejoinder amounting to a *confutation* of the skeptical argument – has turned out to be so important and, at the same time, difficult to provide, that the inability to give *proof* of the existence of things outside ourselves was held by Immanuel Kant to be a ‘scandal’ for philosophy (Kant 1781, B, XI, Preface to the second edition). But we need not give such a pessimistic diagnosis. Echoing Martin Heidegger – who claimed that the real scandal resides in the fact that some philosophers feel the need for such proof (Heidegger 1927, I, 6, 43, a) – a group of philosophers thinks it possible to give an *indirect* answer to the radical skeptic, not ‘proof’ but a sufficiently cogent argument good enough to confound the skeptic.

One of the first philosophers to put forward such an indirect kind of anti-skeptical answer is Peirce, who called attention to the fact that no doubt is good for its own sake. The act of doubting is of the utmost importance for the development of knowledge, but one must have a plausible reason in order to raise a doubt. We are not allowed to cast doubt on *everything*, unless we have a good enough reason to do so, and a reason justifying a hyperbolic doubt is difficult to envisage – a real, live doubt must have a relevance to our everyday practice. What difference does it make to us to put our belief in the existence of the world into question? What difference does it make to doubt, for instance, the belief that other people have a real physical body? How is our whole cognitive situation bettered by this? In the absence of proper answers to these questions, all the commonsense beliefs we usually take for granted represent a strong enough bedrock on which to build step by step the edifice of human knowledge, and we are justified in taking these basic beliefs as *certain*⁶, i.e. beyond doubt – as long as they show themselves to be cognitively useful (cfr. Peirce 1905).

Quite independently of Peirce, some years later Wittgenstein claimed the skeptic is wrong, in that he has to implicitly presuppose the existence of a

firm foundation of certain quasi-propositions and quasi-beliefs in order to even have meaningful language and raise – among other things – his doubts⁷. The prefixes “quasi-” point out that the nature of the elements which compose the foundation of human knowledge is distinct from the usual epistemic elements (beliefs and propositions) by means of which we express the knowledge we possess. Indeed, Wittgenstein discloses a gap between the foundation of knowledge – which for him is what *certainly* amounts to – and knowledge itself. But, this important detail aside, he joins Peirce in sheltering knowledge from the skeptic’s attacks and claiming that all those (quasi-)beliefs we do not have any plausible reason to doubt are instances of genuine certainty – making it clear moreover that the elements of the foundation are not ‘eternal’, but may lose their privileged status and possibly decay (cfr. Wittgenstein 1969).

Now, the connection with the interpretation of the notions of absoluteness and universality is straightforward – it consists in applying the Peirce-Wittgenstein thesis on an intercultural level. Thus, according to this thesis, just as all those beliefs which we do not have any plausible reason to deny count as *certain*, so all those beliefs and values which nobody has any reason to doubt – irrespectively of the culture s/he who is analyzing this belief belongs to – count as *absolute* and *universal*. And there are many. Many beliefs and judgments about a given intercultural relevant topic about which nobody – in any culture – possesses at present a reasonable counterargument. Beliefs and judgments of this kind, then, *are* absolutely and universally valid – even though, if need be, revisable.

In conclusion, contrary to the tendency we detected above, there is room for discussion about universality and absoluteness – these concepts *do* possess a genuine content. This suffices to defeat radical relativism and deny the related idea of ‘incommensurability’, allowing us to say that full understanding between cultures is possible – and hence translation which does not amount to a fluke but is really effective⁸.

Note

¹ See for example Dell’Utri (2007: 71-89), and Dell’Utri (2008).

² Perhaps it is patently wrong to talk of “proof” here – maybe the inability we have shown so far to provide proof of the actual possibility of mutual understanding and translation (and, for that matter, proof of the existence of the external world – see below in the text) stems from nothing but an intrinsic insurmountable *limit* of reason. If this is so, given that the evidence at hand puts the two contradicting hypotheses on the same level and gives them the same probabilities to be true, a possible route to take is to choose the more convenient position reasoning along the lines of an enlightened better. In the film *Ma nuit chez Maud* (1969) by Eric Rohmer, a character – Vidal, a professor in philosophy and an out-and-out Marxist – uses a nice version of the wager Blaise Pascal formulated (in his *Pensées* 233) about the existence of God. Vidal applies the wager to the existence of a sense in history, and claims that the balance is in favor of the latter even if the probabilities were 10 percent in favor of the existence and 90 percent in favor of the non-existence of such a sense. It is just more expedient to do so, it is the only choice which allows us to draw close to genuine bliss in our lives – even if the probabilities are smaller, the gain is greater. In the same vein, one could say that betting on the truth of anti-relativism is the choice to take, since it is anti-relativism which affords us the greater gain. Should we lose, we would have been ineffectively working for better cooperation between cultures – all in all, we would not lose a lot; if we were to win, we would be leading a life powered by the real possibility of having enriching relations with foreign people.

³ As the etymology of the adjective ‘absolute’ would have it.

⁴ The very similar destiny, so to speak, of the propositions which are absolute and of those which are universal accounts for the fact that they are often taken on a par.

⁵ As usual, we are taking ‘relative’, ‘subjective’ and ‘particular’ as the opposite of ‘absolute’, ‘objective’ and ‘universal’, respectively.

⁶ “Certain” from a *subjective* point of view, and hence *temporarily* certain – until new evidence is acquired which can give a reason to doubt them.

⁷ Thus, in a sense the skeptical challenge is self-refuting, according to Wittgenstein.

⁸ I wish to thank Stephen L. White for useful discussions on the topic of this paper.

Bibliografia

- Boghossian, P.A., 2006, *Fear of Knowledge. Against Relativism and Constructivism*, Clarendon Press, Oxford;
- Dell'Utri, M., 2007, "Relativismo e oggettività", in *Discipline filosofiche*, 17: 71-89;
- Dell'Utri, M., 2008, "The Threat of Cultural Relativism: Hilary Putnam and the Antidote of Fallibilism", in *European Journal of Analytic Philosophy*, 4: 75-86;
- Heidegger, M., 1927, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Halle;
- Kant, I., 1781, *Kritik der reinen Vernunft*, Hartknoch, Riga;
- Kuhn, T.S., 1962, *The Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago, Chicago;
- Peirce, C.S., 1905, "Issues of Pragmaticism", in *The Monist*, 15: 481-99;
- Putnam, H., 2004, *Ethics Without Ontology*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.);
- Wittgenstein, L., 1969, *On Certainty*, Basil Blackwell, Oxford.

**Riprodurre il senso o la forma?
La traduzione in codici di diverso prestigio
(tre versioni genovesi di Dante)**

Fiorenzo Toso

Questo intervento riguarda aspetti pratici e ideologici dei meccanismi di traduzione da una lingua di accreditata valenza culturale e comunicativa, una “lingua alta”¹, a una lingua che si colloca su un piano inferiore e su una posizione più debole all’interno del mercato linguistico, una “lingua bassa”. In altri termini ci apprestiamo a ragionare, attraverso un caso significativo, di traduzione non parodica da “lingua” a “dialetto”, un tipo di operazione che è venuto perfezionandosi nelle sue motivazioni soprattutto negli ultimi decenni in virtù del processo di rivalutazione e valorizzazione dei patrimoni linguistici minoritari. L’esempio sul quale mi baserò risale però a circa un secolo fa; la scelta è legata alla mia diretta conoscenza delle lingue coinvolte, ma è particolarmente idonea per fare emergere alcuni degli spunti di riflessione che intendo proporre.

La traduzione è, secondo l’ormai classica e sempre attuale definizione di Nida, quel procedimento che consiste nel “traduire dans la langue réceptrice le message de la langue source au moyen de l’équivalent le plus proche et le plus naturel, d’abord en ce qui concerne le sens, ensuite en ce qui concerne le style” (Nida 1971: 11).

Allora, se teniamo conto di questa definizione, arriviamo al paradosso secondo il quale la *Divina commedia* tradotta in genovese da Angelico Federico Gazzo² non è una traduzione.

Esaminando le dichiarazioni preliminari dell’autore, ci si accorge infatti che egli ha scopi diversi da quelli postulati da Nida, e che anzi il suo intento è estremamente lontano dai presupposti dai quali parte comunemente il lavoro del traduttore (Gazzo 1909: VII-VIII):

Infatti le traduzioni si fanno non soltanto per agevolare l’intelligenza di opere letterarie o scientifiche, classiche o straniere: le si fanno altresì per un ben inteso orgoglio nazionale, per soddisfazione e diletto. Si fanno per lusso, se vuoi, o per esercizio intellettuale, per provare la grazia e vigoria di un idioma; tanto più quando il si voglia vindicare da immeritati vilipendi, da stolti pregiudizii, e farlo conoscere qual esso è; oppure per ingentilirlo e piegarlo a tutte le concezioni della mente, allenarlo ai più alti voli della

fantasia... Or bene, sia pure che a un Genovese non occorra la traduzione per conoscere il divin Poema: non è davvero questo lo scopo precipuo della versione, ma sì gli altri vantaggi, oltre la soddisfazione di dimostrare a tutti la latinità e intima italianità del nostro idioma, così poco conosciuto e tanto calunniato; provando col fatto la sua idoneità a trattare con precisione e sveltezza le materie più sublimi, esatte e immaginose.

Ci troviamo così di fronte a una traduzione fatta non per promuovere e diffondere la conoscenza dell'originale, quanto per creare un'opera autonoma in grado di risollevarne le sorti di un idioma negletto; una versione nella quale non conta tanto l'originale del messaggio tradotto quanto la traduzione in sé, non tanto la traduzione da una lingua quanto la traduzione in un'altra lingua; ed è evidente che la versione genovese di Dante non va neppure intesa come semplice esercizio di stile o un divertissement, bensì come occasione per dimostrare la capacità di un mezzo espressivo "minore" di confrontarsi con un monumento letterario di altissimo prestigio³.

In maniera implicita Gazzo contrappone dunque la sua opera a quella dei frequenti realizzatori di parodie dialettali di opere classiche, sia a quella di rimatori originali che insistono ad esprimersi in genovese (un genovese per di più annacquato e italianizzante secondo il Gazzo), seguendo l'assunto secondo il quale:

O dialetto o l'è un'indole
 Sò – comme tutto a-o mondo:
 Ti, ne-a poexia, mantégnighea
 Scchetta, da çimm'à fondo:
 Se no, sæ comme in quæxima
 Vestise d'Arlicchin
 O a-o son da marcia funebre
 Ballâ o peligordin
 (Malinverni 1908: 56)⁴

Sia i primi che i secondi sono accusati di riconoscere e promuovere la subordinazione del *dialetto* genovese alla *lingua* italiana. In consonanza coi movimenti "rinascenziali" attivi in quell'epoca in diversi contesti regionali europei, il traduttore ritiene che lo status del genovese, teorizzato e promosso fino a tutto il Settecento e oltre⁵ sia ancora quello di "lingua romanza o neolatina come e quanto le altre, svoltasi secondo la propria indole e vivente di vita propria" (Gazzo 1909: X).

La scelta di un testo impegnativo come la *Commedia* è così una sfida che il traduttore lancia a se stesso e al proprio mezzo espressivo. Ma il lavoro di traduzione così concepito non può risolversi che in una sorta di monumento alla *lingua zeneise*, in cui la fedeltà all'originale non risponde tanto alla necessità di "riprodurre nella lingua ricettrice il messaggio espresso nella lingua-fonte", quanto allo sforzo di dimostrare all'atto pratico la teorica equivalenza (espressiva e di rango) di italiano e genovese. O meglio, della lingua di Dante e della lingua di Gazzo.

Perché quest'ultima è ben lontana dall'essere "l'equivalente più prossimo e naturale" col quale trasferire in genovese il messaggio dantesco: la restaurazione operata dal Gazzo sul genovese si attua infatti a partire dalla lingua scritta tra il Cinque e il Settecento, estremamente diversa, per evoluzione fonetica e per mutate condizioni sociopolitiche, da quella parlata in Liguria all'inizio del ventesimo secolo.

Il suo tentativo di modernizzarla non riesce a renderla attuale: rispetto al dialetto parlato, che si pone di fronte all'italiano come una anti-norma, egli tende a ricreare una norma alternativa all'italiano stesso, alla quale mancano tuttavia alcuni elementi basilari, a partire dall'accettabilità (e dalla necessità stessa di disporne) da parte della comunità dei parlanti.

Il tutto si risolve così in un idioletto letterario la cui comprensione implica nel lettore persino un certo sforzo di immedesimazione con l'autore della traduzione – occorre, per apprezzarne l'opera, tentare di comprenderne a fondo le motivazioni ideali e "militanti" – nonché una certa attenzione ad alcuni temi e problemi filologico-stilistici che spesso emergono dalla lettura: oltre naturalmente a una buona conoscenza del genovese classico, Gazzo richiede così ai suoi lettori l'accettazione di una grafia desueta e di regole grammaticali da lui stesso "ricostruite"; la frequenza di parole ed espressioni obsolete, se risponde all'intendimento di allontanare il proprio dialetto da quello parlato, va a discapito di una sua immediata comprensibilità.

Un'altra conseguenza di quest'ansia di allontanarsi dal genovese contemporaneo "che si va trasformando in un italiano *azenezòw*" (Gazzo 1909: XII) e di enfatizzare la distanza dall'italiano è la mortificazione di non poche sfumature di significato nel tentativo di attribuire a molte parole liguri una rigidità semantica di cui sono in realtà prive.

Tanto per citare un caso, una parola come *buscetto* 'vecchiotto', 'attempato', che ha una connotazione familiare e affettiva viene impiegata nel canto 26, nell'episodio di Ulisse, per tradurre l'aggettivo *vecchio* usato da Dante, con un risultato involontariamente comico:

Mi e i mæ compagni éymo buscetti e tardi
 Quande arrivæ s'èa là a' ciù streyta foxe...
 (*Inferno*, XXVI, vv. 106-107)

Ancora, nel canto V dell'*Inferno* la tristezza di Dante dopo il racconto di Francesca risulta quasi ridicolizzata dall'uso di aggettivi come *mucco* e *alluòw*, appartenenti al linguaggio scherzoso e quasi connotati in senso gergale:

O mento kiño in sen, li, mucco e basso
 Sciña che o Poëta o me fa: "Ti ë alluòw?"
 (*Inferno*, V, vv. 110-111)

Questi e altri limiti della lingua del Gazzo, che non è dunque il mezzo "più naturale" per rendere in genovese il messaggio dantesco, non debbono però farci dimenticare che "per quanto concerne lo stile" l'operazione di Gazzo vuole corrispondere, e di fatto corrisponde, alla definizione nidiana di traduzione. Essa non è infatti, e non vuole assolutamente essere, una parodia della *Divina Commedia* sul tipo dell'*Eneide* di Niccolò Bacigalupo né una sua destrutturazione in chiave faceta o tanto meno un travestimento semiserio come la *Gerusalemme deliverà* realizzata nel 1755 da un gruppo di poeti⁶. Si tratta di una traduzione assolutamente "seria", condotta non da lingua a dialetto ma da lingua a lingua, ossia da un codice linguistico a un altro che si pone ideologicamente sullo stesso piano: questo, naturalmente, al di là dei risultati conseguiti e soltanto nella pur rispettabile opinione di un autore portato a identificare nella "condizione" di dialetto del genovese uno stato transitorio, dimenticando (o fingendo di dimenticare) le importanti implicazioni sociolinguistiche che tale condizione presuppone.

Un esame di alcuni stralci del primo canto dell'*Inferno* mi permetterà di mettere in rilievo altri aspetti di questa operazione attraverso dei raffronti con altri esperimenti di trasferimento in genovese dell'opera di Dante.

Il confronto tra la versione del Gazzo, quella di poco precedente di Giovan Battista Vigo⁷ e quella successiva di Silvio Opisso⁸ può essere infatti lo spunto per alcune considerazioni generali sul "tradurre in dialetto": le tre versioni rappresentano altrettanti tipi di approccio al testo dantesco, più o meno influenzati dalla coscienza – e dall'accettazione o meno – di quella condizione di "dialetto" che caratterizza il genovese come "lingua ricettrice".

Occorre intanto notare che rispetto alle altre due, quella di Gazzo è l'unica traduzione completa dell'intero poema e l'unica che attui, oltre a una

fedeltà di senso idealmente totale, una piena aderenza alla forma metrica adottata da Dante: non solo quindi ogni canto è tradotto con lo stesso numero di endecasillabi dell'originale, ma viene altresì rispettata la struttura in terzine a rima incrociata.

Sotto questo punto di vista la traduzione di Vigo è decisamente meno fedele. Riguardo alla forma, viene sì rispettata la metrica, ma le strofe sono ad esempio in numero minore (41 contro 45). L'approccio del traduttore appare poi meno "serio" di quello del Gazzo, e pur non trattandosi di una vera e propria parodia, la versione è condotta in tono deliberatamente leggero, seguendo sì il senso dell'originale, ma riportandolo in un linguaggio farsesco che riconduce il testo di Dante a una dimensione esplicitamente "dialettale". Abbiamo dunque qui un esempio tipico di "traduzione in dialetto" nel senso osteggiato da Gazzo: il trasferimento non da una lingua a un'altra di identico rango socio-culturale, bensì in uno strumento espressivo del quale il portatore – il traduttore – riconosce implicitamente la subordinazione.

Il passaggio dall'italiano al genovese è così il passaggio da un livello stilistico alto (formale, colto, serio, o almeno come tale percepito) a un livello più basso (informale, incolto, parodistico), una "popolarizzazione" condotta per un fine essenzialmente ludico e perciò stesso ancora lontana dal significato e dallo scopo precipuo del "tradurre" secondo la definizione nidiana.

La traduzione di Opisso si propone su un piano ancora diverso. Preoccupato della fedeltà al senso, l'autore sacrifica però la forma metrica (si ha qui una versione in endecasillabi sciolti, peraltro corrispondenti al numero dell'originale in terzine) e la lingua, decisamente meno "pura" di quella di Gazzo, accoglie con disinvoltura italianismi lessicali e sintattici aderendo in questo al parlato contemporaneo.

A differenza di Gazzo, Opisso non si rifà quindi a un modello linguistico astratto, né ha bisogno di dimostrarne l'intrinseco valore; la sua è una onesta esercitazione che finisce per essere forse la meno "letteraria" e la meno "creativa" delle tre traduzioni ma anche quella che maggiormente si avvicina all'assunto nidiano: vi è infatti l'uso dell'"equivalente naturale" nel trasferimento del messaggio, così da soddisfare una peraltro improbabile funzionalità della traduzione.

Dato infatti un ipotetico dialettologo incapace di intendere l'italiano, il testo di Opisso è quello che più lo faciliterebbe nel comprendere il messaggio dantesco originale: nella traduzione di Vigo esso appare infatti distorto, in quella di Gazzo, anche se stilisticamente più vicina all'originale,

l'uso di un dialetto iperletterario crea una barriera linguistica di una certa difficoltà.

Da un punto di vista ideologico poi, Opisso si pone in certo senso a metà strada fra le altre due versioni: se non intende approdare a una “lingua” genovese come il Gazzo, la dialettalità è un dato di fatto meno esplicito che in Vigo, il suo è un documento del genovese in cui ogni implicazione sociolinguistica è lasciata alla sensibilità del lettore. In certo senso quindi la traduzione di Opisso non si pone su un piano troppo diverso dalle versioni di interesse puramente dialettologico come quelle di una novella del Boccaccio fatte eseguire dal Papanti nell'Ottocento (Papanti 1875) o quelle della *Parabola del Figliol Prodigo* che rappresentano l'esercitazione “tipica” per chi voglia disporre di un campione linguistico.

Il contrasto fra le due traduzioni diversamente “letterali”, quella di Gazzo e quella di Opisso da un lato, e quella “parodistica” di Vigo dall'altro, è evidente fin dalla prima terzina:

Gazzo:

A' meytæ do camin da nòstra vitta,
Sciortìo d'in carrezà ûña nœtte scûa
Me sun despèrso in t'ûña foèsta ermitta.

Opisso:

Ne-o mēzo do cammin da nòstra vitta
Me son trovòu 'na neutte drento à un bòsco
Chè aveivo sbagliòu stradda e m'eo desperso.

Vigo:

A-a meitæ do cammin da nòstra vitta
Me son trovòu fra tanti lummi a-o scùo,
Che de pensâghe a pansa me s'aggritta⁹.

Certamente Opisso è meno attento di Gazzo a mantenere il tono sostenuto e “alto” dell'originale, sia attraverso la scelta di un lessico più quotidiano (*bosco* rispetto a *foresta*) sia nell'assunzione di italianismi morfologici, lessicali e addirittura fonetici già a suo tempo criticati dallo stesso Gazzo nell'uso parlato della sua epoca¹⁰. Ma Vigo si dimostra ancor meno fedele all'originale anche per l'adozione di metafore diverse, sebbene in qualche modo equivalenti, a quelle utilizzate da Dante:

E comme chi inderrê pe ammiâ se già
A gran profonditæ d'un præcipiçio
Superòu, che con l'anscia se respia
(Vigo, *Inferno* I, vv. 19-21)

dove sia Gazzo che Opisso mantengono invece la similitudine del naufrago che si volge a guardare le onde in tempesta:

E comme chi cu'ûñ'anscia da scciuppâ
Fùtu, sciortio fœua d'in te unde, a' riva
O s'öze ai mòwxi, e sério o í sta a amiâ
(Gazzo, *Inferno* I, vv. 22-24)

E comme chi con o respio affannòu
Sciòrte sarvo da-o mâ, appena a-a riva
Sospettoso o se vira a miâ i maoxi
(Opisso, *Inferno* I, vv. 22-24)

Del resto Vigo ricrea anche in seguito intere porzioni del testo dantesco, sciogliendone le allegorie o reinterpretandole liberamente. L'incontro con le tre fiere ad esempio, è totalmente sostituito da un riassunto delle circostanze biografiche di Dante, che secondo alcuni commenti sono celate in quell'allegoria: tutt'altra cosa fanno Gazzo e Opisso, che traducono in genovese i versi originali.

La traduzione più "dialettale" vorrebbe dunque rispondere anche a esigenze di volgarizzazione, di spiegazione di un discorso altrimenti circoscritto a una ristretta cerchia di iniziati: *dialetto* vuol dire anche, quindi, maggiore aderenza alla realtà e rifiuto esplicito di ogni concettualismo.

Tuttavia, di fronte a un'allegoria che pone maggiori problemi interpretativi, quella del veltro, le soluzioni di Vigo ed Opisso diventano simili. Vigo rinuncia ellitticamente a tradurre l'allegoria:

Ma spero che vegniâ quello can möo
Che con cacciâla torna zù à l'Inferno
O conserviâ d'Italia o gran decöo.
(*Inferno* I, vv. 94-96)

Opisso sacrifica al rispetto per l'originale la possibilità di dare un "senso" al verso, il che equivale, anche in questo caso, a "non tradurre":

Ingordo o no saià de tæra e d'òo
 Ma di sapiensa, d'amò, de virtù:
 E nasce ò veddian là, tra Feltro e Feltro.
 (*Inferno* I, vv. 103-105)

Gazzo prova invece a salvare l'allegoria nel suo aspetto originario, ma quando si trova a dover scegliere fra una delle interpretazioni possibili, lo fa senza esitazioni:

Ni tèra ni òu o no vorriä pe pan
 Ma o vivià de Sapiença, Amò e virtù,
 E int'a ferpa o nasciâ, da sangue san.
 (*Inferno* I, vv. 103-105)

Ciò implica in Gazzo una maggiore sicurezza nell'affrontare i problemi posti dalla traduzione, sicurezza che è data da un diverso rapporto con l'originale: ciò che in "dialetto" viene rimosso da Vigo perché non parodizzabile o non immediatamente recepibile, semplificabile, in una "lingua" come quella di Gazzo viene fatto oggetto di interpretazione e di discussione.

Per trarre qualche considerazione da questa rapida analisi, Vigo, che salva in parte il senso ma non certo la forma, attua un'operazione di schietta mimesi dialettale che è al tempo stesso volgarizzamento e parodia, ma non può dirsi traduzione; Opisso "traduce" il senso ma non la forma e lo stile, realizzando di fatto una piatta esposizione del messaggio. Gazzo, nel momento stesso in cui tenta di riprodurre il messaggio attraverso un'equivalenza di senso e di forma, cessa idealmente di operare una versione da lingua a dialetto e opera una traduzione da lingua a lingua, l'unica in grado di soddisfare i suoi presupposti ideologici; col risultato però di venir meno, paradossalmente, alle funzioni che si riconoscono all'operazione stessa del tradurre.

Almeno per un testo come la *Commedia*, riprodurre sia il senso che la forma implica necessariamente, nel passaggio da lingua alta a lingua bassa, l'innalzamento di livello di quest'ultima, ma ciò comporta comunque dei rischi e dei deficit per quanto riguarda la trasmissione del messaggio nella sua completezza: peraltro, in un caso come questo la traduzione è evidentemente un atto di militanza culturale molto prima che un'operazione destinata a soddisfare un'esigenza comunicativa: il risultato è quindi la rappresentazione retorica e simbolica di un'eccellenza proclamata ma non

per questo *vissuta* e condivisa dalla comunità dei parlanti. E la storia, non soltanto letteraria, ha dimostrato in molte occasioni l'inutile splendore delle cause senza seguaci.

Note

- ¹ In realtà, la distinzione tra due livelli di prestigio appare discussa e superata dall'affermazione del concetto di macrodiglossia e dalla impostazione relativistica della standardologia linguistica discussa da Ž. Muljačić in una serie di scritti le cui proposizioni si trovano riassunte in Muljačić 1996. Se non c'è dubbio che, alla luce di questa interpretazione, il genovese appartiene piuttosto al novero delle lingue "medie" (al tempo stesso storicamente "dominate" e "dominanti"), resta il fatto che gli esempi che ci apprestiamo a discutere sono relativi a casi di traduzione da un livello "alto" a uno "inferiore".
- ² Gazzo 1909. Nato a Genova nel 1845, il Gazzo trascorse l'infanzia e la giovinezza in Argentina, dove fu ordinato sacerdote e dove compì il proprio apostolato di missionario. Tornato in patria nel 1880 attese a studi teologici e filologici dedicandosi soprattutto, sotto quest'ultimo aspetto, a ricerche sulla lingua e la letteratura genovese e svolgendo un'importante opera di traduttore: oltre alla *Divina Commedia* trasferì infatti in genovese varie opere di classici italiani ed europei.
- ³ È evidente che i propositi di *défense et illustration* professati dal Gazzo per il genovese sono dettati non tanto dal desiderio fine a se stesso di recuperare al proprio idioma una funzione di lingua di cultura, quanto dalla volontà di contrapporre la vecchia "lingua nazionale" della Liguria alla nuova norma, nei confronti della quale vi furono, ancora per tutto il XIX secolo non poche resistenze anche da parte di intellettuali e letterati. L'opposizione genovese – italiano, peraltro ben più antica, si configura così come un episodio del contrasto tra il nuovo spirito unitario e le tendenze regionalistiche ben presenti in Italia anche durante il Risorgimento. Sui temi della conflittualità linguistica in Liguria nel corso dell'Ottocento rimando in particolare a Toso 1999-2001: vol. I, e sull'argomento delle "rinascite" regionali nell'Italia risorgimentale a Toso 2002.
- ⁴ L'incapacità del "dialetto" di esprimere determinati concetti e sentimenti è un luogo comune di molta poesia vernacolare della fase di passaggio tra Otto e Novecento, non soltanto in genovese. Carlo Malinverni (1855-1922) nella poesia *Arte poetica* si dimostra un convinto assertore di questo luogo comune.
- ⁵ Al seguito di una lunga tradizione di promozione del genovese come "lingua" letteraria, Stefano de Franchi in particolare (1714-1785) svilupperà nella prefazione al suo volume di versi (De Franchi 1772) una lucida e appassionata difesa della dignità dell'idioma, basata sulla constatazione dei suoi usi pubblici e sulla consolidata tradizione letteraria. Non mancano in questo interessante documento acute osservazioni sociolinguistiche nell'individuazione di vari livelli di genovese parlato e scritto, corrispondenti alle diverse classi sociali.
- ⁶ Niccolò Bacigalupo (1837-1904) "tradusse" l'opera di Virgilio in chiave apertamente faceta (Bacigalupo 1889); più complesso è l'intendimento che si cela dietro l'opera collettiva di traduzione della *Gerusalemme délivrée* (Gerusalemme 1755), alla quale parteciparono A. Conti, G. Gallino, G.A. Gastaldi, G. Guidi, P. Toso, F.M. Viceti e lo stesso De Franchi.
- ⁷ Giovanni Battista Vigo (1844-1891), carbonaio autodidatta divenuto in seguito maestro elementare, è una delle figure più rappresentative del secondo romanticismo genovese. I suoi saggi di traduzione dantesca si leggono in Vigo 1889.
- ⁸ Silvio Opisso (1884-1971) fu poeta estraneo all'influsso della lirica firpiana, legato a moduli tardo-romantici rielaborati con sensibilità moderna. La sua traduzione del primo canto dell'*Inferno* si legge in Fichera 1950.

⁹ L'intento parodistico è ancora più evidente nelle terzine successive: “Me pàiva imbrago sens'avei bevùo, / E mentre me sforsava d'arvî i euggi / Dormiva sempre ciù d'un seunno dùo. // In mëzo à tante spinne e à tanti scheuggi / L'é meglio moî che vive in questo mondo / Co-a fonte coronâ da mille öfeuggi...”.

¹⁰ “Ho rifiutato le preposizioni articolate *ne-o, ne-a* ecc., inutile neologismo, ignoto agli antichi che scrissero come tuttora si dice dai ben parlanti: *in o, into* ecc.” (Gazzo 1909: XIV); “Osserverò ancora che il nesso *gli* palatale italiano [...] è estraneo al genovese: e, nei casi che sfugge al suono *gi*, l'L suona inalterata alla latina: *billia, gilliä*” (Gazzo 1909: XV). Un rapido confronto lessicale tra i testi di Gazzo e Opisso permette di individuare in quest'ultimo una serie di forme italianizzanti che Gazzo avrebbe ritenuto inammissibili: *sbagliòu, affannòu, sospettoso, rivedde, tentòu, comparsa* ecc.

Bibliografìa

- De Franchi, S., 1772, *Ro chitarrin ò sœ stroffoggi dra Musa*, Gexiniana, Zena;
- Fichera, F., 1950, (a cura di), *Il primo canto dell'Inferno nei dialetti d'Italia e nelle lingue neolatine*, Convivio Letterario, Milano;
- Gazzo, A.F., 1909, *A Diviña Comédia [...] tradûta in lèngua zeneze*, Stampaya da Zuventù, Zena;
- Gerusalemme deliverà* (1755), *Ra Gerusalemme deliverà traduta da diversi in lèngua zeneise*, Tarigo, Zena;
- Malinverni, C., 1908, *Doe brocche de viovetta*, Tipografia Sordomuti, Genova;
- Muljačić, Ž., 1996, "Introduzione all'approccio relativistico", in *Linguistica Pragensia*, 7 (1996), fasc. 2: 87-107;
- Nida, E.A., 1971, *La traduction: théorie et méthode*, Alliance Biblique Universelle, Londres;
- Papanti, G., 1875, *I parlari italiani in Certaldo alla festa del V centenario di Messer Giovanni Boccacci*, Vigo, Livorno;
- Toso, F., 1999-2001, *La letteratura in genovese. Ottocento anni di arte, storia, cultura e lingua in Liguria*, Le Mani, Recco;
- Toso, F., 2003, "Diversi livelli di plurilinguismo letterario. Lineamenti per un approccio comparativo al tema delle regionalità letterarie europee", in Brugnolo, F., e Orioles, V. (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. Vol. II, Plurilinguismo e letteratura. Atti del XXVIII Convegno internuniversity di Bressanone (6-9 luglio 2000)*, Il Calamo, Roma: 459-490;
- Vigo, G.B., 1889, *Fili d'erba. Raccolta di poesie italiane e genovesi colla traduzione in dialetto dei primi sette canti dell'Inferno di Dante Alighieri*, Tipografia Sordomuti, Genova.

Eye Dialect: Translating the Untranslatable

David Brett

1. Introduction

The term ‘eye dialect’ was first coined in 1925 by George P. Krapp in *The English Language in America* (McArthur 1998). The term was used to describe the phenomenon of unconventional spelling used to reproduce colloquial usage. When one encounters such spellings “the convention violated is one of the eyes, and not of the ear”. Furthermore, eye dialect would be used by writers “not to indicate a genuine difference in pronunciation, but the spelling is a friendly nudge to the reader, a knowing look which establishes a sympathetic sense of superiority between the author and reader as contrasted with the humble speaker of dialect”. While the phrase “the humble speaker of dialect” may smack of prescriptivism to the modern reader, this passage is important, as it finally gives a term for a device that has been used in literature for centuries. Krapp was referring to spellings like *enuff* for ‘enough’, *wimmin* for ‘women’, *animulz* for ‘animals’ and numerous other examples in which the standard spelling of the word belies in some way its pronunciation. One may envisage these spellings as a sort of insinuation on the part of the author that the character whose speech is depicted so would spell these words in this way, hence demonstrating a level of education and literacy substantially lower than the average.

Since Krapp’s time, however, the term has acquired a wider meaning: it now covers any variation of spelling to indicate particular pronunciations or accents. Authors such as Wells (1982: 428) and Carter et al (1997: 46) use the term in this way, whereas others, such as Beal (2000) prefer the term “semi-phonetic spelling”. In this article the term *eye dialect* will be used to refer to both forms of variant spelling, with the original meaning being distinguished as “eye dialect *sensu stricto*”.

While it often retains the comic element Krapp refers to, the speaker in question is not always the butt of the joke: eye dialect may be used simply to indicate that a given speaker has such and such an accent. It may even be used in a context where the very readers have a similar accent and are amused by recognising what may be an exaggeration of the same. *Lets Stalk Strine*¹ ‘Let’s talk Australian’ is one of a series of publications which takes a

humorous look at regional speech – in no way could it be said that the writer is nudging, winking at, or sniggering with the reader, as these books sell most in the localities in which the variety is heard. This viewing of one’s own speech in the light-hearted mirror of eye dialect may not only be without malice, it may even have positive results, as the writer and reader acknowledge the full extent of their accent’s diversity from the standard and this heightened self-awareness may well lead to higher appreciation of their (regional) identity.

While the term ‘eye dialect’ and its subsequent widening of meaning are of relatively recent date, the use of variant spellings to depict variant accents has been around for centuries, if not millennia. Shakespeare has the only Irish character in his plays, Captain Macmorris in *Henry V* (Act 3, Scene 2), say “What ish my nation?”. What is possibly the earliest example in history depicts a substitution of phonemes which is exactly the contrary of that used by the Bard to portray an Irish accent. The origin of the term ‘shibboleth’ is to be found in the Book of Judges, 12, 5-6: forty-two thousand Ephraimites were killed by the Gileadites after being identified by their inability to realise the initial post-alveolar fricative in ‘shibboleth’, pronouncing it instead as ‘sibboleth’.

2. *Eye dialect and translation*

Based as it is on variations of pronunciation from the standard in one language and modifications of the standard orthography of the same, the presence of eye dialect in a text clearly poses problems for the translator. Few languages display such a tenuous relationship between sound and orthographic representation as there is in English, hence, the use of eye dialect *sensu stricto* may not be feasible in the target language. Furthermore, regional or class-based accents, and all the stereotypes they evoke, are unlikely to have exact counterparts in other languages.

Morini (2006) addresses such issues in dealing with source texts that are ‘doubly foreign’ outlining the strategies that can be adopted by the translator as follows:

Whenever two or more variants of the same language inhabit the same textual space, the translator can: 1) write his target text in the standard version of the target language; 2) employ two or more variants of the target language; 3) translate one of the variants by a non-standard (incorrect, popular) variant of the target language.

In discussing the difficulties associated with such choices, the author notes that while 2) and 3) are clearly more effective than standardisation, by adopting these strategies, the translator risks transferring the text onto a sociolinguistic plane distant from that of the original, or creating hierarchies that are not present in the source text, respectively.

On the other hand, not all authors are so swift to dismiss standardisation. For instance, Leppihalme notes that the effects of standardisation are not always negative: the elements weakened or lost through this process may not be so readily missed if ‘the reading experience is satisfying in other ways’ (Leppihalme 2000: 266) and the translator is able to compensate for the loss by meeting the expectations of the addressees (who might be less interested in grasping the nuances expressed through dialect, than in concentrating on the plot of the narrative).

Morini rounds off his discussion by alluding to a fourth possibility: the creation of a synthetic target language, composed of incorrect or slightly modified words and phrases and by regional words and expressions phonetically adapted to the rules of the target language. More than one of these strategies may be adopted by a translator when approaching a text, indeed, there may be cases in which it is not easy to attribute a given feature to one strategy rather than another.

In this article, examples of eye dialect are illustrated in source texts in English, composed of excerpts from the works of three authors, dating from the mid-nineteenth century to the present. The orthographic variations in each are identified and classified, then the translations of these passages into Italian are examined in an attempt to verify which of the above strategies have been adopted by the translators in order to retain some trace of the characteristic speech of the fictional characters.

3. Translations of passages containing eye dialect from English into Italian

3.1 Charles Dickens’ Oliver Twist

The first excerpt to be examined is from Charles Dickens’ *Oliver Twist* (1838). The dialogue is that of a singularly unpleasant character by the name of Gamfield, a chimney sweep, who is presented as being cruel to animals and murderous to the young boys who have the misfortune to assist him as he plies his trade. On presenting himself in order to relieve the parish of the

burden that Twist represents, Gamfield is called upon to justify the deaths of boys he has previously been entrusted with:

‘That’s acause they damped the straw afore they lit it in the chimbley to make ‘em come down again,’ said Gamfield; ‘that’s all smoke, and no blaze; vereas smoke ain’t o’ no use at all in making a boy come down, for it only sinds him to sleep, and that’s wot he likes. Boys is wery obstinit, and wery lazy, Gen’l’men, and there’s nothink like a good hot blaze to make ‘em come down with a run. It’s humane too, gen’l’men, acause, even if they’ve stuck in the chimbley, roasting their feet makes ‘em struggle to hextricate theirselves’ (Dickens 1994: 20).

Table 1 classifies the instances of eye dialect that can be found in the passage

FEATURE	EXAMPLES
/v/ => [w]	<i>wery</i>
/w/ => [v]	<i>verreas, vith</i>
/e/ => [ɪ]	<i>sinds</i>
Elision of interdental fricative (/ð/)	<i>'em</i>
Elision of alveolar stop (/t/) or realisation as glottal stop	<i>Gen'l'men</i>
Elision of labiodental fricative (/v/)	<i>o'</i>
Eye dialect <i>sensu stricto</i>	<i>wot, obstinit</i>
Intrusive 'h'	<i>hextricate</i>
Others	<i>nothink, chimbley</i>

As can be seen, this short passage is rich in eye dialect, however, the absence of features that the author could have availed of is hard not to note. There is no representation of h-dropping, a feature common in many working class accents, and especially common in the case of the pronouns ‘he’ and ‘him’. Similarly, the diphthong /aɪ/ presents no anomalies, whereas in many accents of Southern England the starting point of the phoneme is farther back than in the standard, yielding eye dialect representations such as *loikes* for *likes*. The author does not specify the exact location in which this part of the story takes place, therefore it is not easy to make comparisons with any specific accent, we merely know that it is a small

town no more than seventy-five miles from the capital, the distance subsequently covered by Twist on foot.

The overall effect of the eye dialect in the passage, together with non-standard features on levels other than that of pronunciation, contributes to the depiction of a poorly-educated, as well as callous individual, contrasting with the well-educated, but hardly more sympathetic, gentlemen of the board-room.

Examination of this passage in Ugo Dettore's 1953 translation of the work shows that little or nothing of this local colour has been transferred into the target language:

– Perché avevano bagnato la paglia prima di accenderla nel cammino per avvertirli di tornar giù, – disse Gamfield; – e allora è tutto fumo e niente fiamma; ma il fumo non serve a far scendere un ragazzo, perché lo addormenta, e lui non desidera altro. Signori miei, i ragazzi sono dei grandi ostinati e dei gran poltroni, e non c'è nulla di meglio di una bella fiammata per farli venir giù in fretta. Ed è anche un'opera meritoria, signori miei, perché, se son rimasti impigliati nel camino, a sentirsi bruciare i piedi fan certi balzi che riescono a liberarsi di colpo (Dickens 1953: 28).

The only feature of the passage that may represent a variation from Standard Italian is the elision of the final vowel of the infinitive verbs (e.g. *tornar*, *far scendere*, *venir*). This feature sounds slightly archaic in contemporary prose, although it was the norm in texts written in the same period as *Oliver Twist*. The feature is more common in colloquial speech in some regions, so it may be alternatively interpreted as a rather meek attempt to distinguish Gamfield's speech from that of the other characters. Apart from this, the general impression given is that of a surprisingly well-spoken, if not eloquent, chimney sweep, as there are no other cases of variant spelling and no grammatical or lexical anomalies.

3.2 Bram Stoker's *Dracula*

The second passage to be examined is from Bram Stoker's *Dracula* (1897). The dialogue portrays the speech of an unnamed labourer recorded in Jonathan Harker's journal on 30th September. To the contrary of Gamfield, the accent Stoker intended to render can be identified with some confidence: the action takes place in the centre of London, hence the speaker is most likely a Cockney. As Tom McArthur (1998: 129) notes:

AnnalSS 6, 2009. Lost in Translation. Testi e culture allo specchio

“since the time of Dickens, Cockney dialogue has often been included in otherwise standard texts. A fairly consistent sub-orthography has developed for it”, therefore, Stoker had a series of models on which to base his rendering of the working class London accent:

That 'ere 'ouse, guv'nor, is the rummiest I ever was in. Blyme! But it ain't been touched sence a hundred years. There was dust that thick in the place that you might have slep' on it without 'urtin' of yer bones. An' the place was that neglected that yer might 'ave smelled ole Jerusalem in it. But the old chapel, that took the cike, that did! Me and my mate, we thort we wouldn't never git out quick enough. Lor', I wouldn't take less nor a quid a moment to stay there arter dark.

Table 2 classifies the instances of eye dialect that can be found in the passage:

Table 2. Instances of eye dialect

FEATURE	EXAMPLES
h-dropping	'ere, 'ouse, 'urtin', 'ave
/ɪ / => [e]	sence
/e/ => [ɪ]	git
/ŋ/ => [n]	urtin'
Connected speech	An', ole
Eye dialect <i>sensu strictu</i>	yer, guv'nor, thort
/eɪ / => [aɪ]	cike
Others	slep, Lor', arter

While Stoker exploits a series of variations to represent the speech of this character, a number of features typical of the Cockney accent are absent, features which the author also had the opportunity to represent, as the relevant phonemes are present in the dialogue.

Table 3. Eye dialect features not present in the labourer's speech

FEATURES OF THE COCKNEY ACCENT	PHONEMES PRESENT IN PASSAGE	COULD BE REPRESENTED AS
/aɪ/ => [ɔɪ]	<i>I</i>	<i>Oi</i>
/ð/ => [v]	<i>that</i>	<i>vat</i>
/θ/ => [f]	<i>thick</i>	<i>fick</i>

Francesco Saba Sardi's translation of this passage displays a substantial attempt to render the variation from the standard that is found in the original:

Quella casa lì, capo, è la più zozza che mai ci ho messo piede. Porcaccia! Sono cent'anni che nessuno la tocca. C'e una polvere così alta, là dentro, che uno può dormirci sopra senza farsi male agli ossicini, c'era un puzzo che sembrava di stare nell'antica Gerusalemme. Ma la vecchia cappella – quella, poi, era peggio di tutto. Me e il mio collega ci siamo detti: qui crepiamo se non veniamo fuori al più presto. Accidenti, neanche per un bel po' di grana non ci sarei rimasto dentro dopo il tramonto (Stoker 1979: 270).

Being unable to portray the accent depicted in the original via orthographic variation, Saba Sardi exploits several features to render the dialogue that of a non-standard speaker. Expressions typical of colloquial usage can be found: *Porcaccia*; *crepiamo*; the diminutive *ossicini*; and the unusual gender of *puzzo* (normally feminine). There are also instances of anomalous syntax: *Me e il mio collega*; and the inversion of the clauses in the last sentence. Finally, there is something clearly amiss in the relative clause in the first sentence. On the whole, it can be concluded that, without resorting to variant spelling, the translator has paid considerable attention to the depiction of the speech of this rough and ready labourer, indeed it could be argued that the impression is even stronger than the original: *Porcaccia* is definitely a more risqué exclamation than *blyme* (normally spelt 'blimey'); *we wouldn't never git out*, is translated as *qui crepiamo* (we'll croak it in here!).

3.3 J.K Rowling's *Harry Potter series*

Eye dialect is used extensively in the *Harry Potter* series. One character whose speech is consistently represented with variant spelling is the formidable, but kind-hearted, half-giant, Rubeus Hagrid. While his region of origin is never explicitly mentioned in the novels, in the film versions his accent is distinctly West Country.

The following excerpts are from *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (Rowling 2005: 216-217):

“What’s this? Feelin’ sorry for me? Reckon I’m lonely or summat?”

“They won’ grow inter nuthin’,” said Hagrid. “I got ’em ter feed ter Aragog”

“It’s ... Aragog. ... I think he’s dyin’ . . . He got ill over the summer an’ he’s not getting’ better.... I don’ know what I’ll do if he ... if he ... We’ve bin tergether so long”

The depiction of the velar nasal stop realised in the alveolar position is the most consistent feature in these excerpts: *Feelin’*, *dyin’*, *getting’*, *nuthin’*. There are examples of portrayal of connected speech, such as the elision of alveolars: *won’ grow*, *an’ he’s*, *don’ know*. There are two examples of eye dialect *sensu stricto*: *nuthin’* and the weak form of “been”, *bin*, however, note that *what*, often rendered by other authors in these contexts as *wot*, is not modified. A clue to Hagrid’s regional background may come from the rhoticity implied by the post-vocalic ‘r’ in syllables realised in the standard with a rhyme composed of a schwa: *inter*, *ter*, *tergether*. Areas where rhoticity survives in England include a large swathe of the country west of London and south of Birmingham and a small pocket in Lancashire. Note that it would probably be incorrect to classify *summat* as being eye dialect, in that it is a conventionalised spelling for a dialect variant of ‘something’, a feature particularly common in the north of England.

These three segments of dialogue are translated by Beatrice Masini as follows (Rowling 2006: 213-214):

“Cosa c’è? Siete in pensiero per me? Pensate che mi sento solo o roba del genere?”

“Non diventano un bel niente” ribattè Hagrid. “Li tengo per darli da mangiare ad Aragog”

“È...lui...” singhiozzò Hagrid, gli occhi neri colmi di lacrime, asciugandosi la faccia col grembiule. “È...Aragog...Credo che sta morendo...si è ammalato d'estate e non migliora...Non so cosa faccio se lui...se lui...stiamo insieme da tanto tempo...”

While there are no examples of non-standard spelling, the translator has adopted other strategies. The dialect word *summat* is translated with a particularly colloquial phrase *o roba del genere*. Furthermore, Hagrid apparently does not know how to use the subjunctive: *Pensate che mi sento solo*; *Credo che sta morendo*. Finally, the use of the present indicative in *Non so cosa faccio*, rather than the future *farò*, would be considered incorrect in contemporary Italian.

Another example of variant spelling in the Harry Potter series is that of the sophisticated Fleur Delacoeur. A native speaker of French, her speech is rendered with modifications that most readers would effortlessly identify. The following examples come from *Harry Potter and the Goblet of Fire*

“But evidently zair 'as been a mistake,” she said contemptuously to Bagman. “E cannot compete. 'E is too young” (Rowling 2000: 241).

“An 'air from ze 'ead of a veela,” said Fleur. “One of my grandmuzzer's” (Rowling 2000: 270).

The altered features are classified in Table 4 below:

Tab. 4. Altered Features

FEATURE	EXAMPLES
h-dropping	'as, 'e, 'air, 'ead
/ð/ => [z]	zair, ze, grandmuzzer's

It is of interest to note how the modification of the first phoneme of *there* to /z/ forces the author to change the spelling of the rest of the word. Representing the word as *zere* could quite plausibly lead to its being read as rhyming with 'here', therefore, for the sake of readability the rest of the

word is rendered with a spelling bearing a more regular phonographic relationship, indicating that the word should rhyme with ‘fair’, ‘hair’ etc.

Before examining the translations of these excerpts, the observation may be made that, in later works, Rowling adds an extra feature to Fleur’s speech: her inability to realise the short close front lax vowel, realising it instead as the long close front tense vowel. Therefore, the native French speaker is grappling with the infamous ‘ship/sheep’ pair; despite the fact that she is now engaged to a native English speaker, Bill Weasley, her English pronunciation seems to be going downhill! The following example is from the last book in the series: *Harry Potter and the Deathly Hallows*

“Yes, and zat eez all very good,” snapped Fleur, “but still eet does not explain ’ow zey know we were moving ’Arry tonight, does eet? Somebody must ’ave been careless. Somebody let slip ze date to an outsider. It is ze only explanation for zem knowing ze date but not ze ’ole plan” (Rowling 2007: 71).

Returning to the excerpts from *Harry Potter and the Goblet of Fire*, Beatrice Masini’s translations are as follows

“Ma c’è uno sbalio, no?” disse sdegnosamente a Bagman. “Lui non può ontrare in gara. È troppo piccolo” (Rowling 2001: 236).

“Un capello della testa di una Veela” concluse Fleur. “Era mia nonna” (Rowling 2001: 265).

While the second excerpt displays no anomalies, the first shows a very rare example of eye dialect surviving translation. In this exceptional case, the accent portrayed in the source is also recognisable in the target language. The variation from the standard is obviously based on different characteristics: the phonemic repertory of the target language possesses neither /h/, nor the ‘ship’ vowel, hence the translator cannot ‘drop’ the former, nor lengthen the latter. Instead, use is made of the stereotypical features of the French accent in Italian: the palatal lateral approximant is realised as a lateral alveolar approximant plus a vowel/semi-vowel (*sbalio*, rather than ‘sbaglio’); and a vowel preceding a nasal is nasalised (*ontrare*, rather than ‘entrare’).

4. Conclusion

As is to be expected from the title of this article, the conclusions that can be drawn from this short survey of translations of passages containing eye dialect are on the whole negative. Since eye dialect (in both senses of the term) is a literary device that is based on the phonological and orthographic features of one language, rarely can such features survive the translation process.

The strategies that different translators adopt to compensate for this inability to render anomalous spelling in the source text have been examined. In the first example, a passage from *Oliver Twist*, the translator makes no attempt to differentiate the character's speech from that of his fictional interlocutors. Not only has the orthography been standardised, but so have numerous non-standard features on other linguistic levels that lie beyond the scope of the present article. Therefore, the translator has opted for strategy n. 1 in Morini's account. In the passages from *Dracula* and *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, on the other hand, the labourer's and Hagrid's dialogue, respectively, display strategies adopted by the translators to compensate for the lack of eye dialect by resorting to anomalies on levels other than the graphological/phonological: lexis pertaining to the colloquial register and non-standard grammar, thereby corresponding to strategy n. 3. On the other hand, the Italian version of another book in the Harry Potter series, *Harry Potter e il Calice di Fuoco*, contains an example of one of the rare cases in which eye dialect *can* survive translation. In this case the character is a foreigner and speaks with an accent the features of which are recognisable both by readers in the source and in the target language. It is of importance to note that, in order for this device to be successful in the translation, the accent must be more or less equidistant on a scale of 'foreignness' from the source and target language speech community. The example we have examined is that of a character with a French accent, which is easily recognisable as such by both English and Italian readers. Hence, we could interpret this as being the use of two variants of the target language (strategy n. 2), in which distance on a sociolinguistic level equivalent to that in the source text is maintained. On the other hand, it may be argued that there is hardly a widely recognised orthography to represent a French accent in Italian, therefore, the translator has made use of the synthetic language (strategy n. 4).

We may conclude with a simple consideration: the task facing the translator of rendering the effect that eye dialect produces in the original

text is daunting, if not totally doomed to failure; at best the effect can be only partially transferred, the remainder joins the myriad other features that are 'lost in translation'.

Note

- ¹ This work, published in Sydney in 1965, was a collection of humorous newspaper articles written by Alistair Morrison under the pseudonym Afferbeck Lauder (alphabetical order) purporting to be Professor of Strine Studies at the University of Sinny (Sydney).

Bibliography

- Beal, J., 2000, "From Geordie Ridley to Viz: Popular Literature in Tyneside English", in *Language and Literature*, 9 (4): 343-359;
- Carter, R. *et al*, 1997, *Working with Texts: a Core Book for Language Analysis*, Routledge, London;
- Dickens, C., 1953, *Le Avventure di Oliver Twist*, Rizzoli Editore, Milano, Translation by Ugo Dettore;
- Dickens, C., 1994, *Oliver Twist*, Penguin Books Ltd., London;
- Leppihalme, R., 2000, "The Two Faces of Standardization: On the Translation of Regionalisms in Literary Dialogue", *The Translator* 6 (2): 247-269;
- McArthur, T. (ed.), 1998, *Concise Companion to the English Language*, OUP, Oxford;
- Morini, M., 2006, "Norms, Difference, and the Translator: Or, How to Reproduce Double Difference", *RiLUnE – Review of Literatures of the European Union: Traduzione Tradizione? Paths in the European Literary Polysystem* 4: 123-140;
- Rowling, J.K., 2000, *Harry Potter and the Goblet of Fire*, Bloomsbury Publishing Plc, London;
- Rowling, J.K., 2001, *Harry Potter e il Calice di Fuoco*, Adriano Salani Editore, Milano, Translation by Beatrice Masini;
- Rowling, J.K., 2005, *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, Bloomsbury Publishing Plc, London;
- Rowling, J.K., 2005, *Harry Potter e il Principe Mezzosangue*, Adriano Salani Editore, Milano, Translation by Beatrice Masini;
- Rowling, J.K., 2007, *Harry Potter and the Deathly Hallows*, Bloomsbury Publishing Plc, London;
- Stoker, B., 1979, *Dracula*, Arnold Mondadori Editore, Milano. Translation by Francesco Saba Sardi;
- Stoker, B., 1993, *Dracula*, Wordsworth Editions, Ware, Hertfordshire;
- Wells, J., 1982, *Accents of English*, 3 vols., CUP, Cambridge.

**Moshe Kahn traduttore di *Ragazzi di vita*
di Pier Paolo Pasolini: tra strategie traduttive e
considerazioni metalinguistiche**

Tania Baumann

Il romanzo *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini appare nel 1955 e comporta subito per il suo autore un'incriminazione per oscenità. Non solo la sua ambientazione è scandalosa – il romanzo mette a nudo la squallida realtà della periferia romana, le borgate, e ha come protagonista il sottoproletariato che vive in esse – ma anche e soprattutto il suo linguaggio: sulla lingua standard della voce narrante, talora contaminata da regionalismi e voci dialettali, si innesta, in un procedimento mimetico, il dialetto romanesco dei personaggi. Si tratta, più propriamente, di una ristretta e particolare variante di romanesco, cioè del “gergo della malavita o della plebe romana” (Pasolini 2005: 243), ricco di frequenti interiezioni ed espressioni volgari¹. Per ottenere l'effetto mimetico del linguaggio dei personaggi, elemento fondamentale della poetica del romanzo, lo scrittore effettua una ‘ricerca sul campo’ nelle borgate romane, rivolgendosi soprattutto al suo informatore Sergio Citti, pittore nel quartiere della Maranella, e annotando “su un foglio di carta [...] modi idiomatici, punte espressive o vivaci, lessici gergali presi di prima mano dalle bocche dei ‘parlanti’ fatti parlare apposta” (Pasolini 1979: 211).

Una parte del “tesoretto lessicale” (Pasolini 1979: 211) frutto di questa ricerca filologica sfocia nel “Glossario” appendice del romanzo nel quale lo scrittore elenca, “più per scrupolo, e curiosità, che per effettiva utilità [...] un certo numero di parole dialettali e gergali con la loro traduzione”; egli infatti è convinto “che non ci sia lettore che, pur imbattendosi per la prima volta in qualcuna delle parole del gergo della malavita e della plebe romana, non ne afferri o non ne intuisca il significato” (Pasolini 2005: 243). L'uso alternato di lingua standard e dialetto è soprattutto funzionale ad una “differente resa ideologica” delle vicende rappresentate nel romanzo: l'adozione del dialetto permette “un'adesione immediata alla realtà rappresentata”, quella della lingua standard invece il distacco della voce narrante da essa, che si esprime attraverso l'ironia, l'intenerimento, la pietà e la didascalicità (Mannino 1974: 69).

La particolare struttura linguistica di *Ragazzi di vita*, come d'altronde di ogni altro romanzo che presenti inserti dialettali o 'misure' linguistiche, confronta il traduttore con problemi notevoli: come rendere il dialetto romanesco nella lingua d'arrivo? Forse non è un caso che il romanzo sia stato tradotto in tedesco soltanto nel 1990, ben quarantacinque anni dopo la sua pubblicazione in Italia. La traduzione è stata affidata a Moshe Kahn, uno tra i più rinomati traduttori contemporanei di testi letterari dall'italiano al tedesco, che ha al suo attivo un'esperienza pluridecennale: oltre a *Ragazzi di vita* ed altri scritti pasoliniani ha tradotto opere di Luigi Malerba, Primo Levi, Roberto Calasso, Beppe Fenoglio, Dacia Maraini, Salvatore Mannuzzu, Stefano Benni e Andrea Camilleri, ottenendo per lo più, da parte degli scrittori tradotti e dei critici tedescofoni, reazioni molto favorevoli.

La traduzione di *Ragazzi di vita*, oltre al problema della resa del dialetto gergale, pone al traduttore anche quello del divario temporale: il destinatario implicito del testo originale era l'italiano degli anni del cosiddetto miracolo economico che, leggendo il libro, veniva messo a confronto con una realtà che lo circondava o di cui, perlomeno, aveva conoscenza, ovvero la situazione di miseria economica e morale che stava proliferando ai margini dei maggiori centri urbani, icone del benessere e del nascente consumismo. Ma nemmeno il lettore italiano odierno ha difficoltà di comprensione, né per quanto concerne la sapiente 'mistura' linguistica del romanzo, né riguardo alle vicende narrate: egli può far affidamento sul proprio *Weltwissen*, ovvero su una determinata 'conoscenza del mondo' che egli possiede in quanto appartenente alla comunità linguistica e culturale italiana. È evidente che la situazione è più complessa per il lettore tedescofono che si può confrontare col testo solo a partire dal 1990 e non dispone delle stesse conoscenze del destinatario implicito del testo originale.

Generalizzando possiamo affermare che un autore solitamente produce un testo per destinatari appartenenti alla sua stessa comunità linguistica e culturale. Il testo originale 'funziona' appunto nel contesto comunicativo della comunità linguistica e culturale nella quale è incastonato. Questo significa, d'altro canto, che il testo viene recepito sullo sfondo di un insieme di norme che costituisce l'orizzonte delle aspettative del ricevente. La particolare composizione del testo ad opera dell'autore e l'orizzonte delle aspettative del destinatario si condizionano a vicenda: le norme che vincolano le aspettative del ricevente condizionano le norme di scrittura dell'autore; le norme di scrittura dell'autore fanno a loro volta riferimento alle norme su cui si basano le aspettative del ricevente, confermandole, contraddicendole e, eventualmente, cambiandole. Ovviamente le norme che

vincolano le aspettative non sono identiche per ogni ricevente di una comunità linguistica e culturale, ma dipendono, fra l'altro, dall'appartenenza sociale, dal livello culturale, dalle conoscenze linguistiche e dal sapere enciclopedico personale del ricevente, dalla situazione di ricezione sia individuale che storico-sociale (cfr. Koller 2004: 107-108).

Nella comunicazione bilingue, come avviene nella traduzione, le condizioni comunicative sono più complesse: il traduttore è insieme ricevente ed emittente del testo, in quanto riceve il testo originale, che diventa testo di partenza, ne traspone il codice e diviene in tal modo l'emittente del testo nella lingua d'arrivo (cfr. Koller 2004: 106-107). Dalla sua capacità di mediazione dipende il successo della comunicazione. Nel caso di *Ragazzi di vita*, Moshe Kahn ha scelto di rendere la mediazione il più efficace possibile attraverso l'aggiunta di spiegazioni – usate con molta parsimonia: sono 24 in tutto – che evidenziano casi di intertestualità (per esempio i rimandi alla *Divina Commedia*) e spiegano alcuni elementi specifici della cultura italiana quali per esempio località di Roma, canzoni popolari ecc. È inoltre autore di una documentata postfazione, nella quale ripercorre le vicende burrascose che hanno accompagnato l'uscita del romanzo in Italia, tracciando al contempo un quadro storico della vita socioculturale e politica dell'Italia degli anni Cinquanta e presentando quindi la poetica pasoliniana. Nel paragrafo conclusivo della postfazione, infine, Kahn espone le proprie strategie traduttive. Si tratta di un brano molto interessante, poiché contiene riflessioni metalinguistiche che costituiscono il fondamento su cui poggia la traduzione. Per quanto concerne il problema di maggior rilievo del romanzo, la resa del romanesco in tedesco, il traduttore spiega:

Schwierigkeiten [bestanden] beim genauen semantischen Verständnis des römischen Dialekts, das Gewichtungen entsprechender deutscher Sprechformen erst ermöglicht. Ziemlich bald wurde mir klar, daß der Umgang mit einem deutschen Dialekt – das Berlinerische hatte sich für eine deutsche Entsprechung des Römischen verführerisch aufgedrängt – ausgeschlossen werden mußte. Gefragt war ein allgemein verständlicher Jargon, der es mir ermöglichte, einerseits eine deutsche Übertragung zu geben, andererseits dem Text das 'Römische' zu belassen. Hilfreich, sogar unentbehrlich, wie schon für Pasolini, war mir dabei Sergio Citti. So entwickelte ich im Lauf der Arbeit Sprechweisen für die Übersetzung, die, bei genauerem Hinsehen, an manchen Stellen zwar keiner gängigen deutschen Ausdrucksweise entsprechen, aber durchaus zu einer deutschen Ausdrucksweise werden könnten (Kahn 1990: 236)².

L'ultima frase del brano citato, in particolare, sembra ricollegarsi all'idea di Friedrich Schleiermacher secondo il quale soltanto una traduzione straniante, ossia "eine Haltung der Sprache, die nicht nur nicht alltäglich ist, sondern die auch ahnen läßt, daß sie nicht ganz frei gewachsen, vielmehr zu einer fremden Aehnlichkeit hinubergebogen sei"³ (Schleiermacher 1963: 55)  in grado di evidenziare il *Geist der Sprache* insito nell'opera letteraria straniera, ovvero "die bildende Kraft der Sprache, wie sie eins ist mit der Eigenthumlichkeit des Volkes"⁴ (Schleiermacher 1963: 60). Inoltre, Schleiermacher attribuiva a questo metodo traduttivo il merito di fecondare ed arricchire il patrimonio linguistico della lingua d'arrivo, contribuendo in tal modo allo sviluppo di questa (cfr. Schleiermacher 1963: 69-70).

Nella sua postfazione, Moshe Kahn non spiega il motivo della rinuncia al berlinese quale corrispondente tedesco del romanesco ma, anche in considerazione di quanto appena esposto, tale scelta  sicuramente riconducibile al diverso valore connotativo di entrambe le parlate: il sottoproletariato protagonista di *Ragazzi di vita* ha origini contadine e mediterranee che inequivocabilmente trovano espressione nel linguaggio dei personaggi e sono note al destinatario del testo originale. Il sottoproletario berlinese, invece, ha caratteristiche derivanti da una realt metropolitana ed industriale che sono altrettanto note al destinatario del testo d'arrivo. La resa del romanesco del testo di partenza col berlinese nel testo d'arrivo avrebbe quindi provocato una frattura tra forma e contenuto e portato ad un risultato decisamente deformante. La strategia traduttiva adottata in questo caso da Kahn sembra dunque la soluzione migliore, in quanto propone un linguaggio gergale tedesco senza specifici connotati diatopici, ma con chiara valenza diastratica.

Per quanto riguarda la resa in tedesco del colore italiano in generale e del romanesco in particolare, il traduttore sfrutta diverse strategie traduttive: il titolo del romanzo (Tab. 1)  stato mantenuto invariato in tedesco, con la sola aggiunta della specificazione del genere letterario, che manca invece nel testo originale. Nella traduzione dei titoli dei singoli capitoli (Tab. 1) si possono osservare sia prestiti (Il Ferrobed/Der Ferrobed; Il Riccetto/Riccetto; Ragazzi di vita/Ragazzi di vita –Jungs von der Strae) che adattamenti (La comare secca/Der Knochenmann)⁵.

A livello grafico si pu infine notare che la numerazione dei capitoli italiani  soppressa nella versione tedesca.

Tabella 1. La traduzione dei titoli

ITALIANO	TEDESCO
IL TITOLO DEL LIBRO	
<i>Ragazzi di vita</i>	<i>Ragazzi di vita. Roman.</i>
I TITOLI DEI CAPITOLI	
1. Il Ferrobedò	Der Ferrobedò
2. Il Riccetto	Riccetto
3. Nottata a Villa Borghese	Eine Nacht in der Villa Borghese
4. Ragazzi di vita	Ragazzi di vita – Jungs von der Straße
5. Le notti calde	Die heißen Nächte
6. Il bagno sull'Aniene	Das Bad am Aniene
7. Dentro Roma	Im Zentrum von Rom
8. La comare secca	Der Knochenmann

Per i versi che appaiono in epigrafe ad alcuni capitoli (Tab. 2), Kahn ha cercato di proporre l'uso alternato tra lingua standard e linguaggio colloquiale e gergale che caratterizza tutto il romanzo – un'impresa assai difficile data la frammentarietà delle epigrafi in romanesco, ma risolta in modo magistrale: la lingua standard è stata impiegata per i versi tratti da Dante e da Tolstoj – nel caso della *Divina Commedia* è citata la più autorevole traduzione tedesca, quella di Hermann Gmelin; per i versi tratti da canzoni popolari e dalle poesie dialettali del poeta romano Giuseppe Gioacchino Belli è stato scelto un linguaggio tendenzialmente colloquiale o, come nell'epigrafe del capitolo 5, l'efficacia espressiva dei detti popolari.

Tabella 2. Le epigrafi [Il numero tra parentesi indica il capitolo]

I VERSI IN EPIGRAFE	
ITALIANO	TEDESCO
(1) E sotto er monumento de Mazzini... (Canzone popolare)	Und unterm Denkmal von Mazzini (Volkstümliches Lied)
(4) Il popolo è un grande selvaggio nel seno della società. (L. Tolstoj)	Das Volk ist ein großer, wilder Haufen innerhalb der Gesellschaft. (L. Tolstoj)
5) Panza piena nun crede ar diggiuno (G.G. Belli)	Voller Wanst denkt nicht ans Fasten. (G.G. Belli)
6) Traiti avanti, Alichino, e Calcabrina – cominciò egli a dire – e tu, Cagnazzo; E Barbariccia guidi la decina. Libicocco vegna oltre, e Draghignazzo, Ciriatto sannuto, e Graffiacane. E Farfarello, e Rubicante pazzo. (Dante, <i>Inferno</i>)	“Vortreten, Alichino, Calcabrina”, Befahl er nun den Leuten, “und Cagnazzo; Und Barbariccia soll die Gruppe führen. Auch Libicocco vor und Draghignazzo, Ciriatto mit den Hauern, Graffiacane, Farfarello und der tolle Rubicante.” (Dante, <i>Die Göttliche Komödie, Die Hölle</i> , XXI., 118-123)
(8) ... la Commaraccia Secca de Strada- Giulia arza er rampino. (G.G. Belli)	... der klapprige Knochenmann in der Via Giulia hebt den Haken hoch. (G.G. Belli)

Nella versione tedesca il colore locale italiano è conferito anche dalla conservazione dei soprannomi italiani dei diversi personaggi, primo tra tutti il personaggio principale, il Riccetto. In *Ragazzi di vita* Pasolini non è tanto interessato a presentare i personaggi nella loro complessità psicologica, ma ne traccia le caratteristiche per lo più con efficaci e rapide pennellate, e una particolarità fisica o comportamentale è sufficiente a identificarli. Il soprannome, pertanto, diventa per essi nome proprio, scritto appunto con la maiuscola: oltre al Riccetto appaiono il Monnezza, lo Spudorato, il Pecetto, il Ciccione e diversi altri. Per il lettore italiano, il procedimento è trasparente, mentre non lo è per il lettore della traduzione tedesca, benché il traduttore abbia cercato di evidenziarlo con l’aggiunta di un’apposizione alla prima apparizione di un tale personaggio, dunque “Riccetto der Lockenkopf”, “Spudorato der Schamlose”, “Ciccione der Dicke” ecc. L’efficacia del procedimento tuttavia non è del tutto garantita, in quanto forse non ogni lettore tedesco, specie se sprovvisto di conoscenze della lingua italiana, capisce che l’apposizione è la traduzione tedesca del

soprannome italiano, ma d'altronde, nell'insieme la perdita è veramente minima.

Intrise di colore romanesco sono soprattutto le parolacce che accompagnano ogni atto linguistico dei personaggi. La particolare difficoltà traduttiva, come spiega Moshe Kahn nella sua postfazione, consiste nel fatto che

italienische Kraftausdrücke sind zumeist im Bereich der männlichen Erotik oder der Religion angesiedelt, deutsche dagegen vorwiegend im Umfeld des Analen. Mir kam es darauf an, an den zahlreichen Stellen, wo der italienische Text dies forderte, diesen Typus des Erotischen – und damit Italienischen – aufscheinen zu lassen. Auch an den wenigen Stellen, wo römische Kraftausdrücke den religiösen Bereich berühren, habe ich mich für erotische Umformungen dieser Art entschieden, weil die Möglichkeiten des Deutschen hier nicht ausreichen (Kahn 1990: 236-237)⁶.

La strategia adottata dal traduttore, in parte identica a quella adoperata per la resa del dialetto romanesco, consiste nel coniare espressioni e modi di dire non necessariamente correnti in tedesco, ma pur sempre facilmente comprensibili. Queste coniazioni, adottando la tipologia proposta da Koller 2004⁷ per classificare le diverse corrispondenze lessicali tra originale e traducanti, comprendono “calchi” dell'espressione romanesca, “corrispondenze parziali”, “corrispondenze totali”, “diversificazioni” e “adattamenti” a espressioni tedesche correnti. Le locuzioni elencate nella Tabella 3 sono tratte, a fini esemplificativi, dal primo capitolo di *Ragazzi di vita*. Come si può osservare, nella colonna delle corrispondenze lessicali la traduzione delle parolacce, sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo, tende complessivamente ad un equilibrio tra adattamento e un rifacimento volto a rendere in tedesco le particolarità semantiche del romanesco.

Questo si evidenzia per esempio nella prima locuzione presente nell'elenco, “fijo de na mignotta”, che in tedesco trova una piena corrispondenza nel termine “Hurensohn”. Il traduttore però ha optato per una diversificazione, affiancando al traducante principale altri tre termini tesi a cogliere le diverse sfumature della tipica espressione romanesca: “Hurenbolzen” e “Hurenarsch” sono neologismi che presentano una corrispondenza parziale con l'originale, mentre l'adattamento “Wichser” per “li mortacci tua [sua ecc.]” ricorre anche come secondo elemento nel composto “Seelenwichser” con cui il traduttore rende “l'animaccia sua”. Per contro, nel caso delle locuzioni romanesche “sti cojoni” e “a stronzo” si ha

una neutralizzazione in quanto entrambe condividono il traduce tedesco “Arschloch”.

Tabella 3. Le parolacce (I) [Il numero tra parentesi indica la pagina]

ROMANESCO	TEDESCO	TIPO DI CORRISPONDENZA LESSICALE
fijo de na mignotta (7, 10, 36)	Hurensohn (35) Hurenbolzen (9) Hurenarsch (11, 25) Wichser (12)	corrispondenza completa corrispondenza parziale corrispondenza parziale adattamento
l'animaccia sua (9)	Seelenwichser (11)	calco/corrispondenza parziale
E a noi che ce frega? (9)	Sollnwer uns deshalb etwa einen runterwichsen? (11)	adattamento/corrispondenza parziale
li mortacci sua (19, 21)	der (verdammte/alte) Wichser (20, 22, 23)	adattamento
sti cojoni (11)	diese Arschlöcher (13)	adattamento
ma perché nun se fanno li c... sua! (11)	warum kümmernse sich nich um ihre eigenen Eier! (13)	corrispondenza parziale/adattamento
Ma vaffan..., va! (15)	Leck mich doch, du! (16)	adattamento
a stronzo (23)	du Arschloch (24)	adattamento
Nun me rompe er c... (24)	Hör bloß auf, mir auf'm Sack rumzutrommeln (25)	corrispondenza parziale/ adattamento

Il passo tratto dalla postfazione, citato sopra, in cui il traduttore espone le strategie traduttive adoperate per i vocaboli volgari, è interessante anche per un altro motivo: esso contiene infatti riflessioni metalinguistiche del traduttore sul diverso valore semantico delle parolacce italiane e romanesche rispetto a quelle tedesche, e proprio tali riflessioni rivelano la convinzione di Kahn che l'italiano sarebbe una lingua erotica. Si può ravvisare, nelle parole di Kahn, un concetto metalinguistico vicino a quello di Leo Weisgerber, principale rappresentante della *Sprachinhaltsforschung*, ossia di quell'indirizzo linguistico che studia la lingua dalla prospettiva del contenuto⁸. Weisgerber parte dal presupposto romantico condiviso da Humboldt e Schleiermacher che ogni lingua naturale crea una propria visione del mondo. La lingua

costituisce così il mondo mentale intermedio (*geistige Zwischenwelt*) tra uomo e realtà esterna; essa trasmette ai componenti di una comunità linguistica ‘l’immagine del mondo della lingua madre’ (*Weltbild der Muttersprache*): l’uomo può concepire soltanto ciò che la struttura della lingua madre gli permette di concepire (cfr. Weisgerber 1964: 43-67). Questa teoria può essere applicata al linguaggio colorito dei ‘ragazzi di vita’ pasoliniani, ovvero del sottoproletariato romano del secondo dopoguerra. Questo ceto sociale è composto per la maggior parte da individui immigrati nella metropoli dalle campagne del Meridione, terra della Magna Mater Mediterranea e dei culti di fertilità. La cultura contadina e mediterranea, benché snaturata in questi personaggi, lascia tuttavia tracce inequivocabili nel loro linguaggio⁹.

La strategia traduttiva proposta da Moshe Kahn sembra dunque particolarmente efficace, in quanto trasmette al lettore tedesco non solo la parlata gergale di un gruppo sociale, ma anche la realtà socioantropologica che ne costituisce lo sfondo. Nel suo insieme la traduzione tedesca di *Ragazzi di vita* rivela un procedimento traduttivo in sintonia con la posizione che Umberto Eco assumerà alcuni anni più tardi riguardo all’antico e mai sopito dibattito sul grado di ‘fedeltà’ di una traduzione rispetto al testo di partenza: “Di fronte alla domanda se una traduzione debba essere *source* o *target oriented*, ritengo che non si possa elaborare una regola, ma usare i due criteri alternativamente, in modo molto flessibile, a seconda dei problemi posti dal testo a cui ci si trova di fronte” (Eco 1995: 125).

È un fatto senz’altro eccezionale che un traduttore esprima nella traduzione la sua personale concezione metalinguistica, come avviene nel nostro caso con l’asserzione di Moshe Kahn che l’italiano è una lingua erotica. La sua traduzione veicola così informazioni ‘in più’ rispetto al testo di partenza che rischiano di appesantire testi nella cui concezione la cultura mediterranea non si palesa così esplicitamente come in *Ragazzi di vita* o manca completamente, come per esempio nel romanzo *Achille più veloce* di Stefano Benni (2003), anch’esso tradotto in tedesco da Moshe Kahn (2006). *Achille più veloce* è ambientato in una metropoli grigia dell’Italia settentrionale, e i due protagonisti dai nomi omerici, Achille e Ulisse, sono intellettuali disadattati, per motivi diversi, che oppongono una caparbia resistenza alla tetraggine e alla banalità della vita quotidiana; ad essi si accompagna una serie di altri personaggi. Nei discorsi dei personaggi prevale il linguaggio colloquiale che, secondo una consuetudine ormai diffusa a tutti i livelli sociali, contiene molti vocaboli volgari, ma che certamente non può essere definito “gergo” (cfr. Ferrero 1991: XXI). Nella traduzione di questi

termini, in *Achille piè veloce* prevale, rispetto a *Ragazzi di vita*, il procedimento dell'adattamento; tuttavia non mancano espressioni e modi di dire inusuali in tedesco che talvolta riecheggiano quelli elaborati per i 'ragazzi di vita' pasoliniani (Tab. 4):

Tabella 4. Le parolacce (II) [i corsivi sono i miei; il numero tra parentesi indica la pagina]

ITALIANO (Benni 2003)	TEDESCO (Benni-Kahn 2006)	CORRISPONDENZA LESSICALE
non dar retta alla vecchia <i>stronza</i> (23)	laß dich auf das alte <i>Stück Scheiße</i> nicht ein (22)	corrispondenza completa
Tutti parlano dei giovani, ma <i>cazzo</i> , a noi chi ci fa parlare? (14)	Alle reden von den Jugendlichen, aber, <i>zum Teufel noch mal</i> , wer läßt uns eigentlich zu Wort kommen? (10)	adattamento
“Piano, <i>cazzo</i> ”, protestò quello. (15)	“Mach doch langsam, <i>verdamm!</i> ”, protestierte der. (11)	adattamento
“Io so che fai il lettore editoriale, scrivi su una rivista e hai anche pubblicato un libro del <i>cazzo</i> .” (23)	“ich weiß doch, daß du Verlagslektor bist, du schreibst in einer Zeitschrift und hast auch ein <i>Scheißbuch</i> veröffentlicht.” (22)	adattamento
E che <i>cazzo</i> ci posso fare io se quelli prendono tutto? (35)	Und was, <i>zum Wisser</i> , kann ich dafür, daß die alles einsacken? (36)	corrispondenza parziale/calco
<i>Vaffanculo</i> il telefonino. (33)	Dieses <i>verwichste</i> Handy. (33)	corrispondenza parziale
<i>Vaffanculo</i> tu e i tuoi scrittori graffitisti (36)	<i>Fickt euch doch</i> , du und deine Graffitischreiber (36)	corrispondenza parziale/ calco
<i>Vaffanculo</i> , leggi. (104)	<i>Laß dich in den Arsch ficken</i> . Lies jetzt. (115)	calco
“Beh, comunque stavolta la Mondial <i>lo prende nel culo</i> ”, sogghignò. (34)	“Naja, jedenfalls <i>wird</i> Mondial diesmal <i>in den Arsch gefickt</i> ”, grinste er (35)	calco
Son solo <i>rompicoglioni</i> e grane. (33)	Es <i>geht</i> einem nur <i>auf die Eier</i> und macht Scherereien. (33)	corrispondenza parziale
Le ha detto [...] se non la smette di <i>rompere i coglioni</i> la rimanda in Sudamerica. (49)	Er hat ihr gesagt, [...] wenn sie nicht aufhörte, ihm <i>auf den Eiern rumzutampeln</i> , er sie nach Südamerika zurückschicken würde. (53)	corrispondenza parziale/calco

Indubbiamente, anche in questo caso i calchi e le corrispondenze parziali sono volti a trasmettere al ricevente tedesco il valore semantico del termine originale, ma nella versione tedesca di *Achille più veloce* questo ‘valore aggiunto’ crea piuttosto un effetto straniante non in sintonia con la strategia traduttiva dominante¹⁰.

È fuori dubbio che ogni lettura di un testo avvia nel ricevente automaticamente un processo interpretativo inteso, nel senso più ampio del termine, come processo ermeneutico. Anche il traduttore, benché legga un determinato testo già in prospettiva alla mediazione che dovrà effettuare, ossia analizzandolo, non può sottrarsi a questo automatismo. Di conseguenza, ogni traduzione è necessariamente un’interpretazione, legata alla dimensione soggettiva della personalità del traduttore: capacità intellettuali, carattere, cultura, provenienza, padronanza linguistica sia della lingua straniera sia della lingua madre ecc. A questi condizionamenti soggettivi del processo ermeneutico è esposto a sua volta chi effettua la critica di una traduzione, e proprio in considerazione di questa inevitabile e generale limitatezza umana il critico può – e deve – esprimere soltanto un giudizio relativo sulla traduzione, motivando sempre il suo giudizio sia positivo che negativo, ed evitando giudizi sommari quali “ottima traduzione”, “traduzione congeniale” o “traduzione impacciata” (cfr. Reiß 1971: 106-109).

L’analisi delle strategie adoperate da Moshe Kahn nella traduzione di *Ragazzi di vita* ha evidenziato che queste sono strettamente legate ad una personale concezione metalinguistica del traduttore e, in qualunque modo la si voglia considerare, l’opera traduttiva di Moshe Kahn ci ricorda che la traduzione letteraria è una vicenda culturale creativa e umana, e non può essere ricondotta ad un anonimo procedimento meccanico.

Note

- ¹ Mannino sottolinea che i vocaboli dialettali usati nei romanzi ambientati nelle borgate romane, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, appartengono a “un gergo ristrettissimo, e trovano i loro referenti nel sesso, nel denaro, nei gesti più ripetuti e stereotipi dei ragazzi di vita” (Mannino 1974: 131).
- ² “Le difficoltà [consistevano] nel cogliere con esattezza il significato semantico del dialetto romanesco: solo questo permette di ponderare le forme linguistiche corrispondenti in tedesco. Capii subito che si doveva escludere il ricorso a un dialetto tedesco, benché in un primo momento vi sia stata la forte tentazione di usare il berlinese come corrispondente tedesco del romanesco. Serviva invece un gergo comprensibile a tutti, che mi permettesse da un lato di trovare un corrispondente tedesco, dall’altro di lasciare al testo anche il colore “romanesco”. In questo mi fu d’aiuto, anzi indispensabile, come già per lo stesso Pasolini, Sergio Citti. Man mano che il lavoro procedeva, sviluppai modi di dire per la traduzione che in certi passi, a ben vedere, non corrispondono a modi di dire correnti in tedesco, ma che potrebbero pur sempre diventare modi di dire tedeschi” [La traduzione è mia, così come tutte le seguenti].
- ³ “un uso della lingua che non solo non è quotidiano, ma di cui si intuisce che non è nato spontaneo, quanto piuttosto piegato verso una somiglianza forestiera”.
- ⁴ “la forza creativa della lingua, com’è tutt’uno con le caratteristiche peculiari di un popolo”.
- ⁵ Quest’ultimo procedimento nel caso specifico si rende necessario in quanto l’allegoria italiana della morte si presenta in veste femminile in corrispondenza del genere del termine; il termine tedesco invece, ‘der Tod’, avendo genere maschile, è comunemente rappresentato da un’allegoria maschile, conosciuta come ‘der Knochenmann’, ossia lo scheletro o, letteralmente, ‘uomo di ossa’.
- ⁶ “le parolacce italiane si collocano per lo più nella sfera o dell’erotico o della religione, mentre quelle tedesche sono collocate prevalentemente nell’ambito dell’anale. Nei numerosi passi in cui il testo italiano lo richiedeva, mi premeva far trasparire questa tipologia dell’erotico e, con essa, una peculiarità dell’italiano. Anche nei pochi passi in cui le parolacce romanesche toccano l’ambito religioso, ho scelto una corrispondenza erotica di questo genere poiché le possibilità del tedesco in questo caso non sono sufficienti”.
- ⁷ Le categorie proposte da Koller (2004: 228-240) sono le seguenti: la corrispondenza completa (*Eins-zu-eins-Entsprechung*), per esempio ted. *Montag* → it. ‘lunedì’; la diversificazione (*Eins-zu-viele-Entsprechung*): ad un termine della LP corrispondono diversi termini nella LA, per esempio ted. *ledig* → it. ‘celibe’ – ‘nubile’; la neutralizzazione (*Viele-zu-eins-Entsprechung*): a diversi termini della LP corrisponde un unico termine nella LA, per esempio it. *giocare* – *suonare* [uno strumento] → ted. ‘spielen’; la corrispondenza nulla (*Eins-zu-Null-Entsprechung*): un termine o una locuzione della LP non trova un traduttore nella LA. Per risolvere questi casi esistono secondo Koller cinque procedimenti traduttivi: l’adozione del termine come prestito (*Übernahme des AS-Ausdrucks in die ZS*), il calco (*Lehnübersetzung*), la spiegazione o parafrasi (*Explikation oder definitorische Umschreibung*), l’adattamento (*Adaptation*), ossia l’assimilazione culturale del TP al contesto comunicativo della LA; la corrispondenza parziale (*Eins-zu-Teil-Entsprechung*): ad un termine della LP corrisponde solo parzialmente un termine nella LA, p.e. ted. *Heimat* → it. ‘patria’.
- ⁸ Tale indirizzo è noto anche come “grammatica del contenuto” (*inhaltsbezogene Grammatik*).

- ⁹ Il linguaggio gergale italiano, in generale, è fortemente influenzato dal “peso delle culture contadine e dei dialetti, [da] le varietà e le differenze regionali” (Ferrero 1991: XXV). Lo stesso gergo romanesco usato da Pasolini in *Ragazzi di vita* non è tanto il vecchio dialetto romano, quanto piuttosto “il nuovo gergo delle borgate misto di romanesco e di residui dialettali meridionali” (Mannino 1974: 131).
- ¹⁰ In questo senso si era espressa una studiosa recensendo la traduzione tedesca di *Achille piè veloce*, criticando il fatto che certi vocaboli volgari di uso corrente vengano resi in maniera “allzu umständlich”, ossia inutilmente complessa (cfr. Restemeier 2006).

Bibliografia

- Benni, S., 2003, *Achille più veloce*, Feltrinelli, Milano;
- Benni, S., 2006, *Der schnellfüßige Achilles*. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn, Wagenbach, Berlin;
- Eco, U., 1995, "Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione", in S. Nergaard (a cura di) (1995), *Teorie contemporanee sulla traduzione*, Bompiani, Milano: 121-146;
- Ferrero, E., 1991, *Dizionario storico dei gergli italiani. Dal Quattrocento a oggi*, Mondadori, Milano;
- Kahn, M., 1990, "Nachwort", in P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita*. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn, Wagenbach, Berlin: 231-237;
- Koller, W., 2004, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, 7, aktualisierte Auflage, Quelle&Meyer, Wiebelsheim;
- Mannino, V., 1974, *Invito alla lettura di Pasolini*, Mursia, Milano;
- Pasolini, P.P., 1979 [1958], "Il metodo di lavoro", in Id., *Ragazzi di vita*, Einaudi, Torino: 209-213;
- Pasolini, P.P., 2005 [1955], *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano;
- Pasolini, P.P., 1990, *Ragazzi di vita*. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn, Wagenbach, Berlin;
- Reiß, K., 1971, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, Hueber, München;
- Restemeier, N., 2006, "Der schnellfüßige Achilles – zu schnellhändig übersetzt", in ReLÜ – *Rezensionszeitschrift zur Literaturübersetzung*, 3, <http://www.relu-online.de/show.php?entriID=36>;
- Schleiermacher, F., 1963 [1838], "Methoden des Übersetzens", in H. J. Störig (a cura di), *Das Problem des Übersetzens*, Henry Goverts Verlag, Stuttgart: 38-70;
- Weisgerber, L., 1964, *Das Menschheitsgesetz der Sprache als Grundlage der Sprachwissenschaft*, 2., neubearbeitete Auflage, Quelle & Meyer, Heidelberg.

What is Really Lost in Translation? Some Observations on the Importance and the Ethics of Translation

Stefania Gandin

1. *Introduction*

Almost every time that someone compares the translation of a text with its original, the quality of the translation is rarely awarded with overall positive comments: there is always ‘something missing’, there are always some aspects of the original that are inevitably ‘left behind’, even when it is recognized that the translator ‘has done a remarkable job’. Whenever someone compares a text to its translation, there is always a feeling that the ‘original text has lost many of its qualities in translation’. There are far too many examples which could evidently support this type of assertions, both in literary texts and in texts of other linguistic genres, due not only to the specific cultural and grammatical differences between the source and target languages concerned, but also, sometimes, to the inattention or inaccuracies of the translator(s) or of the automatic translation systems used to translate a text.

The following paper aims to identify the reasons behind this ‘sense of loss’, and to suggest an alternative interpretation of it, by describing some practical examples of translation and by illustrating the ethical and theoretical implications involved in the translation of any text, in order to be fully aware and to re-evaluate the complexity and the importance of this process.

2. *What can be lost in translation: some examples*

The first example described in the following paragraphs concerns a rather interesting case of wrong translation from English into Italian appeared in a series of law proposals, draft opinions and other legal documents¹ issued by the European Parliament and the European Council from 2001 onwards, regarding the definition, description, presentation, labelling and the protection of geographical indications of spirit drinks. The

majority of these documents have been written originally in English and translated subsequently into several European languages, including Italian. They can be consulted by any citizen and they are published on the eligible EU Institutions web pages, as provided for in Regulation 1049/2001 of the European Parliament and the Council regarding public access to European Parliament, Council and Commission documents (EUR-Lex web site 2007). Notwithstanding the importance given to the publicity of every activity of the EU institutions, the key term ‘spirit drinks’, subject matter of these legal texts, has been translated into Italian through the expression ‘*bevande spiritose*’ [funny drinks] (see fig. 1 and 2 below):



Figure 1. Draft Opinion of the European Parliament AM\631064EN – English Version (European Parliament web site 2007)



Figure 2. Draft opinion of the European Parliament AM\631064IT – Italian version (European Parliament web site 2007)

Such a striking mistranslation generates inevitably a series of tragic consequences in the target text (from now onwards TT), since it creates an expression that does not make sense in the target language (from now onwards TL) and it introduces a humorous dimension in the TT which neutralizes the formal and serious register characterizing the linguistic style of legal texts.

Furthermore, this error has been subsequently repeated in many other Italian translations of documents related to the topic of spirit drinks, as shown in figures 3 and 4 below. Figure 3 contains the three most recent Italian translations issued by the EU regarding some law proposals for the regulation on the definition, design and labelling of spirit drinks:

Accesso ai documenti del Consiglio

Italiano (it)

Documenti > Accesso ai documenti del Consiglio > Ricerca nel registro > Ricerca avanzata

Risultati della ricerca avanzata

1-4/4

Restringere la ricerca

Si noti che i riferimenti contenuti nel registro non sono giuridicamente vincolanti.
Solo gli atti giuridici pubblicati nella [Gazzetta ufficiale](#) sono vincolanti.

Informazione sul documento	Titolo	contenuto del documento
9031/07	Proposta di regolamento del Parlamento europeo e del Consiglio relativo alla definizione, alla designazione, alla presentazione e all'etichettatura delle bevande spiritose 27-04-2007	
10378/07	Proposta di regolamento del Parlamento europeo e del Consiglio relativo alla definizione, alla designazione, alla presentazione e all'etichettatura delle bevande spiritose 08-06-2007	
10926/07	Proposta di regolamento del Parlamento europeo e del Consiglio relativo alla definizione, alla designazione, alla presentazione e all'etichettatura delle bevande spiritose - Risultati della prima lettura del Parlamento europeo (Strasburgo, 18-21 giugno 2007) 22-06-2007	

Figure 3. Search results of the most recent EU documents containing the expression 'bevande spiritose' (European Parliament web site 2007)

Figures 4 and 5 respectively show a list of three documents of correction in Italian and an extract taken from one of this documents, still reporting nonetheless the erroneous expression '*bevande spiritose*':

Documenti > Accesso ai documenti del Consiglio > Ricerca nel registro > Ricerca avanzata

Risultati della ricerca avanzata 1-3/3
[Restringere la ricerca](#)

Si noti che i riferimenti contenuti nel registro non sono giuridicamente vincolanti. Solo gli atti giuridici pubblicati nella [Gazzetta ufficiale](#) sono vincolanti.

Informazione sul documento	Titolo	contenuto del documento
14734/01 COR 1	Decisione del Consiglio relativa alla conclusione dell'accordo tra la Comunità europea e la Repubblica sudafricana sugli scambi di bevande spiritose 18-01-2002	
14734/01 COR 3	Decisione del Consiglio relativa alla conclusione dell'accordo tra la Comunità europea e la Repubblica sudafricana sugli scambi di bevande spiritose 21-01-2002	
3631/07 COR 6	REGOLAMENTO DEL PARLAMENTO EUROPEO E DEL CONSIGLIO relativo alla definizione, alla designazione, alla presentazione, all'etichettatura e alla protezione delle indicazioni geografiche delle bevande spiritose e che abroga il regolamento (CEE) n. 1576/89 del Consiglio 05-12-2007	

Figure 4. Some documents of correction in Italian still reporting the expression 'bevande spiritose' (European Council web site 2007)

UNIONE EUROPEA

IL PARLAMENTO EUROPEO	IL CONSIGLIO
	Bruxelles, 5 dicembre 2007 (OR. en)
2005/0028 (COD)	PE-CONS 3631/07 COR 6 (it)
	AGRIFIN 70 AGRIORG 71 CODEC 710
ATTI LEGISLATIVI ED ALTRI STRUMENTI: ERRATA CORRIGE	
Oggetto:	REGOLAMENTO DEL PARLAMENTO EUROPEO E DEL CONSIGLIO relativo alla definizione, alla designazione, alla presentazione, all'etichettatura e alla protezione delle indicazioni geografiche delle bevande spiritose e che abroga il regolamento (CEE) n. 1576/89 del Consiglio

Figure 5. An extract taken from the Italian corrigendum PE-CONS 3631/07 COR 6 (European Council web site 2007)

Considering the high frequency of this error, it is plausible to believe that the responsibility of the wrong translation does not lie exclusively with the incompetence of a stubborn translator, who has constantly translated every document regarding the regulation of the same topic (an extremely unlikely situation to happen for any translator working for the EU), and constantly repeated the same mistake. The blame of this error can reasonably be given to the ‘blind competence’ of a translation machine, which considered the term *spirit* as an adjective and ‘correctly’ agreed its translation, in genre and number, to the term *drinks*, thus suggesting the corresponding Italian adjective *spiritose* [funny]. The machine did not recognise the sequence ‘*spirit drinks*’ as a whole expression and, consequently, did not suggest the correct Italian translation ‘*super alcolici*’ [spirit drinks]. This example should make us deeply reflect about the reliability of translation machines and, most of all, about the management of translation services and editing systems in such an important institution as the EU, but these are problems that it will be better to discuss in a different context of analysis.

The previous example represents just one of the many cases in which the translation has betrayed the original text at the level of “individual lexical choice” (Mason 1992: 28), probably the most evident (and frequent) phenomenon of mistranslation. This type of errors may often have severe repercussions on the overall meaning of a text, by destroying for example the cohesive network intended in a source text (from now onwards ST) and created through the recurrence of specific terms or lexical constructions throughout the text. Sometimes in fact, even just a single word or expression not correctly reported in translation, because of “mere carelessness” (ibid.) or to a certain degree of “manipulativeness” (ibid.) on behalf of the translator, may deviate the communicative effect intended by the author of the ST or by the commissioner of the translation. However, mistranslations may also occur at other linguistic levels, such as those involving discourse organization and thematic structure. Concerning discourse organization, translators modify very often the order of the thematic structure of a ST, thus changing the communicative perspective of the text in translation. To briefly explain the concept of thematic structure, it would be worthy to remind that every clause consists of two elements: a *theme* (what the clause is about), and a *rheme* (what the speaker/reader has to say about the theme) (Baker 1992: 121-124). The *theme* acts as a point of departure and provides a point of orientation for the reader (that is what the speaker is talking about) and a point of departure to create a sense of continuity within the text (coherence). The rest of the clause is called *rheme*

(what is said about the topic: *rhema* in Greek) and it generally consists of what the speaker or writer wants to say about the *theme* (Baker 1992: 121-124).

The following examples clearly illustrate the significance of the thematic progression in a text and in its potential translation. Figure 6 and 7 show respectively a page of a tourist leaflet written in English describing the main attractions of the Tower of London, and its corresponding Italian translation.



Figure 6 and Figure 7. Tourist leaflet of the Tower of London and corresponding Italian translation

In some cases, we can observe that the thematic structure of the TT evidently differs from that of the ST, such as in the translation of the first section describing *The Crown Jewels*, in which the rhematic temporal

information about the topic “since the beginning of the 14th century” is put in thematic position through the sentence “Sin dagli inizi del XIV secolo”, thus giving more emphasis to the long history of the *Crown Jewels*. Also the description of *The Medieval Palace* has a different thematic structure in translation: the TT puts the sentence “Oltre a fortezza” ‘as well as fortress’² in theme position, whereas this sentence represented part of the rheme information included in the ST phrase “was a residence for the kings and queens of England as well as being a fortress”.

A different arrangement of the thematic structure may also distort the ideology(-ies) behind a ST, such as shown in the following table containing a short extract taken from an example cited in Mason (1992), which illustrates how the English translation of a Spanish text published in the *Unesco Courier*³ altered the thematic structure of the ST in such a way that the final English TT downgraded the rhetorical purpose of the Spanish version, whose scope was the promotion of the indigenous cultures and the re-interpretation of their history:

Table 1. Example of different thematic structure in ST and TT; adapted from Mason (1992: 27-28)

	ST (Spanish)	TT (English)	
	Tiene la Historia un Destino? Por MIGUEL LEON-PORTILLA	History or Destiny? by MIGUEL LEON-PORTILLA	
Theme →	Antiguos y prolongados esfuerzos por conservar la memoria de sucesos que afectaron a la comunidad	Mexicans	← Theme
Rheme →	integran el primer gran capítulo de la búsqueda del ser y del destino mexicanos. [...] [back-translation: Ancient and prolonged efforts to preserve the memory of the events that affected the community integrate the first great chapter of the search of the Mexican identity and destiny. [...]]	have always exhibited an obstinate determination to safeguard the memory of the major events that have marked their society and this has coloured the way in which they view their identity and destiny. [...]	← Rheme

Apart from all the other translational strategies that resulted in several and excessive lexical changes and paraphrases, this example shows that the theme of the ST “ancient and prolonged efforts” has been completely

modified in the TT, in which the new theme is represented by the addition of the term “Mexicans”: this element was not even explicitly reported in the ST and reference to it might be only retraced in the ST expression “búsqueda del ser y del destino mexicanos”⁴, which constitutes part of the rheme section of the ST. Therefore, the new TT theme has heavily changed the point of orientation intended in the ST, putting the people in the theme position (Mason 1992: 31) and moving the emphasis away from the historical efforts made by Mexican community for preserving the memory of their history.

It could be argued that a different arrangement of the *theme* and the *rheme* of a sentence may be often due to the necessity of conforming the translation of a text with the typical syntactical structures of the TL. Nonetheless, this type of variations can radically alter the orientation intended by the author of a ST and they can consequently distort the communicative goal of a text, as just shown in the previous example.

3. *The Ethics of Translation*

In the light of these considerations, it seems therefore necessary to define or redefine in a clear way the principles that should regulate the ethics of translation and the general perception of this ethics by the public. In fact, notwithstanding the many cases in which it could be easily affirmed that something is always lost in translation, it is too easy to blame exclusively translators and the translation process per se of this type of lexical and/or semantic loss. We should investigate the causes behind this loss by identifying the principles that regulate, or better, that should regulate the process of translation, in order to re-appraise the importance of this process and promote public awareness of all the implications involved in translation, too often stigmatized as a reductive and damaging procedure of simple transposition of an original text from one language to another.

The most important translators' associations have already adopted detailed codes of conduct stating the ethical responsibilities involved in the process of translation, such as *The Translator's Charter of the International Federation of Translators* (FIT), which has an entire section describing the main duties required to a translator. The table below contains the first seven articles on the “general obligations of the translator” included in the FIT Chart. They firstly outline the role of translation as an “intellectual activity”, thus recognising the translator's responsibilities concerning the

interpretation of a text (art. 2 and 3) and indicating the principle of *fidelity* to the original as a “moral” and, also, “legal obligation” for the translator (art. 4). The concept of fidelity is further explained through the key distinction indicated between “faithful” and “literary translation” (art. 5): a faithful translation could be defined as a translation reproducing the sense, form and functions intended (to a certain extent and with some possible exceptions⁵) in the ST, whereas a literal translation consists of a mere word-for-word transposition of the ST terms into the corresponding TL linguistic elements. A literal translation would not “render exactly the idea and form” expressed in an original text and consequently would not adhere to the ethical principle of fidelity.

Table 2: Extract taken from the FIT Translator’s Charter (FIT web site 2007)

GENERAL OBLIGATIONS OF THE TRANSLATOR
1. Translation, being an intellectual activity, the object of which is the transfer of literary, scientific and technical texts from one language into another, imposes on those who practise it specific obligations inherent in its very nature.
2. A translation shall always be made on the sole responsibility of the translator, whatever the character of the relationship of contract which binds him/her to the user.
3. The translator shall refuse to give to a text an interpretation of which he/she does not approve, or which would be contrary to the obligations of his/her profession.
4. Every translation shall be faithful and render exactly the idea and form of the original – this fidelity constituting both a moral and legal obligation for the translator.
5. A faithful translation, however, should not be confused with a literal translation, the fidelity of a translation not excluding an adaptation to make the form, the atmosphere and deeper meaning of the work felt in another language and country.
6. The translator shall possess a sound knowledge of the language from which he/she translates and should, in particular, be a master of that into which he/she translates.
7. He/she must likewise have a broad general knowledge and know sufficiently well the subject matter of the translation and refrain from undertaking a translation in a field beyond his competence.

Also the code of conduct of AITI (the Italian Association of Translators and Interpreters) states in its 6th article the terms of loyalty and fairness expected from translators and interpreters:

Table 3: Extract⁶ taken from the AITI code of conduct (AITI web site 2007)

<p>Articolo 6. Doveri di lealtà e correttezza</p> <p>Il traduttore e l'interprete devono svolgere la propria attività professionale con lealtà e correttezza.</p> <p>Al traduttore e all'interprete è assolutamente vietato trarre un utile personale da informazioni di cui vengano a conoscenza nell'esercizio della professione.</p> <p>L'interprete deve svolgere il proprio incarico con obiettività ed equidistanza, e l'interprete di tribunale deve tenere sempre presente il fatto che opera nell'interesse superiore della Giustizia.</p> <p>Il traduttore deve eseguire a regola d'arte e personalmente l'incarico affidatogli.</p>

However, even if the principle of fidelity and the terms of loyalty and fairness seem to be straightforward and easy to put into practice, it is undeniable that translation is still considered as a simple process of word-transfer, not requiring too much effort and time to be completed. Translation commissioners and the general public are frequently unaware of the cultural, social and even legal implications involved in the translation of any text, and this situation leads inevitably to a series of timing and economical pressures on translators, who are expected to work as quickly and cheaply as possible, thus negatively affecting the quality of their work and underestimating their results. We should always consider, instead, that the difficulties involved in the work of translators consist precisely in finding a balance among the loyalty to the ST, the loyalty to the readers' expectations and the timing and economical pressures imposed by translation commissioners. We should always keep in mind that the work of translators consists in continuous attempts at answering these fundamental questions, which represent the central issue of Translation Studies and of its multidisciplinary debates: "Where do the translator's loyalties lie? With the letter of the source text or with the expectations of the readers of the target text?" (Mason 1992: 24). For many centuries in fact, linguists, philosophers, historians and communication and cultural studies experts have analysed and discussed the role of translation and its implications, and some of them⁷ considered translation a dilemma without any possible solution, claiming

that the specificity of each culture and of its related language of expression cannot be transferred into other cultures simply because languages are the specific reflection of the culture they belong to, thus impeding any possible equivalence between languages and cultures and consequently the reality of the concept translation (Munday 2001).

However, as affirmed by the philosopher Paul Ricoeur (1996: 4) “languages do not form closed systems which exclude communication”, and “if that were the case, the difference between linguistic groups would be similar to the biological differences between living species” (ibid.). Quoting again the French philosopher, it can be affirmed that “if there is only one human race, it is because *transferences of meaning are possible*⁸ from one language to another”. Hence, translation represents a process that raises “the distinctive spirit” of a target language “to the level” of the source language, a process that consist in “living [and recognizing⁹] the other, in order to take that other to one’s home as a guest” (Ricoeur 1996: 5). We might have the feeling that ‘something is lost in translation’ because of the polysemic inner nature of language, whose random (and perhaps imperfect) combinations of words, syntax, morphology, etc. generate several ‘layers of meaning’ that leave always room for misunderstanding, even among native speakers, and particularly among different languages. However, this ‘imperfection’ does not represent a negative feature, quite the reverse: it represents the intrinsic value of human communication.

Nothing is lost in translation then: it is only through translation that we can realize the rich complexity of the levels constituting the codes of communication, and it is only through translation that we can overcome the “rigid and arrogant perception of cultural identity” (Ricoeur 1996: 7) even when the events tend to “freeze the history of each cultural group into an identity which is not only immutable but also *deliberately* and *systematically incommunicable*¹⁰” (Ricoeur 1996: 7). Baker (2001) confirms this perspective, since she states that “a translator’s behaviour is often the result of conflicting loyalties, sympathies and priorities – precisely because *a translator, like any human being, does not have just one identity but many*¹¹” (Baker 2001: 8). It is extremely important then to be aware of the complexity of phenomena involved in every translation, and instead of being scared by this complexity and by the efforts (and the costs) it requires to be fully interpreted and transmitted, we should “celebrate it” (Baker 2001: 8), since through translation we are allowed to compare cultures and exchange values, we can discover new worlds, acquire new terms and enlarge, therefore, our knowledge and the boundaries of our own culture.

4. *Conclusions*

Translation is not only a passive mirror that simply reflects the limited common traits between cultures: translation is an active tool that allows us to recognise both the differences and similarities across cultures and to create an image that encompasses these differences and similarities. In this way, it can contribute to social, cultural and geopolitical changes, and perhaps this is one of the reasons behind past and contemporary attempts to boycott and underestimate the importance of translation¹².

Communication is a complex phenomenon involving the combined participation of cultures, communities and of single human beings; therefore translation should not be considered any longer as a simple reflection of linguistic elements from one culture to another, and even if sometimes it seems that many elements are lost in translation, this analysis has tried to demonstrate that what is really lost in translation is the *deceptive pretension of creating equivalence between cultures*. And after all this is not a negative loss, on the contrary: being aware of the differences between cultures represents a further step towards the evolution of our knowledge and towards the well-deserved recognition of the role and power of translation in the construction of really intercultural societies.

Notes

- ¹ The first document reporting the wrong translation *bevande spiritose* was the Italian version of the Proposal 11555/01 published in the Register of Documents of the European Council on September 4, 2001. To date, the Register of Documents of the European Parliament and the Register of Documents of the European Council include respectively 23 and 56 documents in Italian still reporting this mistake (European Parliament and European Council websites 2007).
- ² The translation of this sentence is moreover incomplete, since the translator has omitted the verb “to be”: the correct translation should have resulted into the sentence “oltre ad essere una fortezza” [as well as being a fortress].
- ³ The UNESCO Courier is a monthly publication of UNESCO, published in several languages. The text quoted in Mason (1992) was published in 1990 on the volume XLIII, issue 4 of the Courier: it was written by Leon Portilla and its original title was “Tiene la Historia un Destino?”, translated in the English version of the Courier as “History or Destiny?” (UNESCO website 2007).
- ⁴ Back-translation: [search of the sense of being Mexican and of the Mexican destiny].
- ⁵ Sometimes a translation commissioner could require a TT with different functions from those of the ST. If we hypothesise for example a situation in which a contemporary editor commissioned a translation of a Shakespearean tale addressed to an audience of children, the TT would clearly have different functions from those originally intended in the ST: first of all, the translation should not fulfil exclusively an aesthetic expressive function, but it should also have an additional pedagogical purpose, deriving from the need to teach a Shakespearean tale to foreign children. This function would inevitably have some effects in the strategies applied for the translation of the tale, which could include strategies of explicitation (i.e. the insertion of explanatory glossaries or notes), simplification (e.g. the adoption of a simpler style to cover the temporal and cultural gap between the intended readers and Shakespeare’s work) etc. For more detailed analyses about the strategies of translation, the concept of fidelity and equivalence and the definition of textual functions in translation see also Baker (1992, 1996), Munday (2001) and Nord (1992, 1997).
- ⁶ Back translation: [Article 6. Duty of loyalty and fairness / The translator and the interpreter must undertake his/her professional activity with loyalty and fairness. / The translator and the interpreter are strictly forbidden to gain personal profit from any information they might acquire during the execution of their profession. / The interpreter must carry out his/her task with objectivity and equidistance, and the Court interpreter must always keep in mind the fact that he/she is working in the superior interest of Justice. / The translator must carry out professionally and personally the task given].
- ⁷ E.g.: Deconstruction philosophers as Jacques Derrida.
- ⁸ Emphasis added.
- ⁹ My addition.
- ¹⁰ Emphasis added.
- ¹¹ Emphasis added.

- ¹² Among the example of intolerance and violence towards translators and/or interpreters, we could briefly mention the persecutions inflicted to the movements sponsoring Bible translations during the medieval period, seen at the time as an ideological danger for society (Tymoczko 2000: 25), or the many English-Arabic translators and interpreters killed in Iraq during the last years of conflict by fanatics who consider them as spies of the ‘foreign invaders’.

Bibliography

- Baker, M., 1992, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Routledge, London;
- Baker, M., 1996, "Corpus-based Translation Studies: the Challenges that Lie Ahead" in Harold Somers (ed) *Terminology, LSP and Translation*, John Benjamins, Amsterdam & Philadelphia: 175-186;
- Baker, M., 2001, "The Pragmatics of Cross-Cultural Contact and Some False Dichotomies in Translation Studies" in Maeve Olohan (ed.) *CTIS Occasional Papers*, 1, Centre for Translation & Intercultural Studies, UMIST, Manchester: 7-20;
- Mason, I., 1992, "Discourse, Ideology and Translation" in De Beaugrande, P. Shunnaq A. e Helmy Heliel, M. (eds) *Language, Discourse and Translation in the West and Middle East*, John Benjamins Publishing, Amsterdam: 22-34;
- Munday, J., 2001, *Introducing Translation Studies*, Routledge, London;
- Nord, C., 1991, *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-oriented Text Analysis*, Rodopi, Amsterdam & Atlanta;
- Nord, C., 1997, *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, St. Jerome, Manchester;
- Ricoeur, P., 1996, "Reflections on a New Ethos for Europe" in Kearney R. (ed.) *Paul Ricoeur: The Hermeneutics of Action*, Sage Publications, London: 3-13;
- Tymoczko, M., 2000, "Translation and Political Engagement: Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts" in *The Translator* 6 (2): 23-47.

Internet Resources

- AITI (Italian Association of Translators and Interpreters) website: <http://www.aiti.org/> [last accessed 17 December 2007];
- EUR-Lex website: <http://eur-lex.europa.eu/en/index.htm> [last accessed 17 December 2007];
- European Council website: http://www.consilium.europa.eu/cms3_fo/showPage.asp?lang=EN [last accessed 17 December 2007];
- European Parliament website: http://www.europarl.europa.eu/news/public/default_en.htm [last accessed 17 December 2007];
- FIT (International Federation of Translators) website: <http://www.fit-ift.org/en/home.php> [last accessed 17 December 2007];
- UNESCO website: <http://portal.unesco.org> [last accessed 17 December 2007].

Viaggio con il Mostro

Marta Galiñanes Gallén

Mi piacerebbe parlare qui del mio ultimo viaggio. La traduzione è per me, infatti, un viaggio verso il cuore di un testo che si fa tenuto per mano dall'autore, che, come Virgilio, ci guida durante il percorso. Dal rapporto fra traduttore e testo, credo, che dipenda non solo il successo della traduzione stessa, ma anche l'incontro tra lingue e culture diverse. Non ho la pretesa con questo di essere un esempio da seguire, né sembrare ciò che non sono, desidero solo raccontare quello che ho chiamato il mio viaggio con il Mostro.

La traduzione delle lettere inedite di Giuseppe Tomasi di Lampedusa¹, ritrovate in maniera casuale da Marcello Dell'Utri, sono state un autentico viaggio. Sono trenta lettere scritte alla fine degli anni Venti, durante un lungo viaggio – questo reale – fatto attraverso l'Inghilterra, la Francia, la Svizzera, l'Austria e la Germania all'età di poco più di trent'anni. Sono lettere indirizzate ai parenti – soprattutto ai cugini, i Piccolo di Calanovella – nelle quali Tomasi di Lampedusa si firma come il “Mostro”, “un segno degli dei”, “un fenomeno contro natura”, “un prodigio non sempre detestabile”. Così, mano nella mano, il Mostro ed io abbiamo cominciato il nostro percorso.

Da dove iniziare? Normalmente, ai nostri studenti diciamo che il primo passo è quello della documentazione². Nel caso della traduzione letteraria, come sostiene Verdegali Cerezo (1996: 215), è indispensabile leggere altre opere dell'autore, traduzioni e saggi critici. Così ho fatto! Non mi è andata bene come in altre occasioni e non mi è andata bene per due ragioni fondamentali; la prima, di tipo traduttologico: le lettere non erano mai state tradotte e non potevo confrontare le mie scelte con quelle di altri traduttori; le traduzioni di altre opere come *Il Gattopardo* sono, inoltre, abbastanza inadeguate e presentano chiari segni d'invecchiamento (anche le traduzioni invecchiano!); la seconda ragione la forniva l'autore stesso, che, seppur, come nella lettera XXVIII, scritta da Berlino, manifesti la maturità del *Gattopardo*, scrive ancora con lo spirito del Tomasi di Lampedusa di trent'anni. Il Mostro è elegante, ironico, brillante come il mondo che frequenta, giocherellone, un pigro abituato a pantagrueliche colazioni a letto:

Il Mostro crede che stamane ha ecceduto nella prima colazione, e che 4 panini, 4 toasts (non esistono fuori di qui) una fetta di “cake”, più il burro e la marmellata di albicocche, più 2 tazze di caffè e latte, siano troppo per il suo stomaco delicato. Il Mostro quindi cessa di scrivere (TO: 25).

El monstruo cree que esta mañana se ha excedido con el desayuno y que cuatro panecillos, cuatro tostadas (sólo existen aquí), una rebanada de *cake*, más la mantequilla y la mermelada de albaricoque, más dos tazas de café con leche, son demasiado para su delicado estómago. El Monstruo, por lo tanto, deja de escribir (TM: 25).

Amico dello scherzo un po' cattivello, sempre mordace:

Ad ogni modo il fenomeno di una luna speciale per Londra, se anche fosse vero, sarebbe meno mirabile di quello accennato in una frase della lettera: “uso sapone per la barba inglese”. Il fatto che peli inglesi spuntino su una cotenna palermitana è certo sorprendente e il Mostro per sottrarsi in avvenire a tali emozioni suggerisce di imparare l'italiano e di scrivere in avvenire “uso sapone inglese per la barba” (TO: 145).

De todos modos, el fenómeno de una luna especial para Londres, aunque fuera cierto, sería menos digno de admiración del que aparece en una frase de la carta: “uso jabón para la barba inglesa”. El hecho de que pelos ingleses broten de una hoja de tocino palermitana es algo verdaderamente sorprendente y el Monstruo, para sustraerse de aquí en adelante a tales emociones, sugiere que se aprenda el italiano y que en el futuro se escriba “uso jabón inglés para la barba” (TM: 149).

In definitiva, “un angelo e un maiale”, come egli stesso si definisce, attento ai minimi particolari, talvolta arrogante. Facendo mie le parole di Salvatore Silvano Nigro, curatore dell'edizione italiana, “tutto ha visto, tutto sa, tutto ha provato, tutto ha letto” (2006: XI). Alla fine, non mi è rimasta altra scelta che mettermi nei panni dell'autore diventando il Mostro.

Era giunto il momento di affrontare il testo attraverso un'analisi approfondita. Il modello di analisi di Nord (1996: 95), di cui normalmente mi avvalgo, si è rivelato indispensabile per l'analisi delle differenze di ordine testuale, cioè lo studio delle specificità del genere epistolare nelle due lingue. Tutte le lettere, eccetto una, la XVII, nella quale, con spiccato senso dell'umorismo, Tomasi di Lampedusa finge l'invio di un catalogo di una ditta specializzata nella fornitura e riparazione di testicoli, sono di tipo familiare. Ho prestato particolare attenzione alla disposizione dei diversi elementi nella pagina e alle diverse convenzioni ortografiche, nel pieno rispetto delle norme spagnole. Così, appare sempre in primo luogo, a destra,

la data completa con una virgola dopo il nome della città e l'anno per esteso; a sinistra, l'intestazione, sempre seguita dai due punti. Quella più frequente è "Querido/Caro" con il nome del destinatario; il corpo della lettera, nel quale si sviluppa l'argomento; il saluto, normalmente attraverso formule fisse come "Un cordial saludo" o "Afectuosos saludos" e il post scriptum, la *posdata*, che appare abbreviata con P.D. La finta lettera commerciale, invece, riporta un "Distinguido señor:" e la cortesia necessaria nel genere si riflette attraverso l'uso della terza persona singolare (Usted/Lei). Ho cercato anche di riprodurre altre caratteristiche della epistola familiare come la frequenza di vocativi che tentano di rendere presente l'interlocutore assente (¡Indianólogo!, ¡Cerdos!), l'uso dell'imperativo per incitare all'azione (ai cugini perché gli scrivano) e tutte le modalità di frasi esclamative e interrogative che sottolineano l'oralità di questo tipo di scrittura. Riflesso di questa oralità è anche la struttura sintattica della frase dove predomina l'iperbato che, quando non rendeva difficile la lettura e la comprensione del testo, ho sempre cercato di rispettare.

Anche se si tratta di lettere, genere per eccellenza del "tu" e del "io", il fatto che l'autore si firmi come il Mostro (firma spesso modificata da altri complementi che alludono al contenuto della lettera³) condiziona il testo dal punto di vista grammaticale. Tomasi di Lampedusa si identifica col Mostro, quell'essere superiore al di sopra dei comuni mortali. Questo fa predominare il discorso in terza persona, aumentando così capacità descrittiva e credibilità del contenuto:

Cortesie illimitate: il Mostro si accorge di essere un personaggio eminente: siede fra Shaftesbury, suo ospite, e il duca di Marlborough, con di fronte un signore del quale ignora il nome ma al quale "de confiance" dà del "Mylord". Si esprime in un inglese fiorito e vagamente elisabettiano; è contento perché si è fatto "manicurare" due giorni fa, ma quando guarda i vestiti dei commensali e li paragona al suo non capisce perché Bevilacqua non fa invece il mestiere di fabbro per il quale, forse, ha eminenti attitudini (TO: 17).

Cortesías ilimitadas: el Monstruo se da cuenta de ser un personaje eminente; se sienta entre Shaftesbury, siendo su invitado, y el Duque de Marlborough y enfrente un señor del que desconoce el nombre, pero al que, *de confiance*, se dirige con un *Mylord*. Se expresa con un inglés elegante y vagamente isabelino; está contento porque, hace dos días, se dejó hacer la manicura, pero, cuando mira los vestidos de los comensales y los compara al suyo no entiende por qué Bevilacqua no se dedica a trabajar el hierro, para lo que, quizá, tiene notables capacidades (TM: 17-18).

Nel testo tutto ciò si manifesta nella forte presenza del pronome personale *lui/él*, non necessario grammaticalmente, che ho voluto rispettare per la sua chiara valenza pragmatica:

Il Mostro prosegue il pellegrinaggio attraverso “old England”. Un itinerario da lui stesso ideato, col consueto acume, lo conduce attraverso le più vetuste città di questa isola gloriosa. Egli ha evitato con cura le grandi città, gli inferni industriali di Manchester, Birmingham, Liverpool e Sheffield, e si è attenuto soprattutto alle venerande sedi delle cattedrali, alle serene città degli studi (TO: 27).

El Monstruo prosigue su peregrinaje a través de la *Old England*. Un itinerario creado por él mismo con su ingenio habitual, lo conduce a través de las más vetustas ciudades de esta gloriosa isla. Él ha evitado atentamente las grandes ciudades, los infiernos industriales de Manchester, Birmingham, Liverpool y Sheffield y se ha atenido, sobre todo, a las venerables sedes de las catedrales, a las serenas ciudades de estudio» (TM: 27).

Per ciò che concerne i verbi, si conserva nella traduzione l'uso particolare di alcuni tempi verbali con un chiaro predominio del passato prossimo. Nell'originale si stabilisce una netta differenza tra il tempo reale dei fatti raccontati e il tempo psicologico nel quale l'autore appare protagonista di esperienze uniche e soddisfacenti.

Un'altra caratteristica conservata nella traduzione è la costante presenza di coppie di avverbi che finiscono in *-mente*, che, oltre a sottolineare le caratteristiche dell'azione, costituiscono una sorta di ritmo interno, di musicalità testuale.

Arriviamo così a quello che era il mio obiettivo: rendere al meglio l'idioletto dell'autore, il suo stile, spesso sacrificato nelle traduzioni⁴. La traduzione di queste lettere doveva, infatti, secondo me, toccare in egual misura i sentimenti e la mente dei lettori; dovevo mantenere intatta la suggestione delle parole. L'eccesso è la cifra della scrittura del Tomasi di Lampedusa trentenne, raffinato nel presentarsi ed aristocratico nello scrivere; era fondamentale far apparire il rapporto dell'autore con le condizioni socio-culturali della lingua di partenza. Bisognava valorizzare la forma nella traduzione, il linguaggio non era un mezzo, ma un fine. Avrei potuto tradurre le idee di Tomasi di Lampedusa in tanti modi, ma avevo il dovere di dire le cose come le avrebbe dette lui. Ho adottato così una scelta lessicale che, pur privilegiando un linguaggio aulico, non cancellasse le deliberate trasgressioni, gli eccessi di cui parlavo prima, intesi come manifestazioni stilistiche:

Ad Anversa, nel giardino zoologico famoso, ho visto “le palais de singes”; in una immensa gabbia più di trecento scimmie di ogni forma di grugno e d’ogni coloratura di natiche si abbandonavano a sconcie sarabande e a lepidi inseguimenti e cercavano, invano, di farci arrossire dei nostri antenati. Sono sicuro tuttavia che quella gabbia è un esempio d’alta spiritualità, di dignitosa compostezza, di calma venustà, una specie di giardino Academo o di salotto di madame di Rambouillet, in confronto al Bellini di questi giorni (TO: 5-6).

En Amberes, en el famoso zoológico, vi *le palais de singes*; dentro de una inmensa jaula, más de trescientos monos, con hocicos de todas las formas y de nalgas de varias tonalidades, se abandonaban a obscenas algazaras y a ridículas persecuciones e intentaban, en vano, que nos avergonzáramos de nuestros antepasados. Sin embargo, estoy seguro de que esa jaula es un ejemplo de elevada espiritualidad, de decorosa compostura, de tranquila vetustez, una especie de jardín Academo o de tertulia de madame de Rambouillet, en comparación con el Bellini de estos días (TM: 6).

Tra le difficoltà di ordine lessicale, credo interessante evidenziare il peso della dimensione diacronica con la presenza di termini oggi desueti. In questi casi, ho privilegiato l’uso di termini familiari (e non di termini antichi o in disuso), completandoli con altri elementi che rendessero la traduzione allo stesso tempo diversa (*marche* > *cartas* > *cartas de juego*). Anche la traduzione dei nomi propri ha costituito una difficoltà. In linea di massima, salvo quelli appartenenti a figure storiche conosciute (*Michelangelo* > *Miguel Ángel*; *Buddha* > *Buda*), non li ho tradotti. Ho rispettato la particolare forma italianizzante del cognome dello scrittore Chesterton (*Cestertonio* > *Chestertonio*), utilizzando la “ch-” spagnola per preservare l’equivalenza fonetica. I nomi di città, provincie, stati e altri elementi geografici sono stati tradotti purché esistesse la loro tradizione in spagnolo (*Anversa* > *Amberes*; *Londra* > *Londres*; *Berlino* > *Berlín*; *Tamigi* > *Támesis*). I nomi dei piccoli centri, invece, non sono stati tradotti (*Putney* > *Putney*). I titoli nobiliari e professionali, con perfetta equivalenza, sono stati tradotti (*Duca* > *Duque*; *Principe* > *Príncipe*); quelli riferiti a Lucio, cugino dell’autore, ironici e che racchiudono una parodia li ho conservati come nel testo originale. Appaiono così un *Lucius of Newcastle* e un *Lucien de Calenouvelle* che non impediscono la comprensione del testo, conservando tutta la loro ironia:

Lucio mi scrive una lettera colma di sconce allusioni: credo che desideri una risposta per le rime che gli arriverà presto. Intanto potrai dirgli che iersera ho pensato molto a lui traversando Glasgow e leggendo nella guida che in quel grandissimo porto vi sono 173.000 persone iscritte al sindacato degli scaricatori di porto, categoria di lavoratori che, per la necessaria loro

robustezza, è stata sempre prediletta dal “chevalier de Calenouvelle” (TO: 43-44).

Lucio me escribe una carta llena de escabrosas alusiones. Creo que desea que le devuelva la pelota. Mientras, podrías decirle que ayer por la tarde pensé mucho en él, cuando atravesaba Glasgow y leía en la guía que en ese grandísimo puerto hay 173.000 personas afiliadas al sindicato de los estibadores, categoría laboral que, por su indispensable constitución robusta, ha sido siempre la predilecta del *Chevalier de Calenouvelle* (TM: 43-44).

Altre volte, ho scelto traduzioni che esaltassero il significato dell'originale o che privilegiassero la vis comica del contesto, come la traduzione “el comendador enredillos”. Per ragioni di tipo politico, ho preferito non tradurre la parola “Duce” con equivalenti spagnoli. Le parole in dialetto siciliano, forti di carica espressiva, sono rimaste tali con una traduzione in nota a piè di pagina.

Ultimi, ma non per questo meno importanti sono gli aspetti di carattere culturale e storico. Il testo letterario è fortemente ancorato alla cultura e alla traduzione della lingua di partenza. I fatti raccontati, che riportano una situazione storica reale, non fungono nel testo da referenti ma fanno parte dell'argomento. La delicatezza del contesto storico e della situazione politica traspare dalle lettere. Si parla dell'Aventino con Mussolini accusato di aver ordinato numerose aggressioni a parlamentari e senatori antifascisti e, in particolare, di essere il mandante dell'omicidio di Matteotti. I numerosi riferimenti storici che scandiscono la quotidianità dei personaggi, hanno reso necessario un lavoro di documentazione storica. Così è stato importante evidenziare l'evoluzione del pensiero dell'autore che passa da uno sguardo entusiasta di fronte alla “gagliardia e virilità” delle camice nere:

D'altra parte qui sono in stato di bolscevismo latente; la situazione è molto seria. Ma, vedi un po' cosa è la dignità nazionale; io me ne infischio; perché so che se anche scoppia la rivoluzione nessuno mi torcerà un capello o mi ruberà un soldo, perché alle mie spalle ho... Mussolini! (TO: 8).

Por otra parte, aquí me encuentro en un estado de bolcheviquismo latente; la situación es muy seria; pero, fíjate por dónde, lo que es la dignidad nacional: a mí me trae sin cuidado, porque sé que, aunque estalle la revolución, nadie me pondrá la mano encima o me tocará el dinero, porque detrás de mí tengo...¡a Mussolini! (TM: 8-9).

al disincanto amareggiato che anticipa i danni del fascismo e del nazismo:

E soprattutto una specie di esercito di uomini stranissimi; sparsi dappertutto, che dall'aspetto sembrano caricature di Giosuè Carducci e che si aggirano ovunque senza fare e dire nulla di particolare? Chi sono? (TO: 187).

Y, sobre todo, una especie de ejército de hombres extrañísimos, diseminados por todas partes, que por su aspecto parecen caricaturas de Giosuè Carducci y que merodean en cualquier sitio sin hacer ni decir nada de especial. ¿Quiénes son? (TM: 193).

Un'altra difficoltà è stata creata dai continui giochi testuali ed allusioni ad altre opere letterarie, sia della letteratura universale come Shakespeare e i *Sonetti*, Manzoni e *I promessi sposi*, Stendhal e le *Memorie di un turista*, Dante e la *Divina Commedia*⁵, tra le altre), sia dell'autore stesso. Per potervi ovviare, ho fatto uso di diverse traduzioni di prestigio in lingua spagnola e di alcuni saggi sulla figura di Tomasi di Lampedusa.

Spinta dall'esigenza di non fare i conti con l'influsso della lingua italiana che, inevitabilmente, mi circonda, ho, durante la traduzione, applicato diverse strategie: riformulavo ad alta voce i concetti, cercavo di allontanarmi dall'ordine originale delle parole, traducevo in modi diversi, scegliendo quello più spontaneo e, soprattutto, leggevo la traduzione ad altri spagnoli, rendendo così il Mostro uno di noi, uno di famiglia, anche per mio figlio che ancora mi ripete frasi di una delle lettere – il gentile lettore può immaginare quale – che non riporto qui, perché vorrei conservare l'immagine della brava mamma.

Note

- ¹ L'edizione del testo originale, d'ora in avanti TO, è Tomasi Di Lampedusa (2006); l'edizione del testo meta, d'ora in poi TM, è Tomasi Di Lampedusa (2007).
- ² Su come gli studenti di lingua straniera possono imparare a svolgere il processo di traduzione, cfr. Berenguer (1996 : 9-31).
- ³ Come esempio: “Il Mostro di pasta tenera”/“El Monstruo de pasta tierna”, “Il Mostro ben pasciuto”/“El Monstruo rollizo”, “Il Mostro fermissimo”/“El Monstruo muy decidido”.
- ⁴ Purtroppo, spesso le case editrici impongono dei criteri che obbligano il traduttore a una serie di restrizioni, quali il sacrificare lo stile dell'autore o stravolgere il contenuto del TO, come si può osservare nella prima traduzione italiana di *La sombra del viento* (trad. italiana, *L'ombra del vento*) di Ruiz Zafón, dove non solo spariva lo stile dell'autore, ma si arrivava al punto di lasciare intere pagine senza tradurre, cambiando anche la struttura circolare del romanzo, riducendolo così ad un *feuilleton*. Questo problema si potrà analizzare con maggiori dettagli nel lavoro di prossima edizione Galiñanes e Romero (in stampa). A questo proposito, approfitto per ringraziare l'amico e collega M. Dell'Utri e la casa editrice Mondadori per avermi concesso ampia libertà di lavoro traduttivo.
- ⁵ Ad esempio: “Da qui pensando a Palermo si vede un grosso borgo, basso e rovente, chiuso in una ferrigna chiostra di dirupi; il tutto avvolto in una grande nuvola rossastra di polvere. So bene, so, che in questa nuvola si aggirano nobili cuori e squisiti artisti, poeti e pittori quali quelli cui ho l'onore di scrivere, esperti ricamatori quali Fortunello, [...] un'accolta di magnanimi spiriti che onorerebbero qualsiasi Atene; il tutto occultamente regolato dall'areopago supremo che siede fra le non si sa se dirute o mai finite mura di palazzo Villarosa” (TO: 11-12)/“Desde aquí, al pensar en Palermo, se ve un gran burgo, bajo y candente, cercado por un ferroso recinto de despeñaderos, completamente rodeado por una gran nube rojiza de polvo. Sé bien, lo sé, que por esta nube rondan nobles corazones y exquisitos artistas, poetas y pintores como aquellos a los que he tenido el gran honor de escribir, expertos filigranistas como Fortunello, [...] una reunión tal de magnánimos espíritus que honrarían con su presencia cualquier Atenas, encubiertamente organizada por el supremo aerópago, que se sienta entre las no se sabe si derruidas o nunca acabadas murallas del palacio de Villarosa” (TM: 11-12).

Bibliografia

- Berenguer, L., 1996, “Didáctica de segundas lenguas en los estudios de traducción”, in Hurtado Albir, A. (a cura di), *La enseñanza de la traducción*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló: 9-31;
- Cámara Aguilera, E., 1999, *Hacia una traducción de calidad. Técnicas de revisión y corrección de errores*, Grupo Editorial Universitario, Granada;
- Elena García, P., 1990, *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca;
- Elena García, P., 1996, “La documentación en la traducción general” in Hurtado Albir, A. (a cura di), *La enseñanza de la traducción*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló: 79-90;
- Galiñanes, M., Romero, M. (in stampa), “La importancia del análisis del discurso narrativo en la traducción: *L’ombra del vento* de Carlos Ruiz Zafón” in *Atti del XXIII Congresso dell’AISPI* (Palermo, 6-8 Ottobre 2005);
- González, M., Cotoner, L., 2003, “Traducción de textos literarios”, in Id. (a cura di), *Secuencias. Tareas para el aprendizaje interactivo de la traducción especializada*, Octaedro, Barcelona: 109-127;
- Hurtado Albir, A., 2004, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Cátedra, Madrid;
- Marco, J., Verdegal Cerezo, J., Hurtado Albir, A., 1999, “La traducción literaria”, in Hurtado Albir, A. (a cura di), *Enseñar a traducir*, Edelsa, Madrid: 167-181;
- Marco, J.; 2002, *El fil d’Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literaria*, EUMO, Vic;
- Molina, L., 2006, *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló;
- Nord, C., 1996, “El error en la traducción: categorías y evaluación” in Hurtado Albir, A. (a cura di), *La enseñanza de la traducción*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló: 91-109;
- Tomasi Di Lampedusa, G., 2006, *L’Utopia del Mostro. Lettere inedite (1925-1930) dal Nord-Europa*, (a cura di S. Silvano Nigro), Biblioteca dell’Utopia, Silvio Berlusconi Editore, Milano;
- Tomasi Di Lampedusa, G., 2007, *La Utopía del Monstruo. Cartas inéditas (1925-1930) desde el Norte de Europa*, trad. di M. Galiñanes, Biblioteca de la Utopía, Silvio Berlusconi Editore, Milán;
- Torre, E., 1984, *Teoría de la traducción literaria*, Síntesis, Madrid;

Verdegall Cerezo, J., 1996, "La Enseñanza de la traducción literaria" in Hurtado Albir, A. (a cura di), *La enseñanza de la traducción*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló: 213-216.

Lost in (Self-)Translation? Riflessioni sull'autotraduzione

Simona Cocco

Tra le cause per le quali il significato di un testo letterario rischia di essere “lost in translation” rientra la mancata comprensione, da parte del traduttore, delle reali intenzioni dell'autore (cfr. García Yebra 1989). Diverso è il caso dell'autotraduttore il quale “nunca mal interpretará las ‘verdaderas intenciones’ del autor del original” (Castillo García 2006: 88). Forse per questo motivo “para muchos [...] el autor de una obra original es su traductor ideal” (*Autotrad* 2002a)¹ e di conseguenza “auto-translations can be regarded as more prestigious than ‘regular’ translations” (Aranda 2007: 7). L'autotraduzione parrebbe dunque rappresentare una garanzia per il rispetto della “ley aurea” della traduzione ossia “decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga y decirlo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce” (García Yebra 1989: 35). Ma è proprio e sempre così? Il fatto che a tradurre sia l'autore garantisce, di per sé, che il messaggio dell'originale non venga “lost in translation”?

L'autotraduzione, ossia “the translation of an original work into another language by the author himself” (Popovic 1976: 19), inizia a delinearci come un interessante ambito di studi a partire dagli anni Settanta ma si caratterizza a lungo per la sporadicità degli interventi e per il generale carattere monografico². È solo di recente che gli studi si fanno più frequenti e tendono a considerare l'autotraduzione come un tema a sé stante³, “an alternative line of study within literary translation theory” (Tanqueiro 2000: 62).

In ambito ispanico un ruolo preminente è svolto dagli studi di Tanqueiro, Santoyo e Castillo García. Santoyo ha il merito di aver messo in discussione il *topos* dell'eccezionalità della traduzione d'autore: in un articolo del 2002, ripreso nel 2005, smentisce la pressoché unanime considerazione dell'autotraduzione come un fenomeno interessante ma raro: “uno no puede menos de preguntarse: ¿saben estos (y otros muchos) críticos de qué están hablando? ¿Puede seguirse hablando de la autotraducción como de un fenómeno ‘bastante raro’, ‘rarísimo’ o ‘excepcional?’” (Santoyo 2002: 32). Santoyo sostiene invece che si tratta di un fenomeno estremamente diffuso, anche se ancora non sufficientemente studiato (Santoyo 2002: 32):

No estamos ante raras excepciones, sino ante un corpus inmenso, cada vez mayor, de textos traducidos por sus propios creadores. Lejos de ser un ‘caso marginal’ (border case, borderline case [...]) como también se la ha denominado, la traducción de autor cuenta con una larga historia y es hoy en día uno de los fenómenos culturales, lingüísticos y literarios más frecuentes e importantes en nuestra aldea global, y desde luego merecedora de mucha más atención de la que hasta ahora se le ha prestado.

Lo studioso ricorre a un approccio storiografico e fornisce numerosi esempi di autotraduttori dal medioevo al 2000, per poi concludere che: “Visto lo visto, es cierto que, aisladamente considerado, cada uno de los autores citados puede parecer ‘un drôle de phenomène’ [...] Pero sería un gran error seguir pensando y opinando en los términos en que se ha venido haciendo” (Santoyo 2002: 32).

Sulla scia di Santoyo si pone Antunes, la quale sottolinea che se la storia della traduzione e della traduttologia è ancora da considerarsi una disciplina emergente “a história da autotradução, ou da tradução de um texto pelo próprio autor, é praticamente inesistente” (Antunes 2007: 78). Oltre ad incrementare la lista di autotraduttori proposta da Santoyo, Antunes propone una loro classificazione in due gruppi. Del primo fanno parte quegli autori che sono considerati canonici sia nel loro sistema letterario d’origine sia in quello straniero; nel secondo rientrano, invece, quegli autori che vivono in paesi caratterizzati da tensioni politiche, culturali e linguistiche (Antunes 2007: 80):

Observamos ainda que os autotradutores citados acima podem ser divididos em dois grupos. No primeiro, incluímos autores vistos como canônicos em seus polissistemas literários de origem e também no sistema estrangeiro, tais como Cabrera Infante, Rabindranath Tagore, Joseph Brodsky, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Milan Kundera. João Ubaldo Ribeiro, escritor prestigiado no Brasil e cujas obras constam de listas de bestsellers em seu país de origem, não alcançou o mesmo impacto no exterior [...]. No segundo grupo, incluímos autores que vivem em locais que apresentam questões políticogeográficas de tensão, tais como os escritores belgas, catalães e escoceses. Consideramos, contudo, que os dois grupos se encontram unidos por um objetivo comum: o desejo de atingir um número significativo de leitores.

La distinzione proposta da Antunes è convincente, e in effetti riflette anche una variazione diacronica negli studi sull’autotraduzione. Se infatti i primi si concentravano su autori appartenenti al primo gruppo – come

Beckett, Tagore, Nabokov, Kundera – negli ultimi anni le ricerche sull'autotraduzione hanno trovato un nuovo vigore anche grazie ai *Postcolonial Studies*, e dunque all'analisi dell'opera di autori appartenenti al secondo gruppo – come la portoricana Rosario Ferré, alcuni scrittori antillani, ma anche autori africani e indiani (cfr. Carbonell i Cortés 1997; Ulrych 1997: 242; Hokenson & Munson 2007: 157). In alcuni casi si parla addirittura di autotraduzione anche in assenza di un originale. Ciò accade quando il ricorso alla lingua del colonizzatore appare come l'unico mezzo a disposizione dei colonizzati, che la trasformano in uno strumento di denuncia, cambiamento e conoscenza (Castillo García 2006: 80):

Muchos autores de países colonizados no escriben en su lengua materna, sino que lo hacen directamente en la lengua del colonizador. Por este motivo, el original, que pudiéramos pensar que estuviese escrito en su lengua nativa, no existe. Sin embargo, la traducción sí tiene una existencia real.

Al secondo gruppo apparterebbero anche autori di paesi europei che “por su pasado histórico, mantienen una lengua de comunicación por encima de las lenguas de las diferentes etnias, o bien en casos en el que conviven una lengua minoritaria con una mayoritaria” (Tanqueiro 2000: 23). In Spagna, per esempio, il fenomeno è molto frequente, data la condizione di plurilinguismo che caratterizza il paese, anche se, come sottolinea Alsina (2002: 40):

De hecho, y por razones esencialmente históricas, la situación no es la misma para las diversas lenguas concernidas que no están en el mismo estadio por lo que se refiere a su afirmación. Por tanto, su relación con el español es también diferente, como diferente es también su anclaje en lo local.

Di fatto sono sempre più numerosi gli scrittori che traducono in castigliano le proprie opere scritte originalmente in catalano, galiziano o basco, o che effettuano un'autotraduzione nella direzione opposta: Antoni Marí, Bernardo Atxaga, Terenci Moix, Carme Riera, Manuel Rivas, Alfredo Conde, per citarne solo alcuni.

Se a Santoyo si deve l'apertura di un fronte storiografico nello studio dell'autotraduzione, a Tanqueiro si deve la fortunata definizione dell'autotraduttore come “traductor privilegiado”. L'epiteto è dovuto alle seguenti ragioni (Tanqueiro 1999: 26):

- por su condición de lector modelo que nunca malinterpretará al autor;
- por su doble condición de autor en la lengua de partida y en la lengua de llegada que le permite licencias en el momento de traducir su obra, pero con las limitaciones propias de la traducción que son el universo ficcional preestablecido y las implicaciones del encargo;
- por su bilingüismo y biculturalismo esenciales que anulan las dificultades de comprensión/expresión que pueden influir en cada traductor;
- por su «invisibilidad» real, en el sentido positivo que tiene el concepto.

Nella visione di Tanqueiro, l'autore che traduce se stesso è comunque e soprattutto un traduttore che gode sì di alcuni vantaggi ma che deve muoversi, come qualunque altro traduttore, entro limiti precisi imposti dal testo originale (Tanqueiro 1999: 22):

situemos al autotraductor más entre los traductores que entre los autores, porque, aunque en su calidad de autores continuarían disponiendo de unas libertades que no se pueden permitir los demás traductores y se encuentran en una situación privilegiada por el acceso que tienen a la «verdadera intención» del autor, en el momento que empiezan a traducir, el proceso de creación del universo ficcional ya se encuentra acabado en la obra original y los lectores ideales ya están definidos. Así, en general, se limitan a tareas que requieren competencias del otro rol, el de traductor, aunque en este caso el traductor sea un traductor *sui generis* por su conocimiento de la obra original.

Questa posizione di Tanqueiro si ritrova espressa in maniera del tutto analoga anche nel manifesto programmatico di *Autotrad^t*, gruppo di cui la studiosa è responsabile scientifico. Dunque per Tanqueiro gli autotraduttori sono essenzialmente traduttori, e come tali si comportano. Riconosce però l'esistenza di un'eccezione che viene definita un "caso extremo de autotraducción", ossia quella dell'autore che non è solo bilingue ma anche biculturale (Tanqueiro 1999: 23):

A pesar de ser este caso bastante común, hay que considerarlo como un caso especial de la autotraducción, puesto que los autores no sólo son bilingües, sino también biculturales, en el sentido de estar plenamente inmersos en ambas culturas. Por ello, cuando en estas circunstancias se publica la obra original y la versión autotraducida, ambas son tratadas generalmente como si fueran escritas originariamente en cada una de las lenguas, como si no se hubiese efectuado una traducción, pese a que la versión autotraducida, siguiendo nuestra línea de razonamiento, representa un caso extremo de traducción.

Questo punto della proposta di Tanqueiro appare però meno convincente. Come stabilire infatti se uno scrittore sia solo bilingue o anche biculturale? Se la variabile risiedesse nel fatto di “estar plenamente inmersos en ambas culturas”, ossia trovarsi immersi in una società bilingue e biculturale, tutti gli autotraduttori che vivessero nella stessa realtà dovrebbero comportarsi in maniera analoga. Ma così non è. In Catalogna, per esempio, “se despliega un amplio abanico de prácticas fluidas y variadas” (Alsina 2002: 40). Così se Bernardo Atxaga afferma “Por lo general más traduzco que recreo” (Atxaga 1996: 17) al contrario Antoni Mari “continúa actuando como autor: aprovecha la ocasión para esculpir su obra” (Tanqueiro 1999: 25), mentre Carme Riera arriva ad affermare: “dado que no creo en la traducción intento hacer una versión, lo cual significa para mí reescribir en la nueva lengua” (Riera 2002: 11). Inoltre perché considerare un’eccezione quello che viene dalla stessa Tanqueiro definito un caso “bastante común”?

Da canto suo Castillo García riconosce per l'autotraduzione, così come per la traduzione, due tendenze diverse che producono o una traduzione letterale o una ricreazione (Castillo García 2006: 95). Nel primo caso l'autore si propone di “guardar fidelidad máxima hacia el texto”, nel secondo caso “el autotraductor elige hacer uso de la libertad que le otorga su autoría” e “elige ‘domesticar’ el texto” in modo da portarlo verso il lettore fornendo “referencias y datos del contexto que el lector desconoce” (Castillo García 2006: 96). Il fatto che si tratti di una scelta e non di una caratteristica dell'autore in sé – in quanto “bilingüe y bicultural” – è confermato dal caso della già citata Carme Riera. L'autrice catalana che, come visto, nelle sue autotraduzioni generalmente “intenta hacer una versión nueva” si è comportata in maniera diversa nel tradurre in castigliano il romanzo *Dins el darrer blau*. In questo caso infatti “no acerca el lector al texto” ma anzi fa in modo che “desaparezca por completo cualquier atisbo de adaptación” (Cotoner 2001: 24).

Dunque le autotraduzioni non sono tutte uguali, ma presentano differenze in base alle quali possono essere classificate. La proposta più convincente, anche se ignorata sia da Tanqueiro che da Castillo García⁵, rimane a mio avviso quella di Oustinoff (2001). Egli ritiene che l'autotraduzione sia di natura “plural et transdoxal” (Oustinoff 2001: 23) e debba essere studiata con strumenti teorici che tengano conto delle sue peculiarità. Oustinoff elabora tali strumenti a partire da un adeguamento delle tre principali tipologie di traduzione: “naturalisante”, “décentrée” e “(re)créatrice” (Oustinoff 2001: 29-34). La traduzione naturalizzante

consiste nel privilegiare le norme della lingua d'arrivo, evitando qualsiasi tipo di interferenza della lingua di partenza⁶. Applicata all'autotraduzione produce esiti peculiari: “le terme d'autotraduction naturalisante est alors à prendre au sense premier du terme: l'auto-traduction naturalise l'auteur” (Oustinoff 2001: 31): è cioè l'autore ad essere “naturalizzato” nella sua nuova lingua di scrittura, ossia, attraverso l'operazione di autotraduzione, diventa parte della letteratura canonica in quella lingua⁷. Inoltre mentre una traduzione allografa dà luogo a una versione che non può essere considerata come definitiva, quella autografa sì, perché è allo stesso tempo originale e traduzione.

Il termine “*décentrée*” viene mutuato da Meschonnic ma assume in Oustinoff una connotazione diversa. Per il primo infatti una traduzione decentrata si caratterizza come “ri-enunciazione specifica di un soggetto storico, interazione di due poetiche, *decentramento*, l'interno e l'esterno di una lingua e delle testualizzazioni in quella lingua” (Meschonnic 1973: 267). Il prodotto di una traduzione decentrata è per Meschonnic una “traduzione-testo”, ossia un testo con valore a sé stante, mentre quella naturalizzante produce una “traduzione-non-testo”, che ha valore solo in relazione con l'originale. Poiché l'opera autotradotta, in quanto autoriale, è per definizione una “traduzione-testo” la distinzione di Meschonnic risulta inapplicabile e pertanto Oustinoff utilizza il termine “*décentrée*” per indicare: “toute (auto-)traduction qui s'écarte des normes d'une doxa traduisante donnée” (Oustinoff 2001: 32). Il decentramento può infatti assumere diverse forme, la più evidente delle quali è l'inserimento nel testo di elementi chiaramente stranieri, e dunque non conformi alla norma della lingua di arrivo.

Infine, la traduzione (ri)creatrice è quella che maggiormente si distanzia dai tipi di traduzione canonici, in quanto al traduttore è concessa la massima libertà. Ciò comporta problemi di ordine teorico riguardo all'identità operale. Se nel caso di traduzioni allografe ricreative si parla di versioni autonome, ispirate ma diverse dall'originale, nel caso dell'autotraduzione, come ricordato da Tanqueiro “*ambas son tratadas generalmente como si fueran escritas originariamente en cada una de las lenguas, como si no se hubiese efectuado una traducción*” (Tanqueiro 1999: 23), ossia entrambe le versioni hanno lo statuto di originali. L'autorità di cui gode l'autotraduttore consente, inoltre, d'intervenire in misura notevole sul testo, modificando anche aspetti che nessun traduttore allografo contemporaneo oserebbe modificare, come l'impianto narrativo o lo statuto dei personaggi. Viene in questo modo a mancare uno dei motivi che tradizionalmente inducono un

autore ad autotradursi, ossia la volontà di “conserver son identité opérable première” (Oustinoff 2001: 34). Molti autotraduttori ritengono il “tradimento” dell’originale non solo necessario, per migliorarlo e correggerlo, ma anche un’esperienza estremamente piacevole. Significative sono in questo senso le affermazioni di Rosario Ferré per la quale autotradursi produce “un sentimiento de euforia en el escritor, que se siente como si estuviera hundiéndose en el pecado” (Ferré 2005: 78). A suo avviso però si tratterebbe di un peccato senza conseguenze dato che “es uno de los pocos momentos en que uno puede ser deshonesto y no sentirse culpable por ello; casi como si le ofrecieran a uno una segunda oportunidad para corregir los errores del pasado y vivir de manera distinta” (Ferré 2005: 78). Ma qual è la portata di questi cambiamenti, e davvero essi sono senza conseguenze? L’analisi dell’opera di Rosario Ferré è, in tal senso, molto interessante⁸. Non a caso ha richiamato l’attenzione più volte sia per la vastità della produzione autotradotta sia per la continua riflessione sulla scrittura – e sull’autotraduzione in particolare – che caratterizza la sua narrativa e saggistica (Cocco 1998⁹ e 2005; Castillo García 2005 e 2006; Hokenson & Munson 2007). Dal confronto tra il romanzo *The House on the Lagoon* (THL) e l’autotraduzione *La casa de la laguna* (LCL) emergono numerose differenze che permettono di classificare quest’ultima come autotraduzione (ri)creatrice (Cocco 2005: 108):

Tab. 1. Quadro riassuntivo delle variazioni in THL/LCL.

STILE	1; 2; 3; 5; 6; 7; 8; 10; 14; 16; 19; 22; 25; 27; 28; 32; 33; 38; 42; 43; 44; 45; 47; 49; 60; 63; 64; 65; 66; 69; 70; 72; 77; 79; 83; 86; 88; 89; 92; 93; 94; 96; 99; 102; 103; 106; 111; 113; 116; 122; 124; 136; 137; 138; 139; 142; 144; 147; 151; 162; 164; 166; 168; 169; 170; 171; 175; 176; 177; 179; 182; 193; 194; 199; 207; 208; 209; 216; 217; 231; 236; 237; 242; 243; 245; 246; 251; 260; 261; 262; 279
MODALIZZAZIONE	27; 50; 53; 56; 57; 84; 88; 97; 117; 122; 146; 147; 149; 156; 166; 186; 191; 209; 213; 245; 256; 265; 272; 278; 280; 287; 294
AMBIENTAZIONE	9; 11; 12; 18; 21; 23; 36; 37; 38; 39; 44; 46; 48; 63; 64; 69; 92; 134; 148; 155; 156; 161; 169; 178; 186; 187; 196; 198; 222; 275; 283; 284
CODESWITCHING	5; 54; 65; 66; 68; 86; 92; 100; 104; 115; 118; 134; 154; 157; 158; 163; 165; 189; 192; 211; 229; 231; 260
CARATTERIZZAZIONE DEI PERSONAGGI	4; 6; 12; 15; 16; 21; 24; 25; 27; 28; 30; 31; 34; 35; 40; 45; 49; 50; 51; 52; 53; 54; 55; 56; 57; 58; 59; 60; 61; 62; 67; 68; 71; 72; 73; 74; 75; 76; 77; 78; 80; 81; 82; 83; 85; 88; 89; 90; 91; 93; 95; 96; 97; 98; 99; 101; 104; 105; 106; 110; 111; 114; 115; 117; 118; 119; 122; 123; 124; 125; 126; 128; 129; 130; 131; 132; 133; 135; 136; 137; 139; 140; 141; 143; 147; 148; 149; 150; 153; 157; 159; 160; 167; 168; 170; 171; 172; 173; 174; 175; 176; 179; 180; 182; 183; 184; 185; 187; 188; 190; 191; 193; 194; 195; 197; 200; 201; 202; 203; 204; 205; 206; 207; 208; 210; 211; 212; 213; 214; 215; 216; 217; 218; 220; 221; 222; 223; 224; 225; 226; 227; 228; 230; 232; 233; 232; 234; 235; 238; 239; 240; 241; 242; 243; 244; 245; 246; 247; 248; 249; 250; 252; 253; 254; 255; 257; 258; 259; 260; 262; 263; 264; 265; 266; 267; 268; 269; 270; 271; 272; 273; 274; 275; 276; 277; 278; 279; 280; 281; 282; 285; 286; 287; 288; 290; 292; 293; 294
IMPLICAZIONI IDEOLOGICHE	13; 17; 19; 20; 24; 25; 26; 27; 29; 31; 33; 41; 65; 68; 74; 87; 91; 97; 98; 104; 107; 108; 109; 110; 112; 117; 118; 119; 120; 121; 124; 126; 127; 128; 130; 131; 133; 143; 144; 145; 147; 149; 150; 151; 152; 157; 172; 181; 184; 188; 189; 191; 194; 205; 206; 219; 235; 243; 248; 255; 260; 271; 272; 273; 274; 281; 289; 291

Come emerge dalla tabella 1, anche in questa autotraduzione – come in generale nelle autotraduzioni (ri)creatrici – le variazioni non si limitano al livello linguistico¹⁰. Esse coinvolgono, infatti, anche l’universo finzionale, dato che includono elementi relativi alla *caratterizzazione dei personaggi* e *l’ambientazione*. Inoltre, molte modifiche – in particolare quelle denominate *implicazioni ideologiche*¹¹ – si spiegano a partire dalla designazione di un nuovo lettore ideale. L’autotraduttore, dunque, pare modificare l’originale in funzione del suo nuovo pubblico, superando pertanto quelli che Tanqueiro indica come limiti invalicabili anche per l’estrema libertà degli autotraduttori¹².

Per comprendere il senso di questo “tradimento” dell’originale può essere utile il riferimento al *Cultural Turn* dei *Translation Studies*¹³. Come sottolinea Castillo García, se si definisce “traduzione culturale” “aquella en que se cambia el contenido de un mensaje para acomodarlo de algún modo a la cultura del receptor o en que se introduce una información que no está lingüísticamente implícita en el original” (Castillo García 2006: 100), allora gli autotraduttori sono mediatori culturali “en la medida que acomodan su mensaje para la nueva audiencia al introducir información no presente en el texto de origen” (Castillo García 2006: 101). Anzi, l’autotraduttore in quanto “gran conocedor de las lenguas y culturas que le definen como ser híbrido y plural, parece ser el mejor ejemplo para reconciliar gentes y maneras de pensar distintas” (Castillo García 2006: 92). Colpisce il fatto che, per caratterizzare l’autotraduttore, Castillo García ricorra all’immagine dell’ibrido, la stessa utilizzata da Rosario Ferré per descrivere la propria condizione di portoricana: “Ser puertorriqueño es ser un híbrido. Nuestras dos mitades son inseparables; no podemos prescindir de una sin sentirnos mutilados” (Ferré 1998b). E forse non è una coincidenza che all’esperienza di scrivere in inglese, per poi autotradursi in spagnolo, faccia seguito un cambiamento di posizione politica. Dopo aver per anni difeso l’indipendenza di Portorico e l’esigenza di scrivere in spagnolo, in modo da salvaguardare l’identità ispanica propria e della sua isola, Ferré sente l’esigenza di scrivere in inglese e afferma: “No soy menos puertorriqueña porque puedo escribir en inglés. ¿Por qué tengo que limitarme a un sólo idioma cuando puedo expresarme en dos? ¿Por qué utilizar una mano si tengo dos?” (Ferré 1998b). Anzi, è proprio per salvaguardare anche la propria identità nordamericana che – in prossimità del plebiscito, indetto per decidere lo statuto costituzionale dell’isola – si dichiara a favore dell’annessione agli Stati Uniti (Ferré 1998a):

As a Puerto Rican writer, I constantly face the problem of identity. When I travel to the States I feel as Latina as Chita Rivera. But in Latin America, I feel more American than John Wayne [...]. For many years, my concern was to keep my Hispanic self from being stifled. Now I discover it's my American self that's being threatened [...]. We are mulatto-mestizo, bilingual and proud of it. We no longer need fear that "el otro", the other, will swallow us up. We have become the other. As a Puerto Rican and an American, I believe our future as a community is inseparable from our culture and language, but I'm also passionately committed to the modern world. That's why I'm going to support statehood in the next plebiscite.

L'autotraduzione è stata, dunque, per la scrittrice portoricana un'occasione per cercare di conciliare le sue due lingue e le sue due culture, attraverso un processo di ricreazione e riscrittura, non solo della propria opera ma anche di se stessa e del proprio mondo. Anche se questo ha comportato il rischio di tradire non solo l'opera originale, ma anche una parte della propria identità, in favore e in riconoscimento di un'identità duplice, di una identità *in between*¹⁴.

Come sottolinea Castillo García "Esta tendencia de reescribir la propia obra al intentar traducirla es bastante común hoy en día" (Castillo García 2006: 97) e molti "se toman la libertad de añadir, suprimir y reorganizar el texto en la lengua meta" (Castillo García 2006: 91). Anche Bernardo Atxaga, per esempio, quando traduce dal basco al castigliano "recompone la estructura del relato y ciertos aspectos de la narración para adecuarla a la mentalidad del nuevo lector" (Ascunce 2000: 25). L'autotraduttore anticipa le esigenze del "otro castellano", il suo nuovo lettore, di cui condivide le esperienze, in quanto biculturale, e piega il testo in modo da "borrar las diferencias culturales, las referencias codificadas [...] el mero particularismo" (Alsina 2002: 44).

Mi chiedo, però, se a queste condizioni non si metta a rischio una delle funzioni principali della traduzione – che ne fa da sempre un fondamentale strumento di conoscenza e cambiamento – ossia la capacità di farci entrare in contatto con realtà diverse, con un punto di vista differente dal nostro (cfr. García Yebra 2004). Si pensi alla funzione svolta dalla pubblicazione di letteratura straniera – solitamente in traduzione – come "momento di aggiornamento e negoziazione identitaria" (Billiani 2004: 17). Anzi, come sottolinea Billiani, è proprio il "confronto tra modelli discorsivi divergenti" a garantire "tanto la messa in discussione del canone letterario quanto la formazione di nuovi profili identitari, siano questi estetici, sociali o culturali" (Billiani 2004: 17).

Ho iniziato il mio intervento chiedendomi se l'autotraduzione possa evitare le inevitabili perdite del processo traduttivo. Per concludere proporrei di modificare la domanda *leitmotiv* di queste giornate in questo modo: *What can be lost/found in (Self-)Translation?* Alla luce di quanto emerso, credo sia chiaro che non esiste al momento una risposta univoca. Dipende dal tipo di autotraduzione presa in considerazione: se si tratti cioè di una autotraduzione “naturalisante”, “décentrée” o “(re)créatrice”. Solo l’analisi di un numero sempre maggiore di autotraduzioni – appartenenti alle tre categorie indicate da Oustinoff – potrà consentire di dare una risposta adeguata¹⁵.

Note

- ¹ La citazione è tratta dal manifesto programmatico di *Autotrad* (2002). Si tratta di un gruppo di ricerca di fondamentale importanza, in quanto è il primo a dedicarsi esclusivamente all'autotraduzione. Viene fondato nel 2002 nel *Departamento de Traducción e Interpretación* della *Universidad Autónoma* di Barcellona con l'intento di contribuire allo studio della traduzione letteraria "mediante el análisis de traducciones que los propios autores realizan de su obra" attraverso la creazione di "un corpus de obras autotraducidas que nos permita inferir datos acerca de la práctica autotraductora" senza trascurare "la reflexión teórica en sentido amplio acerca de este fenómeno al que tan poca atención se le ha prestado hasta la fecha". Le lingue coinvolte sono catalano, spagnolo, galiziano, francese, inglese, italiano, portoghese e russo ma con l'intento di includerne altre. L'approccio scelto è interdisciplinare e riunisce traduttologia, linguistica, letteratura generale e comparata. Il principale obiettivo è quello di mettere in luce come lo studio dell'autotraduzione possa contribuire allo studio della traduzione *tout court*. Il manifesto programmatico inoltre recita: "Our main goal is to analyze the contribution of self-translation to a new approach to the study of literary translation, in particular its contribution to the following areas: translatability and untranslatability; the translator's visibility or invisibility; literal or free translation of the original text; the existence of only one copy of an original text; and the importance of self-translation in modern approaches to translation such as reception theory, ideology in translation, and manipulation" (*Autotrad* 2002b).
- ² Come nel caso delle analisi dedicate alle auto traduzioni di Beckett, Nabokov o Joyce (cfr. Oustinoff 2001: 285-288).
- ³ L'interesse per l'autotraduzione è attestato dal crescente numero di studi. Alcuni esempi: nel 1999 il saggio di Helena Tanqueiro, *Un traductor privilegiado: el autotraductor*; nel 2000 la voce *Auto-translation* a cura di Grutman Rainer, in *Routledge Encyclopedia of Translation*; nel 2001 la monografia di Michael Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*; nel 2002 il numero 210 della rivista spagnola *Quimera* (data la rilevanza per gli studi spagnoli sull'autotraduzione, riteniamo utile riportare qui i titoli degli articoli: Poch Olivé "La autotraducción": 9; Riera "La autotraducción como ejercicio de recreación": 10-12; Parcerisas "Sobre la autotraducción": 13-14; Muñoz "La autotraducción: entre fidelidad y licencia": 15-16; Todó "Lugares del traductor": 17-19; Conde "La autotraducción como creación": 20-26; Santoyo "Traducciones de autor: una mirada retrospectiva": 27-32; Gallego Roca "Nabokov, traductor de Hañokob": 33-38; Alsina "Lectura y autotraducción en la narrativa española actual"; Vega "Un jardinero en la frontera: Las autotraducciones de Álvaro Cunqueiro": 46-50; Ansó "De La Mancha a Roma, ida y vuelta": 51-52; Garzia Garmendia "Bernardo Atxaga, sobre la traducción de Obabakoak": 53-57; Wolfe "La alquimia del verbo": 59; Hand Cranham "V.S. Naipaul: el enigma del emigrante": 60-63); nel 2003 il numero 25 della rivista francese *Que-sais-je*; nel 2005 un numero monografico della rivista inglese *In Other Words. The Journal for Literary Translator* e il mio *The House on the Lagoon/La casa de la laguna di Rosario Ferré: tra riscrittura e autotraduzione*; nel 2006 il volume *La autotraducción como mediación entre culturas* di Gema Soledad Castillo García; nel 2007 il numero 7 della rivista *Atelier de traduction* e il volume di Jan Walsh Hokenson e Marcella Munson, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*. Infine, sarà dedicato all'autotraduzione un *Panel* del prossimo congresso IATIS, Melbourne 2009, che si caratterizza per la varietà di lingue e letterature coinvolte,

- come si evince dal programma consultabile al sito: <http://www.arts.monash.edu.au/lcl/conferences/iatis09/program.php>.
- ⁴ “Aunque el autor-traductor sea más libre que el traductor en su labor de reescritura, ambos respetan (en líneas generales) el universo ficcional del original. La autotraducción es traducción, y su estudio, intuimos, puede aportar datos que apunten hasta qué punto condiciona el destinatario de la cultura término la práctica (auto)traductora, o en qué medida habría de ser creativa una traducción, dependiendo también de la motivación ideológica de la traducción” (*Autotrad* 2002a).
- ⁵ Per lo meno nessuna delle due vi fa esplicito riferimento, né per accettarla né per confutarla.
- ⁶ Ben sintetizza questo criterio di traduzione la già citata regola aurea di García Yebra che si basa sul principio dell'equivalenza dinamica enunciato da Nida, il quale afferma che “Tradurre consiste nel riprodurre nella lingua d'arrivo il più vicino equivalente naturale del messaggio nella lingua di partenza, in primo luogo nel significato e in secondo luogo nello stile”, dove *naturale* significa che è necessario evitare ogni forma d'interferenza affinché non emerga la ‘natura non nativa’ del testo tradotto” (Nida 1959: 162).
- ⁷ Come nel caso dei già citati Becket, Tagore, Nabokov e altri (cfr. Antunes 2007: 80).
- ⁸ Le autotraduzioni di Ferré dall'inglese allo spagnolo hanno riguardato finora i romanzi *The House on the Lagoon/La casa de la Laguna*; *Eccentric Neighborhood/Vecindarios excéntricos*; *The Flight of the Swan/El vuelo del cisne*. Dallo spagnolo all'inglese ha invece tradotto il romanzo *Maldito amor* con il titolo *Sweet Dimond Dust*. Per quanto riguarda la saggistica si vedano “Ofelia a la deriva en las aguas de la memoria”; “Writing in between”; “Escribir entre dos filos”. Utili anche le riflessioni che emergono in un'intervista rilasciata nel 2005 (Castillo García 2005).
- ⁹ *The House on the Lagoon/La casa de la laguna*, Tesi di Laurea, A.A. 1997-1998, Università degli Studi di Sassari.
- ¹⁰ Ampio spazio è dato invece all'esemplificazione nel volume da cui la tabella è tratta (Cocco 2005: 25-103). In questa sede ci limitiamo a riportare la tabella 1 che permette di visualizzare il numero totale delle variazioni riscontrate.
- ¹¹ Così definite in quanto legate a temi quali la situazione linguistica di Portorico, il conflitto politico tra indipendentisti e annessionisti, le ingiustizie sociali che segnano l'isola etc. (cfr. Cocco 2005: 118-119).
- ¹² Limiti, ricordiamo, dati dal fatto che “en el momento que empiezan a traducir, el proceso de creación del universo ficcional ya se encuentra acabado en la obra original y los lectores ideales ya están definidos” (Tanqueiro 1999: 59).
- ¹³ È ben noto che il *Cultural Turn* nei *Translation Studies* ha evidenziato l'incidenza del contesto culturale in cui si iscrive una traduzione. Come esplicitato dal titolo della sua monografia, *La (auto)traducción como mediación entre culturas*, a Castillo García (2005a) spetta il merito di aver sottolineato l'importanza dell'elemento culturale anche nell'ambito degli studi sull'autotraduzione.
- ¹⁴ Il termine “tradimento”, che può apparire eccessivo dato che si tratta di una scelta personale dell'autrice, emerge continuamente nel “diluvio de críticas” che segue l'articolo di Ferré (cfr. Rodríguez e Tudoras 2005). Si veda in particolare Vega (1998). In realtà parlare di tradimento nel caso di autori bilingui che optino per la lingua maggioritaria è abbastanza frequente: si veda il caso dello scrittore catalano Josep Carner analizzato da Valentina Ripa (2008; in particolare: 236, n.8). Emblematico il titolo di un saggio dedicato

a un'autotraduzione in inglese di Ferré: "Translation and Prostitution: Rosario Ferré's *Maldito amor* and *Sweet Dimond Dust*" (Jaffe 1995).

- ¹⁵ Risultati interessanti potrebbero emergere – così come è stato per la traduzione allografa – dall'analisi delle autotraduzioni con gli strumenti della *Corpus Linguistics* (cfr. n.1). Laviosa, per esempio, ha isolato alcune caratteristiche delle traduzioni allografe quali: "1. esplicitazione sotto forma di slittamenti nella coesione, inserimento di informazioni aggiuntive nel testo di arrivo e a livello sintattico sotto forma di maggiore ridondanza; 2. eliminazione dell'ambiguità e semplificazione; 3. resa convenzionale dei testi; 4. eliminazione delle ripetizioni presenti nel testo di partenza" (Laviosa 2002, cit. e rielaborato in Morini 2007: 34). Sarebbe interessante verificare l'incidenza di tali variazioni anche nelle autotraduzioni.

Bibliografia

- Alsina, J., 2002, "Lectura y autotraducción en la narrativa española actual" in *Quimera*, 210: 39-45;
- Antunes, A. (2007), *Autotradução e autotradutores: breve histórico* in *Tradução e Comunicação*, 16: 78-83;
- Aranda, L.V., 2007, *Handbook of Spanish-English Translation*, UPA, Lanham;
- Ascunce, J. A., 2000, B. Atxaga. *Los demonios personales de un autor*, Saturaran, San Sebastián, cit. in Alsina (2002: 44);
- Atxaga, B., 1996, *Nueva Etiopía, conversaciones y poemas*, Galeria Detursa, Madrid; cit. in Alsina (2002: 43);
- Autotrad*, 2002, in <http://www.fti.uab.es/autotrad> [ultima consultazione: 05/06/09];
- Autotrad*, 2002b, in http://www.fti.uab.es/departament/grups/autotrad/index_en.htm [ultima consultazione: 05/06/09];
- Billiani, F., 2004, "Traduzioni e identità nazionale nell'Italia degli anni Venti e Trenta" in *La Fabbrica del libro*, 2: 17-23;
- Billiani, F., 2007, *Culture nazionali e narrazioni straniere, Italia 1903-1943*, Le Lettere, Firenze;
- Carbonell i Cortés, O., 1997, *Traducir al Otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca;
- Castillo García, G.S., 2005a, *Rosario Ferré, mediadora entre culturas: Sus autotraducciones de Maldito amor y The House on the Lagoon*, Tesis Doctoral, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares;
- Castillo García G.S., 2005b, "Entrevista a Rosario Ferré: in between two worlds", in *Centro. Journal*, 2005, XVII: 232-247;
- Castillo García, G.S., 2006, *La (auto)traducción como mediación entre culturas*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares;
- Cocco, S., 2005, *The House on the Lagoon/La casa de la laguna di Rosario Ferré: tra riscrittura e autotraduzione*, Magnum Edizioni, Sassari;
- Cotoner, L., 2001, "Las autotraducciones al castellano de Carme Riera", in *Quimera*, 199: 21-24;
- Ferré, R., 1998a, "Porto Rico, USA" in *The new York Times* (19/03/1998), consultabile in <http://www.puertorico-herald.org/issues/vol2n06/Ferre-Rosario-PuertoRicoUSA.html> [ultima consultazione: 05/06/09];

- Ferré, R., 1998b, "Puerto Rico, U.S.A." in *El Nuevo Día* (23/03/1998), consultabile in <http://www.sololiteratura.com/fer/ferpueroricousaesp.htm> [ultima consultazione: 05/06/09];
- Ferré, R., 2005, "Ofelia a la deriva en las aguas de la memoria" in Id., *El colloquio de las perras*, Editorial Cultural, Río Piedras; cit. in Castillo García (2006: 90);
- García Yebra, V., 1989, *En torno a la traducción*, Gredos, Madrid;
- García Yebra, V., 2004, *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*, Gredos, Madrid;
- Hokenson, J. & Munson, M., 2007, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, St. Jerome Publishing, Manchester;
- Jaffe, J., 1995, "Translation and Prostitution: Rosario Ferré's *Maldito amor* and *Sweet Dimond Dust*" in *Latin American Literary Review*, XXIII: 66-82;
- Laviosa, S., 2002, *Corpus Based Translation Studies. Theory, Finding, Applications*, Rodopi, Amsterdam-New York; cit. in Morini (2007: 34);
- Meschonnic, H., 1973, "Preposizioni per una poetica della traduzione" in Neergard (1995: 265-281);
- Morini, M., 2007, *La Traduzione. Testi. Strumenti. Pratiche*, Sironi, Milano;
- Neergard, S., 1995, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano;
- Nida, E., 1959, "Principi di traduzione esemplificati dalla traduzione della Bibbia" in Neergard (1995: 149-180);
- Oustinoff, M., 2001, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L'Harmattan, Paris;
- Popovic, A., 1976, *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Edmonton, Department of Comparative Literature, The University of Alberta, cit. in Santoyo, 2005: 27;
- Riera, C., 2002, *La autotraducción como ejercicio de recreación* in *Quimera*, 2001-2002, 210: 10-12;
- Ripa, V., 2008, "Dal Messico a Parigi attraverso terre catalane: il *Misterio de Quenaxhuata* e le sue traduzioni" in De Benedetto *et al.* (a cura di) *Tradurre. Riflessioni e rifrazioni*, Edizioni B.A. Graphis, Bari: 225-237;
- Rodríguez, F. e Tudoras, L., 2005, "Viajes azarosos: la aventura de la insularidad en la narrativa puertorriqueña: Vecindarios excéntricos de Rosario Ferré" in *Revista de Filología Románica*, 22: 93-199;

- Santoyo, J.C., 2002, *Traducciones de autor: una mirada retrospectiva* in *Quimera*, 210: 27-32;
- Santoyo, J.C., 2005, *Autotraducciones: Una perspectiva histórica* in *Meta*, 50: 858-867, consultabile in <http://www.erudit.org/revue/META/2005/v50/n3/011601ar.html> [ultima consultazione: 05/06/09];
- Tanqueiro, H., 1999, “Un traductor privilegiado: el autotraductor” in *Quaderns. Revista de traducció*, 3: 19-27, consultabile in <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=230750> [ultima consultazione: 05/06/09];
- Tanqueiro, H., 2000, “Self-Translation as an Extreme Case of the Author-Translator-Dialectic” in Beedy Lonsdale, A. et al., *Investigating Translation: Selected Papers from the 4th International Congress on Translation, Barcelona, 1998*, John Benjamins Publishing Company, Barcelona: 55-63;
- Ulrych, M. (a cura di), 1997, *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Utet, Torino;
- Vega, A.L., 1998, “Carta abierta a Pandora” in *Nuevo Día* (31/03/1998), consultabile in <http://www.sololiteratura.com/fer/fercartaapandora.htm> Walsh [ultima consultazione: 05/06/09].

Hispanic Intertextuality in Contemporary Sardinian Poetry*

Nicola Tanda

The Sardinian people have undergone a process of acculturation, initially Iberian and later Italian, which was particularly marked in the period of fascist nationalism and in that of post-fascist national centralism. Yet the Sardinian language is different from the Italian language and the Sardinian worldview is therefore equally different. It is upon this diversity that Sardinia's special statute autonomy should have been founded, whereas nowadays most so-called "educated" people still consider Sardinian to be a dialect of Italian and, moreover, one with negative connotations. It was therefore inevitable, once it was accepted that the school system should integrate totally with the language and culture of the Italian nation, that students would continue, as they still do today, to be deprived of their own identity. One might conclude, not without a certain bitterness, that those responsible for schools in Sardinia have never even considered the problem of a *ratio studiorum* that takes into account the pluriculturalism and plurilingualism of the past as well as the bilingualism of the present.

In the 1950s the *Plan for the Regeneration of Sardinia* proposed that two sites should be established in order to develop a chemical industry on the island. The project, imposed from outside, had a disastrous impact on the cultural and anthropological fabric of the territory, leading to a loss of identity. Within this context a group of poets and intellectuals founded, in the town of Ozieri, a literary prize to encourage a revival of poetry in the Sardinian language. The spontaneous and unexpected level of adhesion was such that this prize, having rapidly increased in importance and prestige, led to the establishment of at least seventy other prizes along the same lines. Sardinian poets had finally gained an audience and even critical acceptance. They showed a desire and a keenness to retake possession of their own tongue and took their place at the school of contemporary Italian and European poetic language.

The historical circumstances of the island, even though it had belonged to the Confederation of Kingdoms of Aragon and Castile since the Middle

* Translation by Christopher John Pain.

Ages, were little different from those of the confederate kingdoms of the colonies across the Atlantic. Aragonese and later Castilian sovereigns recognized the Sardinian nation and, by conceding a semblance of autonomy to the *Regnum Sardiniae*, demonstrated a desire to foster a modicum of self-respect and esteem among the Sardinian people.

The policy of exclusively Italian acculturation practiced in schools, not so much in the 19th century (the national anthem of the Kingdom of Italy was *Cunservet Deus su Re* ‘God save the King’) as in the twentieth, has led to a decline in self-esteem and widespread social malaise. Nowadays, despite those few rare cases of economic development which stem from the Sardinian people’s own capacity to take advantage of their local material and immaterial resources, school curricula continue to ignore the island, its language, its culture and its history.

The renaissance of spoken and written communication in the Sardinian language, however, has breathed new life into the Sardinian linguistic and literary system, which is bilingual, and has encompassed the poets and writers who have been acclaimed in the various local literary competitions and have gone on to publish collections of poetry, works of fiction and drama. These innovations have altered the system as a whole and, being motivated by a strong sense of identity, have brought a new dynamism and a new sense of direction. Literary competence, which is widespread on the island, acts as an invariant with respect to language. That is to say, those who have learnt to appreciate literature and know how to compose poetic and narrative texts do it in the languages they know well and do it best of all in their mother tongue, rather than in Italian. In order to update their skills, both passive and active, these poets have taken on board the formal processes of contemporary poetic language, not only Sardinian, and not only Italian. And in the course of their research they have naturally encountered Spanish poetry, and found in it an extraordinary affinity.

Publishers – the parallel text editions of foreign poets published by Guanda and edited by Carlo Bo come to mind – have acquainted our readers and poets with the poetry of other nations and, on the whole, the latter have tended to prefer the literature of the Hispanic area.

Predu Mura, for instance, had an elective affinity with the poetic language of García Lorca. As a descendent of a Romany community of Andalusian provenance, which many centuries before had settled in Isili, working and dealing in copper, he felt an extraordinary connection with Lorca’s Andalusia. The intertextual correspondences with his own work are so fitting and so frequent that the literati of Nuoro called him the Sardinian

García Lorca. The forge where he worked in copper became metaphorically the literary forge of the *rimas nobas* and the poet a “wordsmith” experimenting with new formal processes. His song *E commo* thus considered to be the manifesto of the new Sardinian poetry; this smith of “fresh songs” was able to charm poets and readers alike with his extraordinarily moulding skill:

E commo Deus de chelu
 a chie canto
 cust'urtima cantone cana?
 A bentanas apertas
 a su tempus nobu promissu
 a Sardigna
 barandilla de mares e de chelos?
 Su bentu ghattat boches.
 Commo m'ammento:
 unu frore ruju
 una melagranada aperta
 una tempesta 'e luce
 cussa lapia 'e ràmine luchente!
 Fippo operaiu 'e luce soliana
 commo so' oscuru artisanu de versos
 currende un'odissea de rimas nobas
 chi mi torret su sonu 'e sas lapias
 ramenosas campanas
 brundas timballas e concas
 e sartàghines grecanas.
 Cada corfu 'e marteddu
 allughia unu sole
 e su drinnire
 de una musica 'e framas
 m'ingravidabat su coro
 e mi prenabat soso ocros
 d'unu mare 'e isteddos.
 Frailàrju 'e cantones friscas
 camino a tempus de luce
 pudande sos mezus frores
 in custa paca die chi m'abbarrat
 prontu a intrare
 in su nurache 'e s'umbra.
 Gai fortzis su sole
 in custa die de chelu
 est bénniu a cojubare
 frores de neulache
 chin fruttos de melalidone.¹

Here the intertextuality is Hispanic, Dantesque (“new rhymes” and “blacksmith of the mother tongue”), Ungarettian (the “wall of shade” becomes the “Nuraghe of shade”), while Quasimodo’s “worker of dreams” becomes “worker of sunlight”. Synaesthesiae are constructed in the Lorquian surrealist mould: “*musica ‘e framas*” (music of flames), “*mare ‘e isteddos*” (sea of stars), “*die de chelu*” (day of sky).

Passive and active linguistic and literary competence in Sardinia, when considered statistically on the basis of the number of inhabitants, is certainly higher than that of other regions of Italy. All, or nearly all, Sardinian speakers are able to improvise and write in the gnomic, satiric, commemorative, parenthetical and celebratory genres. Sedimentation from various languages has left many interferences in our culture. From Roman acculturation the Sardinian tongue has conserved almost intact the characteristics of the Latin language in its rustic form. Dante in his *De Vulgari Eloquentia* even wrote that it would be wrong to speak of Sardinian as a true vulgate, since it differed little from Latin and was like a *simia linguae latinae*.

Benvenuto Lobina must be credited with having contributed appreciably to the growth of Sardinian narrative prose. *Po Cantu Biddaona* is not merely an extraordinary novel written in the Campidanese language, it is also a masterpiece which represents a great leap forward compared to the then-current level of the best narrative works in the prose section of the Ozieri Prize. As a boy in Cagliari he wrote verses in Italian and also breathed the freer air of the Second Futurism. After switching to the Sardinian language, he gained success at the Ozieri Prize and other major poetry competitions. The success of his prose stems, I think, from a wise use of a lyrical experience gained through reading literature of importance: not only that of Spanish poets from Jiménez to García Lorca, Machado, Alberti and Neruda, but also Latin-American novelists, from García Márquez, to Vargas Llosa and Juan Rulfo. In the prose of his novel and of his short stories a story-telling style of oral narration alternates with an intensely lyrical evocation, direct with indirect speech, descriptive and documentary articulation with fanciful and surreal monologue. The writing displays, by means of a non-fortuitous irony, the light regional coloration of an Italian ill-learned which sits uncomfortably with certain diastatically marked characters. In general the narrator’s voice gives free rein, within the fabric of the narrative layers, to the various linguistic registers that traverse the array of characters.

Together with Predu Mura and Benvenuto Lobina, Antoninu Mura Ena represents the third element in the great twentieth-century literary

Sardinian-language triad. He showed that he was already a poet of high stature in 1988 at the “Pompeo Calvia” Dialect Literature Prize held in Sassari. This complex and intellectual writer of great importance gave us a masterpiece in *Recuìda*. The collection, on which he worked for around thirty years, wraps up an existence dedicated to philosophy and literature. *Recuìda* means grand return, re-appropriation of identity and revelation of non-illusory truths which may accompany us on the great day. A refined connoisseur of songs for guitar, Mura Ena succeeded in blending the melodic tradition of the Sardinian lyric with the gnomic and choral tradition. More than anyone else, he has been able, with lucid intellectual awareness, to balance his experience of the anthropological situation in Sardinia with a culture ranging from Plato to St. Augustine, and from Hegel to classics from every era of European literature. It is thus possible to glean from his writings a dense tissue of intertextualities ranging from unknown 14th-century Spanish authors to García Lorca, or from Dickinson to Eliot, from *attittidos* to *muttos*, in a poetic synthesis without equal in the Sardinian tongue.

The final part of the collection *Ammentos e appentos*, even includes a translation in the Logudorese language of the poem *De profundis*, part of García Lorca’s *Poema del canto jondo*.

Castellana de Burgos, is, in turn, a translation cum reworking of the anonymous *Romance de la hija del rey de Francia (Hacia el siglo XV)*. *Marineri cantadore* is the result of a similar operation, being based on the *Romance del conte Arnaldo (Hacia el siglo XV)* by an anonymous Spaniard. Alongside these pieces and the translation of Lorca’s *De profundis*, all of which highlight the attention paid by Mura Ena to Spanish poetry, the most interesting example of intertextuality is *Jeo no ippo torero*:

Jeo no ippo torero

Jeo ’ippo Juane ’Arina.
Luvulesu, pitzinnu minore.
In tempus de laore, a manzanu e a sero,
de voes e de vaccas punghitore.
Ma no ’ippo torero.
Jeo no so mortu
a sas chinbe de ’ortadie
(che a Ignacio Sánchez).
Je so mortu a s’arveschere
in su creschere.
No b’aiat pro me in s’arena

un'isporta 'e carchina vattuta
a isterrita, supra su sambene.
A mie no m'han vattutu
unu savanu biancu.

Unu voe m'haiat incorratu
in sa jaca 'e s'ortu.
Ohi! chi so mortu.
A mamma happe cramatu
a sa jaca 'e s'ortu.

Mamma est vennita a s'ortu.
Apporrimi sa manu
e 'ocaminde, mama
dae custa mala cama
de sa terra 'e s'ortu.
No mi lasses in terra
che infattu 'e gama.
Cramami a babbu, mama,
chi torret dae gherra...

-'Itzu meu galanu
no lu poto cramare.
Ca babbu est mortu in mare,
e tue ses orfanu,
'itzu meu galanu -.

Tue lu des contare
In donzi terra e portu
Chi at tentu malu irgrabbu,
'itzu meu galanu.
Tue lu des contare
Chi babbu est mortu in mare
in donzi terra e portu
chi babbu in mare est mortu.

Ohi sa calentura, sa calentura!
Unu 'ilu luchente mi porriat caente
babbu, su mortu in mare,
mi lu porriat caente a m'ampilare
a caminu 'e chelos.

M'ampiliaiat a fiancu
unu zovanu 'ertu
su solopattu abbertu
de cristallu biancu
e un'ispada in manos.
E una 'erta in s'imbene
chei sa mea.

L'appompiaio jeio,
m'appompiaio isse:
– Ere herido? – Sisse.
– Eres torero? – Nosse.
Vostè juchet in s'imbene una ferta
aberta, chei sa mea.

– Vostè es torero?
– Yo soy un río de leones.
Gloria de Andalusia.
Tú eres torero? –

– Nosse, vostè. Jeo no 'ippo torero.
Jeo 'ippo Juane 'Arina,
pitzinnu minore.
A manzanu e a sero,
in tempus de laore,
de voes e de vaccas punghitore.
Ma no 'ippo torero.
In sa jaca 'e s'ortu
unu 'oe m'haiat incorratu.
Ma no 'ippo torero. –

– Calla, niñito, calla.
Tú eres torero!
Lo mas grande torero sardenolo
demasiado pequeño.

Subimos juntos a los toros celestes.
Toma tu mano pequeña
a este herido leon,
torero sardenolito
niñito del corazón –.²

The intertextual connection is with García Lorca's *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, and the poem cannot be understood or appreciated without reference to it, especially in the following verses:

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte
*a las cinco de la tarde*³.

The author imagines that the shepherd boy, Juane Farina of Lula, gored by an ox's horn, tells of his agony. The boy's mother, standing at the gate of the field where her son lies wounded, begins her lament. In the delirium of fever her son invokes his father who perished in war and imagines meeting him as he rises towards heaven together with a toreador. The latter, noticing a wound similar to his own in the boy's groin, asks him if he too is a toreador. The boy retorts that he is not a toreador and relates his humiliating misfortune. Nevertheless, the greatest toreador of Andalusia takes the boy, the little *Sardignolo* toreador, by the hand and sets out with him *a los toros celestes*. In short, a boy, gored not in the bull-ring but at work in the fields, is also a toreador. The poet alternates the boy's tale with the dialogue with his mother, whose funeral lament echoes the rhythmic structure of the *attitudu* and in part that of Jacopone's lament. The climax is reached in the dialogue with the toreador with a meaningful and highly effective exchange between the Spanish and Sardinian languages. The composition freely follows traditional processes, such as the *retrograda* of the funeral lament, and the formal processes and literary expressions of García Lorca's text. Hendecasyllables alternate with decasyllables, nine-syllable lines with eight-syllable lines, seven-syllable lines with six-syllable lines, all with the greatest of freedom and abetting the poet's creativity in constructing one of the most interesting pieces of twentieth-century poetry in the Sardinian tongue.

It should also be noted that on second reading we may interpret the elevation of the wounded boy to the status of a true toreador, as that of the poetry of the little Sardinian nation to the status of true and sublime.

Note

- ¹ *And now* // And now God on high / to whom shall I sing / this last graying song: / To windows thrown open, / to the promised new times, / to Sardinia / balustrade on to seas and skies? / The wind whispers voices. / Now I recall: / a crimson flower, / a pomegranate broke open, / a flurry of light, / that glistening copper cauldron! / I, one time smithy of sunbeams, / now am a dark artisan of verses / flowing an odyssey of rhyme / new found in cauldrons' sound / copper bells' chime, / bright bowls and basins / with Grecian wrought molds. / Each blow of the hammer / brought out a sun / and each tinkle / a music of flames / impregnating my heart / and filling all my eyes / with a sea of bright stars. / Smithy of fresh-minted songs / I walk on at light's pace / reaping the best flowers / during the hours that remain in my day / ready to cross into / the shadowy nuraghe. / Perhaps the sun / in this celestial day / has come to join in suit / the flowers of oleander / and corbezzolo's fruit [Transl. G.J. Brelstaf–F. Chessa].
- ² *No toreador was I* // Juanne 'Arina was I / Boy herdsman of Lula. / In sowing season, morning and evening / Driver of oxen and cows. / No toreador was I. // I didn't die / at five in the afternoon / (as Ignacio Sánchez did). / I died at day break / in my childhood. // For me in the arena no / bag of lime was thrown down, / like a blanket, over the blood. / For me they brought no / white sheet. // Gored by an ox / at the farmyard gate. / Oh! how I died. / To my mother I cried / at the farmyard gate. // Mother came to the farmyard. / Give me your hand / and set me free, mammy, / from the pain that burns me / here on the farmyard floor. / Don't leave me on the ground, / behind the herd. / Call daddy for me, mammy, / he's back from the war... // – Oh fair son of mine, / I can't call him here. / Your father's dead at sea, / and you're an orphan, / fair son of mine. // Go out and tell / in every country and port / the misfortune you've met / fair son of mine. / Go out and tell / that your father is dead at sea, / in every country and port, / that your father, at sea, is dead. // Oh! such burning, what burning! / Bring me a shining hot thread / my daddy, dead at sea, / and help me to climb / the path to the skies. // Yet by my side arose / a wounded young man / with an open waistcoat / white as crystal / and a sword in his hand. / And a wound in the groin / like mine. // I looked at him, / he looked back at me: / – Está herido? – Yes sir. / – Eres torero? – No sir. / You, sir, have a wound in the groin / open, like mine. // – Are you a toreador? / – Yo soy un río de leones. / Gloria de Andalusia. / Tú eres torero? – // – No, sir, no toreador was I. / Juanne 'Arina was I, / Boy herdsman. / Morning and evening, / in the sowing season / Driver of oxen and cows. / But, no toreador was I. / At the farmyard gate / Gored by an ox. / But, no toreador was I. // – Calla, niñito, calla. / Tú eres torero! / El mas grande torero sardenolo / demasiado pequeño. // Subimos juntos a los toros celestes. / Toma tu mano pequeña / a este herido león, / torero sardenolito / niñito del corazón –. [Transl. G.J. Brelstaf–F. Chessa].
- ³ *At five in the afternoon*. / Five on the dot afternoon. / A boy fetched the white sheet / *at five in the afternoon* / A basket of lime waiting / *at five in the afternoon* / After that death and only death / *at five in the afternoon* [Transl. M. Sorell].

Bibliography

- García Lorca, F., 2007 [1935], *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías/Lament for Ignacio Sánchez Mejías* in Sorell, M. (ed.), *Federico García Lorca. Selected poems*, OUP, London: 156-161;
- Lobina, B. 1987, *Po cantu Biddanoa*, 2D Editrice Mediterranea, Cagliari-Sassari;
- Mura, P., 2004, *Sas poesias d'una bida. Nuova edizione critica a cura di Nicola Tanda con la collaborazione di Raffaella Lai*, CUEC, Cagliari ;
- Mura Ena, A., 1998, *Recuida. Introduzione, edizione critica e traduzione a cura di N. Tanda*, Sassari, Edes;
- Tanda, N., 2003, *Un'odissea de rimas nobas. Verso la letteratura degli italiani*, CUEC, Cagliari.

Un occhio per l'orecchio. *Lost in Translation*: il film

Fabrizio Derosas

In Inghilterra il cinematografo era chiamato *bioscope* perché presentava in termini visivi i movimenti delle forme di vita. Mediante il cinema arrotoliamo il mondo reale su una bobina per poi srotolarlo come un tappeto magico della fantasia

L'uomo tipografico ha subito accettato il cinema proprio perché offre, come il libro, un mondo interiore di fantasie e di sogni. Lo spettatore cinematografico è psicologicamente solo come il silenzioso lettore. Non era in questa situazione il lettore di manoscritti e non lo è lo spettatore televisivo. Non è piacevole accendere la TV soltanto per sé stessi, in una camera d'albergo o anche a casa. L'immagine a mosaico esige un completamento, da parte di chi la osserva, e un dialogo. Lo stesso vale per il manoscritto prima dell'avvento della tipografia, poiché la lettura del manoscritto è orale ed esige il dialogo e il dibattito, come è dimostrato dalla civiltà antica e medioevale. È stato Bertrand Russell a dire che la grande scoperta del XX secolo è la tecnica del giudizio sospeso. Dal canto suo Whitehead ha sostenuto che la grande scoperta dell'ottocento era stata la scoperta della tecnica della scoperta. Cioè la tecnica di partire dalla cosa da scoprire e di risalire passo passo, come lungo una catena di montaggio, sino al punto da cui è necessario partire per raggiungere l'oggetto desiderato. Nelle arti ciò equivale a partire dall'effetto e inventare poi una poesia, un quadro o un edificio che produca proprio quell'effetto e nessun altro. La tendenza dei bambini nevrotici a perdere i loro tratti nevrotici quando telefonano è sempre stato un enigma per gli psichiatri. Certi balbuzienti perdono la balbuzie quando si mettono a parlare in una lingua straniera. Il fatto che le tecnologie siano modi per trovare un tipo di conoscenza in un altro è stato espresso da Lyman Bryson nella formula "la tecnologia è chiarezza".

La traduzione è dunque un'espressione semplificata delle forme di conoscenza. Quello che noi chiamiamo "meccanizzazione" è una traduzione della natura, e delle nostre nature personali, in forme amplificate e specializzate. Tutti i media sono metafore attive in quanto hanno il potere di tradurre l'esperienza in forme nuove. La parola parlata è stata la prima tecnologia grazie alla quale l'uomo ha potuto lasciare andare il suo ambiente per afferrarlo in modo nuovo. Le parole sono una forma di recupero

d'informazione che può estendersi a grande velocità alla totalità dell'ambiente e dell'esperienza. Sono complessi sistemi di metafore e simboli che traducono l'esperienza nei nostri sensi. Sono una tecnologia della chiarezza. Lo specchio deve il suo significato, che eccede la pura e semplice funzione, al fatto che anticamente si credeva nella corrispondenza magica tra una cosa e la sua copia; un po' come accade tra un'opera originale e la sua traduzione. Tutto il conoscere, è portare il mondo dentro uno specchio; ridurlo ad un riflesso che si possiede.

Ecco la folgorazione dell'immagine orfica: Dioniso si guarda allo specchio, e vede il mondo. Lo specchio è anche simbolo dell'illusione perché quello che vediamo in esso non esiste nella realtà, è soltanto un riflesso. Il tema dell'inganno e della conoscenza sono quindi congiunti, ma soltanto in questo modo vengono risolti. Bob Harry sta girando uno spot televisivo. La star hollywoodiana in declino si trova nel mezzo di una troupe straniera, con a capo un regista particolarmente esagitato e prolisso nelle spiegazioni. A far da tramite, per lo sperduto Bob, è un interprete, vero e proprio salvagente cui l'attore si aggrappa per decifrare l'idioma sconosciuto. Ma qualcosa sconcerta Bob e lo inquieta: il regista si effonde in lunghi discorsi, molto veementi e impetuosi: l'interprete sintetizza in poche parole, scorciando e abbreviando di netto l'originale. La disparità è tale che il protagonista percepisce una sfasatura. "Tutto qui?", continua a chiedere, diffidente e perplesso. *Lost in translation*, recita il titolo del film. Il significato implica una molteplicità di sfumature. Per certi versi si allude a qualcosa di "perduto nella traduzione". Questo "qualcosa" è un insieme di parole o di espressioni impossibili da afferrare. *Lost in translation* implica anche una metafora spaziale, e significa: perduto nella traslazione, nello spostamento. A essersi perduti sono in due: Bob e Charlotte, personaggi egualmente in crisi e disorientati. Il primo è intrappolato in un matrimonio ormai ridotto a routine. La seconda è appena all'inizio della sua vita insieme al marito. Non v'è dunque solo una geografia dello spaesamento, ma anche una psicologia dello spaesamento: e le due rette sembrano incontrarsi, di modo che la confusione esteriore rispecchia quella interiore e viceversa. Lo spostamento verso l'oriente segna e sgretola entrambi i protagonisti. *Lost in translation* implica un essersi perduti nella traduzione, o mentre ci si traduceva (lasciando al verbo tradurre il più ampio spettro semantico). Significa, insomma, mancare di chiarezza verso sé stessi – come risolto dello smarrimento esperito nei confronti del contesto circostante.

Postilla

Al Workshop hanno partecipato anche Linda Brodo, Stefano Brugnolo, Mario Bruno Casiddu, Francesca Chessa, Carla Falluomini, Doris Höhmann, Antonio Pinna e Carlo Schirru. Di seguito presentiamo un breve sunto dei loro interventi.

Nella relazione, *Progetto Deledda: digitalizzazione e analisi linguistica delle traduzioni dei racconti*, Brodo ha illustrato un progetto didattico della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari che prevede la digitalizzazione e l'analisi linguistica delle traduzioni, in diverse lingue, dei racconti della scrittrice nuorese. In particolare, il progetto si sviluppa attraverso l'assegnazione di tesi di laurea di natura interdisciplinare che vedono i laureandi cimentarsi sia con l'analisi linguistica delle traduzioni sia con questioni prettamente informatiche, come la *marcatatura* in formato XML dei racconti deleddiani.

Brugnolo, in *L'altro fuori di noi/l'altro dentro di noi: su alcune rappresentazioni della diversità umana nella letteratura coloniale e postcoloniale*, ha affrontato in termini polemici l'approccio cosiddetto post-coloniale secondo cui gli autori occidentali darebbero sempre comunque una rappresentazione distorta della diversità umana. Secondo il relatore è sì vero che scrittori come Conrad e Kipling erano portavoce di una ideologia imperiale, ma è altresì vero che i loro testi non sono riconducibili alle loro intenzioni coscienti, e che in definitiva essi hanno espresso le contraddizioni di quella ideologia, mostrando come spesso l'alterità fuori di 'noi' rappresenti una alterità che è dentro di 'noi', che la paura e la fascinazione che proviamo per il diverso esprime la paura e la fascinazione che 'noi' sentiamo per le dimensioni oscure della nostra stessa civiltà.

In *Comprehension, Lexis and Translation in English for Specific Purposes*, Casiddu analizza le potenzialità dell'uso didattico della traduzione nell'insegnamento dell'inglese con particolare attenzione all'acquisizione di nuovo lessico specialistico in corsi di Inglese per fini specifici.

In *Paradox Lost in Translation* Chessa analizza il processo traduttivo soffermandosi su un aspetto fondamentale ma spesso trascurato: il riconoscimento del valore di un testo. Chi sceglie il testo da tradurre? Chi e

cosa tradurre? Come riconoscere uno scrittore nuovo? Come riconoscere il valore di un testo inedito nel “rumore” della contemporaneità? In questa riflessione Chessa si avvale della propria esperienza come traduttrice delle opere di Olga Sedakova, iniziata alla fine degli anni Ottanta, quando la scrittrice russa era un autore di pubblicazioni clandestine, poeta di una opposizione che prese il nome di *samizdat*. Attualmente Sedakova, come Stephen White, è *Visiting Professor* presso la nostra Facoltà. L'intervento di Chessa vuole pertanto essere anche un omaggio a questi “viaggiatori”, fenomeno recente e prezioso della nostra Università.

Falluomini, in *Riflessi linguistici dei contatti tra culture: su un termine del lessico religioso anglosassone*, si concentra sull'uso e diffusione del termine ags. *bisc(e)opung* (da *biscop* ‘vescovo’), traduzione anglosassone del termine lat. *confirmatio*, con cui si indica l'ultima parte del rito del *sacramentum initiationis*. Probabilmente questo termine è stato introdotto in anglosassone nel momento in cui la cerimonia battesimale venne scissa in due tempi (VIII sec.?), il secondo dei quali – la *confirmatio* appunto – prevedeva la presenza del vescovo, unica autorità con il potere, almeno inizialmente, di amministrarla.

Höhmman, in *On Configurations in Language Use: between Qualitative and Quantitative Analysis. Lost in translation or lost in the richness or complexity of our cultures, languages and minds?* illustra come l'analisi di testi autentici faccia emergere la straordinaria complessità delle lingue storico-culturali, anche nell'ambito della comunicazione specializzata. Al fine di affrontare tale complessità in ricerche empiriche su vasta scala, si tracciano i profili d'uso linguistico (*Gebruuchsprofile*) di alcune strutture presenti in un corpus bilingue composto da testi giuridici tedeschi e italiani. Questo approccio, come emerso anche in altri studi di Höhmman, appare particolarmente adatto sia per superare le difficoltà insite nell'analisi quantitativa di lessemi fortemente polifunzionali, quali i verbi modali, sia per rilevare quelle regolarità d'uso che a causa della loro frequenza non molto elevata sfuggono in genere all'analisi linguistica ma che possono essere osservate su un corpus di dimensioni più ampie.

In *Religious Discourse in G.W. Bush's Presidential Speeches: Mission and Hegemony* Pinna evidenzia come il discorso religioso abbia da sempre svolto un ruolo strategico nei discorsi presidenziali americani finalizzato al potenziamento dell'ethos del presidente, cioè di quella particolare componente del concetto di persuasione collegata alla credibilità e alla rappresentazione pubblica delle virtù e delle qualità di leader dell'oratore. Lo stile profetico adottato dai presidenti più recenti ha tuttavia enfatizzato le

funzioni del discorso religioso per quanto concerne il rafforzamento del potere e la costruzione dell'identità nazionale. Nei discorsi presidenziali di G. W. Bush la dimensione religiosa ha svolto un ruolo determinante nella costruzione nazionale dell'esperienza dell'11 settembre contribuendo alla giustificazione della guerra al terrorismo nei termini di una missione morale realizzata attraverso la costruzione di una visione del quadro politico internazionale caratterizzata dalla metafisica lotta eterna tra il bene e il male. In questo senso il discorso religioso ha contribuito a rafforzare il potere presidenziale giustificando la sua dottrina dell'unilateralismo internazionale agli occhi dell'elettorato americano.

Infine Schirru, in *Dalle impressioni alle raffigurazioni oggettive nei processi di natura interlinguistica*, a partire da una serie variegata e multilingue di proprie inchieste di natura per di più fisico-acustica, realizzate in più di un trentennio, focalizza la propria indagine sugli aspetti fonetico-fonologici, basilari nella comunicazione parlata a tutti i livelli di riferimento (dal diacronico al diafasico-diastratico), in alcune fra le procedure più correnti nella letteratura del campo, in grado di oggettivizzare – anche graficamente – la dimensione impressionistica del nostro apparato uditivo. Il tutto, in un contesto interferenziale fra codici linguistici differenti e relativo processo di nuove categorizzazioni linguistiche, più palese in ambito didattico linguistico scolastico e universitario.