

Nida, Eugene A.
1964 *Toward a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures in Bible Translating*, Brill, Leiden.

Nocera, Carmela
1990 *Studi sulla traduzione nell'Inghilterra del Seicento e del Settecento*, prefazione di T. De Mauro, Sciascia, Caltanissetta-Roma.

Roberts, Roda P.
1992 "Translation and Interpretation", in IEL IV 177-80.

Saussure, Ferdinand De
CLG *Cours de linguistique générale*, édition critique par Rudolf Engler, 4 fascicoli, O. Harrassowitz, Wiesbaden, 1967-74.

Seleskovitch, Danica, & Marianne Lederer
1984 *Interpréter pour traduire*, Didier, Paris.

Umberto Eco
Mentalese e traduzione

Se, come diceva Humboldt, "nessuna parola di una lingua è completamente uguale a una di un'altra lingua", se *lontan dagli occhi, lontan dal cuore*, attraverso la mediazione di *far from eyes, out of mind*, diventa *idiôt invisible*, allora la traduzione non è possibile.

L'ideale per la traduzione sarebbe il principio di sinonimia assoluta, sogno per gli ultimi adepti di una *Encyclopedia of Unified Science*. Ma questo principio richiede che due termini, per essere rigorosamente sinonimi, siano entrambi definibili in base ad un numero ristrettissimo di marche dizionariali, senza frange e senza sfrangiamenti del senso. Se, per postulato di significato, tutti i corvi fossero soltanto animali neri e volanti - e questo bastasse - volendo tradurre "The Raven" di Poe, *on the pallid bust of Pallas* potrebbe esserci anche una mosca.

Ma allora come tradurremmo, sempre da Poe *and the tintinnabulation - of the bells, bells, bells?* Forse come *e lo scampanio - delle cam cam cam pane?*

Walter Benjamin ha scritto che, non potendosi mai riprodurre nella lingua di destinazione i significati della lingua fonte, occorre affidarsi al sentimento di una convergenza di tutte le lingue, in quanto "in ciascuna di esse presa come tutto è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile ad alcuna di esse singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari: la Pura Lingua."

Ma che cosa è questa Pura Lingua? Forse la lingua degli uccelli di secentesca memoria, lingua pentecostale e - in fin dei conti - intraducibile glossolalia? Certo, se già si assume che il linguaggio "dica" l'Essere, ogni lingua diventa trasparente per chi sappia già qualcosa dell'Essere che essa vela svelando. Ma il circolo è viziosamente insufficiente.

Roberto Benatti ci ha detto ieri come sarebbe bello se, seguendo Husserl, tutto si riducesse a un rapporto tra *eintleitiche Bedeutung* e la molteplicità delle espressioni (*mannigfaltigen Ausdruck*) nelle varie lingue. Sarebbe bello poter contare su una *Bedeutungsintention*...

Ma questo vale solo, al massimo per *oggi piove* e per *Karl viene domani al fiume* - e non è neppure detto, se dobbiamo dar d'ascolto a Whorf. Ma come faremo per *the tintinnabulation of the bells*?

Ma atteniamoci pure all'ancora sicura di espressioni come *oggi piove*. Certo la traduzione sarebbe affare facile se potessimo contare sull'esistenza di una lingua parametro, una lingua della mente, una matrice trascendentale di ogni lingua possibile.

Naturalmente ogni membro della nostra specie possiede, innata e inalterabile, non soggetto di insegnamento, una Facoltà del Linguaggio, c'è senza dubbio iscritta nelle nostre circonvoluzioni cerebrali quella matrice linguistica che permette a un figlio di inglesi abbandonato in culla a Stoccolma di apprendere lo svedese come lingua madre. Ma l'esistenza di tale matrice non è garanzia della possibilità di traduzione. È solo garanzia dell'apprendibilità di lingue diverse, anche se incommensurabili tra loro.

Un secondo requisito ideale perché si possa parlare di parametro universale della traduzione è che esista, sia pure come filiazione filogeneticamente posteriore alla acquisizione della facoltà di linguaggio, una Grammatica Universale.

Ora, dopo una storia della ricerca di tale Grammatica, dai Modisti a Port Royal sino ai giorni nostri, l'ultima incarnazione di questo sogno, è la ricerca per l'individuazione di un "Mentalese". Salvo che allo stato attuale dell'arte, la grammatica del mentalese è sempre postulata, mai descritta in modo soddisfacente. E anche come ipotesi regolativa, essa ci parla di una struttura dizionariale che non può rendere conto delle realtà enciclopediche catturate ed espresse dalle lingue naturali. Quando tenti di farlo, cessa di essere Grammatica Universale.

Nel corso di un recente dibattito con Chomsky ho cercato di constatare (naturalmente senza convincerlo) che non è vero che *to paint something* implichi per tutte le culture che il qualcosa è dipinto dall'esterno e non dal proprio interno. Si potrebbe accettare l'idea quando il qualcosa sia corpo impenetrabile, ma Chomsky offre come esempio di consenso universale (interlinguistico) il fatto che di fronte alla frase *John painted his house brown*, chiunque intende che l'ha dipinta dall'esterno. La natura enciclopedica di questo tipo di conoscenza, legata a situazioni culturali diverse, è chiara se si pensa che solo gli americani dipingono dall'esterno la loro casetta di legno il sabato, mentre in Italia non sarebbe Giovanni ma il condominio a dipingere la facciata della casa, e presumibilmente

Giovanni ne dipingerebbe solo l'interno col Ducotone.

Non si può presumere una Grammatica Universale che implichi anche una conoscenza enciclopedica del mondo, e pertanto tale grammatica non potrebbe costituire parametro sufficiente per la traduzione - per la stessa ragione per cui per gli eschimesi la traduzione corretta di *dacci oggi il nostro pane quotidiano* è *dacci oggi il nostro pesce quotidiano*.

La mia ricerca sulla storia delle lingue perfette mostra come ogni progetto di lingua filosofica a priori (esempio tipico e insostituibile di lingua parametro per ogni traduzione possibile) si sia arenato su un duplice problema: (i) perché la nomenclatura elimini ogni ambiguità occorre che ci sia un carattere per ogni componente atomica dell'universo del sapere, ma questo presume una struttura finita e ordinata di componenti atomiche - il che contrasta con la struttura innovativa del sapere; (ii) quand'anche questa struttura fosse immaginabile (e presupposta come ampliabile) il requisito urterebbe contro il secondo carattere che una lingua perfetta parametro dovrebbe avere, e cioè la conformalità tra i suoi due piani, in modo che la forma dell'espressione riproducesse punto a punto la forma del contenuto; tale requisito si realizza in lingua "locali" come per esempio quella delle formule chimiche, dove per esempio in H₂O ogni carattere corrisponde a un elemento o a un numero di atomi; ma tale precisione rende impossibile la costruzione di neologismi per entità di cui si ignora ancora l'esatta composizione per primitivi, e proibisce la metafora. Ora uno dei tentativi (coronati da insuccesso) di varie lingue filosofiche a priori, è stato proprio quello d'introdurre le espressioni metaforiche, vuoi per poter tradurre espressioni delle lingue naturali, vuoi per sopperire alla penuria di elementi atomici classificati.

Esiste nella storia della traduzione una contraddizione tra la teoria e la pratica. Per secoli si è asserito che la traduzione non è possibile senza una lingua parametro e si è cercato, senza successo, di costruirla. Parallelamente, in assenza della lingua parametro, in qualche modo si è tradotto - e questi modi sono stati in qualche senso soddisfacenti se si sono prodotti contatti tra culture di lingua diversa.

La nostra cultura attuale vive sulla storia di innumerevoli traduzioni, tutte prodotte in assenza di una Lingua della Mente - che peraltro l'attività stessa della traduzione ha sempre postulato, senza enunciarne la grammatica.

L'unico modo in cui le teorie attuali della traduzione hanno cercato di sfuggire alla postulazione di una lingua della mente, è stato di discutere piuttosto sulla differenza tra una traduzione *source oriented* e una traduzione *target oriented*. Apparentemente in questa opposizione non si sfugge all'esigenza del parametro (si tratta pur

sempre di cercare la garanzia che assicuri che ciò che viene detto nella lingua A è in qualche modo equivalente a ciò che è detto nella lingua B). Eppure è la nozione di "orientamento" a una lingua data che cambia radicalmente l'impresa.

Cerchiamo di ricordare la famosa comparazione proposta da Hjelmslev tra i termini vegetali (albero, legno, bosco, foresta) in lingue diverse. Il diagramma hjelmsleviano non dice che esiste una entità fissa X a cui possono essere ricondotti come sinonimi due termini come *bois* e *Wald*. Ci mostra due spazi semantici diversamente segmentati e suggerisce le operazioni che occorrerebbe fare per intendere l'elemento di uno spazio semantico nei termini dell'altro. In diverse parole, è come se avessimo due carte dell'Europa, una prima e l'altra dopo la guerra 1914-1918. Se si trattasse di definire territorialmente Trieste, le due carte sarebbero *incommensurabili*. Ma questo non significa che non siano mutuamente *comparabili*. Attraverso la comparazione è possibile decidere le operazioni (i riaggiustamenti grafici) che occorrerebbe fare se si dovesse considerare la Trieste 1914 nei termini della situazione 1918. Oppure, se in un'espressione emessa nel 1918 Trieste fosse caratterizzata come "l'importante porto italiano", facendo esprimere lo stesso pensiero a un personaggio di un romanzo che vive nel 1913 occorrerebbe fargli definire Trieste come "l'importante porto austriaco". Come si vede, per compiere queste operazioni non è necessaria una lingua parametro che definisca Trieste in termini di proprietà immutabili e translinguistiche o transculturali.

Vorrei riprendere uno degli esempi proposti ieri da Alberto Nocerino, e precisamente la poesia di Spender tradotta da Sergio Solmi.

Debbo fare una premessa doverosa. Ho la massima ammirazione per Solmi poeta e traduttore di poesia, e inoltre mi sentivo legato a lui da grande affetto. Questo tuttavia non può fare velo al mio dovere critico, e sono costretto a dire che in questo caso la traduzione di Solmi ha fallito il suo scopo. Probabilmente Solmi non si è posto il problema della fonte né quello del destinatario, ma ha voluto ricreare nella propria lingua qualcosa che lui aveva "sentito" nella poesia di Spender. Purtroppo quello che Solmi ha sentito non è quello che il testo di Spender mette in evidenza, e in modo tale che nessun appello alla libertà dell'interpretazione può farci trascurare. Non possiamo cioè trascurare che questa poesia è dedicata alla "O" e cioè a un suono, e che si basa sul ritorno ossessivo di questo suono, oltre che su un gioco di calcolate allitterazioni.

Nella poesia di Spender appare nove volte la parola *beyond*, quando il poeta (se voleva evitare questa ripetizione) poteva benissimo farlo. Ma non l'ha fatto. Solmi traduce *beyond* talora con *oltre*, salvando dunque la *o*, ma talora con *al di là*, e perdendo la *o*. È una

perdita secca, in termini fonosimbolici. Non si capisce perché *Then beyond the colour blue/ Pass, beyond light/ Pass, into space, out of sight* (sette *o*, se consideriamo anche quella che si percepisce subliminalmente nella pronuncia di *out*) debba diventare in italiano *quindi oltre il colore azzurro/ passa, al di là della luce, fuori di vista/ al di là della vista* (cinque *o*).

Persino lo *azzurro* italiano assume toni chiari rispetto al *blue* inglese, e l'attacco in *a* sancisce la morte della *o* a cui la poesia è dedicata.

Questo per quanto riguarda l'attenzione alla fonte, e il dovere che il traduttore aveva di far entrare il destinatario nell'universo di origine (operazione che la lingua italiana gli avrebbe benissimo permesso).

Veniamo ora all'operazione opposta, portare l'universo della fonte a riformularsi nell'universo del destinatario. A un certo punto ci troviamo di fronte a un blocco di versi in cui è fondamentale l'allitterazione: *O, / bite thy own tail/ Hoop thy own hoop/ Loop thy own loop/ Become that hole*. Se si poteva riprodurre in italiano il ritorno ossessivo della *o*, questa allitterazione non può essere riprodotta tale e quale. Occorreva trovare altre allitterazioni (sempre rispettando la predominanza della *o*) anche a costo di cambiare il senso delle metafore, meno importanti dei valori fonosimbolici.

Lega il tuo proprio laccio non allittera come *hoop thy own hoop*. Non mi permetterei certo di suggerire di primo acchito una buona alternativa - sono soluzioni che richiedono una lunga consultazione del dizionario, oltre che un orecchio poetico sicuro - ma sempre di primo acchito mi viene in mente *allaccia al laccio tuo* (dove però, se si salva l'allitterazione, si perde la *o*). E così *Loop thy own loop*, invece che *Annoda il tuo stesso cappio*, poteva diventare (che so?) *fa uno snodo al tuo nodo, accalappiati al cappio, fa un allaccio del laccio...*

In uno dei miei saggi a cui sono più affezionato "Schtroumpf und Drang" (scritto originariamente su *Alfabeta* e ora nel volume *Sette anni di desiderio*, analizzavo in noti fumetti di Peyo, che in italiano sono tradotti come "I Puffi". È già un peccato che un suono come Schtroumpf, che è un grugnito, ed è assai comico, diventi in italiano un soffio gentile e aereo come Puffo. Ma la mia critica maggiore era che, là dove per esempio l'originale aveva undici Schtroumpf, la traduzione introduceva solo sette Puffi. La perdita non era solo nella diminuzione di una sinfonia di starnuti, ma nel fatto che là dove non c'era Puffo c'era la parola esplicita che l'equivalente sinonimico universale avrebbe dovuto sostituire, e si attenuava pertanto il senso di vaghezza semantica dell'insieme (a danno, ovviamente, dell'effetto comico).

Ecco, credo che il gioco della traduzione si basi proprio sull'esigen-

za di "mercanteggiamenti" di questo genere, anche senza arrivare a domandarci se ci siano casi in cui la traduzione ha addirittura il diritto di alterare l'universo del contenuto pur di restare fedele a un concetto di "effetto globale" sul destinatario. Voglio dire, e a titolo paradossale, che se si dovesse tradurre l'*Edipo Re* per una cultura in cui non esiste il tabù dell'incesto ma fosse fortissima l'interdizione di mangiare carne di animali, forse il fallo (sessuale) di Edipo dovrebbe diventare di natura alimentare.

Ma non è necessario arrivare a questi esperimenti di frontiera. Mi accorgo, concludendo, che non ho neppure saputo suggerire una buona soluzione per *the tintinnabulation of the bells*. Certamente non potrà essere nell'ordine concettuale di un semplice scampanio di campane. Addio mentalese e sopravvivenza della proposizione attraverso enunciati in lingue diverse. Forse si apre il discorso di una fenomenologia dei casi di traduzione impossibile.

Tradurre vuol dire il sistema interno di una lingua (e capire il sistema interno di un testo dato in quella lingua) e costruire un doppio del sistema testuale (riferito a una seconda lingua di destinazione) che - sotto una certa descrizione - possa produrre effetti analoghi nel lettore (sia sul piano semantico che fonico, o stilistico, o emotivo).

"Sotto una certa descrizione" significa che ogni traduzione presenta dei margini di infedeltà rispetto a un nucleo di presunta fedeltà, ma la decisione circa la posizione del nucleo e l'ampiezza dei margini dipende dai fini della traduzione stessa (salvare l'analogia tra valori fonici può significare lasciar cadere una identità assoluta di contenuto proposizionale - poniamo, in una poesia - e l'inverso accade evidentemente quando si traduca un manuale di istruzioni). La tematica della traduzione diventa dunque una specie del genere Interpretazione ed è soggetto alla logica dell'abduzione.

Hubert Damisch
For Saint Cecilia's Day

Partirò da un disco di Ornette Coleman, il cui titolo - *Free Jazz* - ebbe all'epoca il valore di un manifesto. Sulla copertina vi era la riproduzione di un quadro di Jackson Pollock, *White Light*: come se gli arabeschi vertiginosi di Pollock, gli schizzi, le colate folli proiettate a stormo su una tela stesa per terra - risultato di tutta quella *danza* di cui un film giustamente famoso di Hans Namuth ci restituisce il ritmo - rispondessero, nella loro energia pulsionale, al duello serrato in cui si impegnano i due quartetti trascinati da Ornette Coleman e Eric Dolphy; come se, insomma, un'immagine privata di quello spessore che caratterizza la pittura potesse - adducendo a pretesto il titolo stesso del quadro - illuminare in qualche modo l'operazione della musica; potesse cioè illustrarla, proporle un equivalente, una traduzione visiva, attraverso la proiezione nello spazio di una libera improvvisazione sviluppata nel tempo, e che assume, per effetto di quest'iscrizione, l'apparenza simultanea, e se vogliamo polifonica (ma una polifonia in cui entrerebbe una buona parte di *rumore*), di un palinsesto.

Se ogni musica, come voleva Adorno, deriva dalla gestualità, e la conserva in sé in forme più o meno sublimite, quest'incontro tra jazz e pittura nel duplice segno del gesto e della merce avrebbe, storicamente parlando, un valore di sintomo. Ma ciò che più mi interessa di quest'incontro è il parallelo, imposto dalla pubblicità, tra due forme d'arte come la pittura e la musica, le cui differenze (così come i paragoni che possono suggerire) hanno costantemente alimentato speculazioni in cui sarebbe troppo facile vedere soltanto meri esercizi di stile. La loro ricorrenza nel tempo e nello spazio, o addirittura la loro universalità - almeno relativa -, indicano che si tratta di una problematica difficilmente eludibile, benché sembri di primo acchito truccata. Le variazioni alle quali il "paragone" ha dato luogo, da un'epoca all'altra, e anche da una cultura all'altra,