

# IL TRADUTTORE NUOVO

Anno XLIII - Dicembre 1993 - volume XLI

Periodico semestrale d'informazione gratuito per i soci dell'A.I.T.I.  
Autorizzazione del Tribunale di Genova N. 27 del 1° luglio 1986

La collaborazione, libera e per invito, si intende prestata gratuitamente. Ogni autore risponde delle proprie opinioni che non coinvolgono la testata. Manoscritti, disegni e fotografie, anche se non pubblicati, non vengono restituiti. Per esigenze tecniche gli articoli e le comunicazioni devono essere consegnati su dichetto (DOS o APPLE).

*Direttore e responsabile :*

Rosalba Mattiauda

*Redattore capo :*

Maria Rosaria Cassese

*Redazione :* Tiziana Colusso, Anna Maria Negrente, Marco Ravioli

c/o Anna maria Negrente - Via Cardinal Salotti, 10  
00167 Roma  
Tel. 06/3051873 - 6281703 - Fax 06/3051873

*Impaginazione e Grafica :*

Henri Aste, Silvia Punzo

*Stampa :*

Grafica Flegrea  
Via Solfatara, 5  
80078 Pozzuoli (Na)  
Tel. 081/5263817 - Fax 081/5261197

*La rivista può essere ceduta anche ai non soci contro versamento, a titolo rimborso spese, di Lit. 15.000 a copia per i Paesi della UE e di Lit. 20.000 per i Paesi extra UE. La richiesta, insieme con la copia dell'avvenuto versamento, va inviata per iscritto alla redazione, e può riferirsi a una o più copie. Il versamento va effettuato sul c/c n. 22768,71 intestato ad A. I. T. I. presso il Monte dei Paschi di Siena - Roma, coordinate bancarie: M 01030 03212 22768,71. Si prega di compilare sempre la causale specificando "TRADUTTORE NUOVO".*

È vietata la riproduzione e traduzione anche parziale di articoli, senza citare la fonte. Di questo numero sono state stampate 1.500 copie. Chiuso in Tipografia il 16/2/94.

## Sommario

Editoriale .....	5
Ordres Nuevos .....	7
E.A. Poe, The Masque of the Red Death Le traduzioni di una tradizione escatologica .....	11
«Le traducteur est toujours un imposteur» Un entretien avec André Markowicz, qui propose une nouvelle version de «l'Idiot», de Dostoïevski .....	25
Per un codice deontologico .....	31
Collegi europei per la traduzione letteraria .....	35
Il nuovo consiglio della FIT .....	39
Appuntamenti .....	43

*Ecco finalmente il numero monografico!*

*Traduttori di professione, cultori della materia riflettono sulla traduzione, confrontano più versioni di una traduzione rilevandone analogie, differenze d'interpretazione, effettuando analisi contrastive.*

*Anche il prossimo numero 1/94 sarà monografico, così da lasciare sempre al fascicolo n. 2 di ciascuna annata il compito dell'informazione e dell'aggiornamento sulle attività, proposte, iniziative dell'Associazione.*

*In questo modo, allo scadere dell'impegno assunto dalla redazione, per il biennio 93/94, Il Traduttore nuovo avrà acquisito la connotazione definitiva di rivista.*

*Abbiamo corretto refusi ed imprecisioni rilevati nel numero scorso, che, purtroppo, non siamo riusciti ad evitare, primo fra tutti: Unesco. Ce ne scusiamo con i soci e, chissà, con un po' di indulgenza, potrebbero, forse, considerare il n. 1/93 del Traduttore nuovo, il nostro "Gronchi rosa".*

Quando si abborda un qualunque problema legato alla traduzione, assai spesso si usa esordire con le solite geremiadi: quanto è difficile tradurre, al punto che si può dubitare se ne valga la pena; quanto differenti sono i tipi di traduzione (dalla letteraria alla tecnica ecc. ecc.) tanto che risulta chiara l'impossibilità di omologarli tutti a determinate leggi, ammesso e non concesso che qualche legge si possa dettare; e così via lamentandosi. Mi appare evidente che non si possa ricominciare sempre da zero e quindi che si debbano accettare due verità lapalissiane, lasciando tutto il resto oggetto di discussione aperta: prima, tradurre sarà pure la cosa più difficile del mondo, ma è allo stesso tempo inevitabile e necessaria: se un brutto giorno sulla terra venisse a mancare quasi del tutto l'acqua, certamente l'umanità intera, a costo di qualunque sforzo, si dedicherebbe alla ricerca di tale elemento indispensabile; similmente la traduzione fino al momento non certo imminente in cui ogni uomo conoscerà tutte le lingue del mondo, assicurerà la circolazione della letteratura, dell'informazione, delle scienze e quanto altro, un'acqua di cui la nostra struttura civile non può ormai farne a meno.

Seconda verità: si deve prendere atto dell'esistenza dei diversi tipi di traduzione e trattarli come entità separate e dire che la traduzione letteraria non ha niente a che fare con la traduzione tecnica, ad esempio, e che il comune denominatore *traduzione* non le accomuna per nulla, come il comune denominatore *scienza* non avvicina affatto la biologia e l'architettura. Queste due verità mi appaiono incontrovertibili e se tutti d'accordo le chiamassimo globalmente *discorso 1* potremmo cominciare ogni futura trattazione sull'argomento *tradurre* dal *discorso 2*, frutto della speculazione dei singoli e quindi, per definizione, opinabile.

Perché sono convinto (e già qui entro nel soggettivo, cioè avvio il mio *discorso* 2) che tutto il resto in questa materia è passibile di discussione e di dubbio. Io ho le mie radicate convinzioni su argomenti quali (esemplificando alla rinfusa): chi sia abilitato a produrre che cosa; su quali requisiti si fondi tale abilitazione; se e quanto si possa o debba rispettare l'originale, vale a dire la celebre disputa sulla *fedeltà*; se, anche all'interno di ogni tipologia sia lecito distinguere tra testo e testo senza appiattare tutto sotto regole fisse; se un originale antico (mi riferisco d'ora in poi a testi letterari di buon livello) debba o possa essere tradotto in una lingua che arieggi a quella dell'originale o non piuttosto nella lingua corrente all'epoca del traduttore; quest'ultima questione è di fondamentale e preliminare interesse per il problema che qui mi propongo di esaminare, vale a dire se sia utile, conveniente o necessario rifare ex novo traduzioni realizzate in passato, diciamo, orientativamente, più di cinquanta o sessanta anni fa.

Come ho premesso è impossibile fissare principi validi per ogni caso. E pur mi sembra non avventato tentare di mettere qualche punto fermo. Data ad esempio una determinata traduzione, fatta in italiano nel 1890 di un'opera francese del Seicento, il primo esame elementare da compiere sarà verificare a quale regola si sia attenuto il traduttore, se cioè abbia tradotto nell'italiano corrente al suo tempo o abbia ricreato un italiano *corrispondente*, a suo gusto e giudizio, al francese secentesco, in un italiano, quindi, che stesse a quello di fine Ottocento come quel francese antico sta al francese contemporaneo. Il che non vuol dire necessariamente e ovviamente, l'adozione dell'italiano del Seicento. La lingua è parte integrante di una civiltà e ne è determinata e la determina: ma poiché non tutte le civiltà hanno la stessa evoluzione né marciano con lo stesso passo è frequente che si diano discrepanze cronologiche tra le une e le altre, cosicché nessun automatismo è lecito.

Questo primo esame potrà portare a un esito positivo o negativo. Nel primo caso se cioè il traduttore abbia cercato di ricostruire un italiano più o meno arcaico, si dovrà procedere ad una successiva verifica, questa volta di valore, circa l'esito raggiunto da tale operazione: se l'esito è stato positivo, una nuova traduzione potrà essere giudicata utile e/o conveniente, ma non certo strettamente necessario; in caso di esito negativo il nuovo lavoro sarà da ritenere senz'altro necessario (presupposto tacito è, ovviamente, che l'opera valga la pena di tale attenzione). Se viceversa il traduttore abbia usato la lingua della sua epoca, anche in questo caso si impone un giudizio di valore sul risultato ottenuto: e qui (prescindendo dai criteri di tale valutazione, discorso spinosissimo quanto fondamentale, che ci porterebbe fuori strada), ovviamente, se il verdetto è negativo, sarà necessaria una nuova traduzione, se è positivo si apre un problema dalle molteplici facce.

Il quesito di base è se una traduzione del genere, pur riconosciuta come ben fatta *invecchi* o meno con il passare del tempo. A mio avviso essa non invecchia, in quanto è entrata a far parte di diritto della *Letteratura del suo tempo*, pur se di un genere particolare di letteratura, e come tale ha acquistato un suo statuto autonomo. Se ammettessimo un suo deperimento con il mutare dei tempi e le necessità di rinnovarla, potremmo arrivare a sostenere la necessità di riattualizzare, rinfrescare linguisticamente, a cadenza di cento anni, mettiamo, tutte le opere del passato: e sarebbe davvero curioso leggere Dante o Machiavelli o Leopardi tradotti nell'italiano di oggi ad uso non si sa bene di chi o con quale squisita finalità didattica!

Altro discorso e serio, è se sia a volte opportuno e interessante non *sostituire* quella tal traduzione ben fatta ma inevitabilmente *datata* con un'altra di fresca fattura, ma *affiancare* l'una all'altra: non per una volontà di ammodernamento linguistico, ma perché potrebbe essere interessante il confronto tra due diversi modi di vedere la letteratura, la cultura e in sostanza la società che fatalmente si esprimono attraverso le traduzioni di due epoche lontane e differenti. Questa mi parrebbe un'operazione giustificata e portatrice di frutti succosi, purché, preciso ancora, le due traduzioni siano mantenute sul piano di autonomia storica che loro compete. Un caso, simile pur se non identico, si dà quando di una stessa opera si producono diverse traduzioni a distanza di pochi o pochissimi anni, talché dal punto di vista linguistico e della visione epocale del mondo si possono ritenere contemporanee.

Tralasciando il caso della seconda o della terza o ennesima traduzione che hanno come obiettivo riparare ai guasti riconosciutamente prodotti dalle precedenti, dobbiamo considerare queste iterazioni come prodotto del desiderio di un traduttore di cimentarsi anche lui con l'opera, pur nel rispetto, che non esclude il dissenso, verso le altre traduzioni. Ed è un esercizio estremamente stimolante confrontare anche nei più (apparentemente) insignificanti particolari, le differenze di interpretazione, di scelte e di soluzioni adottate dai vari traduttori. Esempio illustre, e tanto attuale da essere addirittura prossimo futuro, è quello delle diverse traduzioni in italiano di Proust cui sta per affiancarsi un'altra a cura di quel finissimo scrittore e poeta che è Giovanni Raboni: con essa avremo per la prima volta l'intera **Recherche** tradotta da una sola mano e non più, come in passato, affidata ad un diverso traduttore per ognuna delle sue parti. Questo moltiplicherà la possibilità di confronti multipli e incrociati, oltre a fornirci preziosi punti di riferimento per una storia della scienza della traduzione riferita ad un periodo in cui, più o meno balbettanti, erano già presenti alla coscienza dei traduttori i problemi di fondo della traduzione.

Concludendo: sono convinto che nuove traduzioni che si affianchino alle precedenti nella stessa lingua (di quelle in altre lingue non si fa questione in questa sede) debbano essere sempre la benvenuta, purché non partano da un presupposto di rinnovamento e quindi di rimozione di quanto di buono sia stato fatto nello stesso campo: ogni epoca, come ogni stagione porta i suoi frutti, determinati da un complesso di circostanze e di condizioni alle quali nessuno che viva in quella stessa epoca potrebbe sottrarsi. E non dimentichiamo che un centinaio d'anni passano in fretta sull'orologio della storia e che, seguendo perversi criteri, anche ciò che noi oggi facciamo con tanto impegno sarebbe impietosamente gettato via sul finire del secolo XXVI.

Giuliano Macchi\*

\* Ordinario di Lingua e Letteratura portoghese, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università dell'Aquila.

E.A. POE, *THE MASQUE OF THE RED DEATH*  
LE TRADUZIONI DI UNA TRADIZIONE ESCATOLOGICA

Prima di iniziare la vera e propria analisi contrastiva fra le differenti lezioni, di questo racconto, vorremmo brevemente motivare la nostra scelta. Innanzitutto il racconto è un genere finito, e ci permette di poter trarre delle conclusioni che un frammento di testo non ci autorizzerebbe a fare; particolarmente (e con questa affermazione anticipiamo le conclusioni) riguardo l'analisi e l'eventuale interpretazione.

In secondo luogo la brevità del testo ci rende possibile il confronto di più versioni di traduzione senza dover affrontare una casistica vasta e, perché no, tediosa per chi scrive e per chi legge.

Il terzo motivo è da ricercarsi nella fortuna di Poe, che ci permette di avere a disposizione anche traduzioni illustrissime quali quella francese di Baudelaire, quella castigliana di Julio Cortázar e quella italiana di Elio Vittorini.

In breve la storia: La Morte Rossa, una pestilenza particolarmente virulenta, devasta il paese. Il principe Prospero, per sfuggire al contagio, decide di isolarsi, insieme ad un migliaio di individui sani, in una sua abbazia fortificata, perfettamente autosufficiente e isolata dal contagio. Dopo qualche mese di reclusione, il principe organizza uno splendido ballo in maschera. La festa si snoda in sette stanze arredate ognuna in un colore dominante, le vetrate sono dello stesso colore degli arredi, a parte l'ultima stanza, tappezzata di nero ma con le vetrate rosse. In questa stanza vi è un orologio di ebano al cui rintoccare, ogni ora, i musicisti tacciono e gli ospiti si arrestano penserosi. Al tacere della campana dell'orologio tutto torna alla normalità.

Al rintoccare la mezzanotte, ci si accorge di una maschera di aspetto orribile, con le fattezze che riproducono i segni della pestilenza. Il principe apostrofa violentemente l'intruso, che, silenzioso, lo attrae nell'ultima stanza, ove

Prospero cade a terra morto. I cortigiani si avventano sulla maschera, ma le loro dita non stringono nulla di tangibile. Prima di morire tutti riconoscono la presenza della Morte Rossa.

Oltre ai pregi già menzionati, questo racconto offre anche il vantaggio di un'interpretazione piuttosto semplice. Si tratta, infatti, di un'elaborazione di alcuni versetti escatologici che troviamo nella prima lettera di Paolo ai tessalonicesi:

*But of the times and the seasons, brethern, ye have no need that I write unto you.*

*For yourselves know perfectly that the day of the Lord so cometh as a thief in the night.*

*For when they shall say, Peace and safety; then sudden destruction cometh upon them, as travail upon a woman with child; and they shall not escape. But ye, brethern, are not in darkness, that that day should overtake you as a thief.*

*Ye are children of light, and the children of the day: we are not of the night, nor of darkness. (I Tess. 5:1-5)<sup>1</sup>.*

Così E.A. Poe: "*And now was acknowledged the presence of the Red Death. He had come like a thief in the night*".

Sulla indubbia parentela di questi due brani non ci sembra il caso di soffermarci. Per la identificazione del duca e la sua compagnia con i "*children of darkness*", ossia coloro che subiranno la seconda morte, ricorriamo a un ulteriore versetto di un'altra lettera di Paolo, quella ai Romani, che riguarda al risurrezione di Cristo: "*Knowing that Christ being raised from the dead dieth no more; death hath no more dominion over him*" (Rom. 6:9)

Poe rovescia esattamente la situazione per i suoi gaudenti: ciò che non può la morte per Cristo (e i vivificati in lui, cfr. I Corinti 15:22) può la Morte Rossa: "*And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all*".

A confermare e completare l'aria biblica di questo racconto stanno le sette stanze. Sette è il più canonico fra i numeri sacri che ricorrono nella mitologia escatologica cristiana: basti ricordare le sette chiese, il libro suggellato con sette suggelli, i sette angeli dalle sette trombe, i sette angeli dalle sette coppe e le sette teste (forse le parenti più strette delle sette stanze) della bestia su cui siede la meretrice, nell'apocalisse di Giovanni.

<sup>1</sup> Per le citazioni bibliche ci serviamo della *Authorized Version*, la cosiddetta Bibbia di re Giacomo, che è quella comunemente usata nei paesi di lingua anglo-sassone. Il grassetto, che ci serve per evidenziare le somiglianze formali fra il testo biblico e quello di Poe, è nostro.

Il tempo che scorre inesorabile e la necessità di farsi trovare pronti è un altro dei *topoi* dell'escatologia cristiana, e anche in questo caso il nostro narratore è molto chiaro: a parte l'enorme quantità di parole e locuzioni che alludono, direttamente o indirettamente, al tempo (ben trentadue in sei pagine a stampa), abbiamo il paragrafo dedicato all'orologio di ebano che ogni sessanta minuti ("*wich embrace three thousand and six hundred seconds of the Times that flies*") causa una pausa meditativa negli ospiti del duca. Orologio che non solo segna il tempo dei mille reclusi, ma ne è il tempo, dal momento che "... *The life of the ebony clock went out with that of the last of the gay*".

I tempi<sup>2</sup> (intesi questa volta con l'accezione di tempi verbali) non presentano sorprese. Essendo un racconto a narratore onnisciente, extra ed eterodiegetico<sup>3</sup>, il tempo largamente prevalente è il *past tense* (il 69%, con l'84% di tempi narrativi). Unica rilevante eccezione è il brano che narra per la seconda volta l'effetto dei rintocchi dell'orologio di ebano, in cui troviamo ventidue fra presenti e passati prossimi introdotti da due forme gerundive. Sappiamo da Weinrich che l'inglese, non disponendo, come invece accade nelle lingue romanze, di due forme di tempi narrativi al grado zero, che permettono di distinguere la narrazione di sfondo (imperfetto) da quella di primo piano (passato remoto), si serve della *-ing form* per creare lo sfondo, anche se, ben inteso, il *past tense* inglese ha un uso molto più ampio del nostro passato remoto, o del *passé simple*, o del *perfecto*. Ebbene, dopo aver portato l'azione sullo sfondo, grazie a *taking* e *causing*, ecco che il narratore descrive il rintoccare delle ore, il silenzio improvviso, il riprendere della musica e delle voci al tacere dell'orologio, al presente, passando così da un tempo narrativo (atteggiamento distensivo) a uno commentativo (atteggiamento di tensione). Questo mutamento nell'atteggiamento linguistico evidenzia moltissimo il passo in questione. Con questo non intendiamo significare che il narratore si serve qui del *present test* per mettere in primo piano un avvenimento, poiché si descrive un evento che si ripete a intervalli regolari ogni ora, e quindi un'eventuale traduzione al passato remoto: "Ed ecco, si sentì suonare l'orologio... tutto si fermò, tutto tacque... etc." Sarebbe una traduzione scorretta poiché, così facendo, si porrebbe in primo piano l'evento accaduto una sola volta; in questo caso non si vuol cambiare la prospettiva linguistica ma, come abbiamo detto, l'atteggiamento linguistico: dalla distensione alla tensione.

<sup>2</sup> Tutto quanto verrà detto sui tempi, la loro partizione e nomenclatura fa riferimento a H. WEINRICH, *Tempus. le funzioni dei tempi nel testo*. Il Mulino, 1978.

<sup>3</sup> cfr. G. GENETTE, *Figure III*, Einaudi, 1976.2. Il Principe Prospero si ritira.

Ma passiamo ora all'analisi delle traduzioni. Per comodità da ora in avanti intenderemo con A l'originale inglese Edgar Allan Poe; con B la traduzione francese di Baudelaire; con C la traduzione italiana di Maria Gallone, Rizzoli, 1949; con D la traduzione italiana di Virginia Vaquer, Casini, 1953; con E quella di Elio Vittorini, Mondadori, 1971, con F quella di Sergio Regazzi, Mursia, 1979; con G quella spagnola di Julio Cortázar, Universidad de Puerto Rico, 1956.

Per semplificare il confronto fra i testi divideremo la storia in nove segmenti:

1. Incipit. Notizie sulla pestilenza.
2. Il principe Prospero si ritira coi cortigiani sani nell'abbazia, che viene provvista di cibo e svaghi.
3. Prospero organizza il ballo mascherato. Descrizione delle sette stanze: come sono arredate e illuminate.
4. Descrizione dell'orologio di ebano della settima stanza; l'effetto che i suoi rintocchi producono sui cortigiani.
5. Come Prospero ha organizzato la festa e ha suggerito i caratteri delle maschere.
6. Seconda descrizione dell'effetto paralizzante dei rintocchi dell'orologio di ebano.
7. I rintocchi di mezzanotte. Apparizione e descrizione della Maschera della Morte Rossa.
8. Prospero vede la maschera, la apostrofa violentemente, la segue per le sette stanze, stramazza morto a terra. I cortigiani si avventano sulla maschera, cercano di afferrarla, ma essa non è tangibile.
9. Agnizione. Prima di morire i cortigiani riconoscono la presenza della Morte Rossa.

Cominciamo parlando dei tempi verbali.

Una cosa che potrebbe rivestire un certo interesse, sta nella divisione del *past-tense* in tempi dello sfondo e del primo piano nelle traduzioni in lingua romanza. Ma prima di approfondire questo argomento è meglio fare qualche rapida premessa teorica per rendere più chiaro ciò che diremo anche a chi non avesse a disposizione il testo di Weinrich.

La prima grande suddivisione che fa Weinrich è quella fra i tempi commentativi e tempi narrativi. Del primo gruppo fanno parte presente, passato prossimo e futuro. L'emittente è in stato di tensione, le cose lo riguardano direttamente, anche l'ascoltatore deve accogliere con senso di partecipazione.

Del gruppo dei tempi narrativi fanno parte: imperfetto, passato remoto, trapassati prossimo e remoto e i due condizionali. L'atteggiamento dell'emittente e del ricevente è di distensione..

Da quanto si è detto si può già dedurre che a seconda del genere letterario predominerà l'uno o l'altro gruppo: in novella e romanzo prevarranno i tempi narrativi, in lirica, dramma, biografie, critica letteraria, articolo filosofico, prevarranno quelli commentativi. L'opposizione fra questi due gruppi Weinrich la chiama "atteggiamento linguistico".

Una seconda divisione viene fatta poi a seconda della **prospettiva linguistica**, ossia a seconda che il verbo ci dia un'informazione anticipata, posticipata o in tempo reale. Se l'informazione è data in tempo reale parleremo di **tempo zero**, se è anticipata di **tempo di previsione**, se è posticipata di **tempo di retrospesione**. Fra i tempi commentativi il passato prossimo è un tempo retrospettivo, il presente è un tempo zero, il futuro e il futuro anteriore sono tempi predittivi. Fra i tempi narrativi i trapassati prossimo e remoto sono tempi retrospettivi, imperfetto e passato remoto sono tempi zero e i due condizionali sono tempi predittivi.

Ovviamente i tempi zero sono di gran lunga i più frequenti, piuttosto rari quelli di previsione, mentre quelli retrospettivi sono tipici della narrazione storica e vengono spesso impiegati in letteratura per conferire al racconto una protesta di verità.

**Il rilievo narrativo**, ossia la messa in rilievo di una parte della narrazione, pur non essendone esclusivo, è una peculiarità delle lingue romanze, queste infatti, mettono a disposizione del mondo narrato più tempi verbali. Semplificando il discorso di Weinrich diremo che i tempi di **primo piano** hanno un ritmo narrativo più serrato e segnalano quello che succede, i tempi di **sfondo** hanno un ritmo narrativo più lento e segnalano quello che passa nella mente del narratore. Tempi dello sfondo sono trapassato prossimo e imperfetto, di primo piano trapassato e passato remoto.

Fatte queste premesse passiamo ora a dividere i nove segmenti in: prevalentemente di sfondo, prevalentemente di primo piano e misti, basandoci sulle percentuali medie delle sei traduzioni romanze che abbiamo analizzato. I segmenti di sfondo sono l'1, il 3, il 4, il 5 (4 e 5 hanno il 100% di tempi di sfondo), il segmento 9 è di primo piano, i segmenti 2 e 7 hanno approssimativamente 2/3 di tempi di sfondo e 1/3 di primo piano, il segmento 8 metà sfondo e metà primo piano. Il segmento 6 merita un discorso a parte e infatti ne riparleremo più innanzi.

Queste sono le medie, ora vediamo come si comportano i singoli traduttori segmento per segmento.

Il segmento 1, trattandosi di una descrizione della peste, è tradotto interamente coi tempi di sfondo, si tratta di una scelta uniforme: solo B e F traducono con

un tempo di primo piano "*No pestilence had ever been so fatal, or so hideous*", e precisamente "*Jamais peste ne fut si fatale, si horrible*", e "Non vi fu mai una peste così orribilmente fatale." Ossia B e F usano un tempo zero anziché retrospettivo come fa A. Gli altri quattro traduttori invece scelgono di conservare il tempo retrospettivo e quindi devono giocoforza impiegare un tempo dello sfondo.

Secondo quanto abbiamo detto dianzi sulla prospettiva linguistica, la scelta di A sarebbe: i primi due tempi retrospettivi per dare alla pestilenza verosimiglianza storica, quindi tempi zero. Questa strategia è rispettata solo da E e G, B e F traducono come abbiamo detto, C e D con un tempo zero, uno retrospettivo, poi gli altri tempi zero, C p. es.: "Da tempo la 'morte rossa' devastava il paese. Mai epidemia era stata più fatale, o più spaventosa." Queste osservazioni sembrano assolvere E e G e condannare tutti gli altri, ma non è così. La scelta di B e F ci pare perfettamente giustificabile. Operando questa transazione temporale B e F evidenziano fortemente l'orrore della pestilenza. Il solo appunto che ci sentiamo di fare è la trasformazione da parte di F di un aggettivo in un avverbio ("...orribilmente fatale."), mentre lodevolissima è la soppressione da parte di B della congiunzione avversativa "ou", sostituita da una semplice virgola: il ritmo diviene serratissimo, in queste sette parole si concentra tutto l'orrore della peste: "*Jamais peste ne fut si fatale, si horrible*".

Il segmento 2 è uno dei segmenti misti, la scelta dei traduttori è unanime; quando si narra della decisione del principe e dei suoi cortigiani di ritirarsi dal mondo e rinchiudersi nel castello, si usano i tempi di primo piano, la descrizione del castello e di ciò che vi è contenuto viene fatta coi tempi dello sfondo. Fra le sei versioni la sola che si discosta leggermente dalle medie è G in cui i verbi di sfondo sono 3/4 e quelli di primo piano solo 1/4. Se si guarda anche alla prospettiva linguistica si può subito notare che la differenza la fanno i tempi retrospettivi, ma, a parte questo, non c'è nulla di particolarmente interessante da segnalare.

Il segmento 3, a parte i pochi verbi (da 1 a 3 a seconda delle versioni) di primo piano che servono a introdurre il ballo, il resto è mera descrizione e le scelte sono unanimi. Lo stesso vale per i segmenti 4 e 5, interamente descrittivi.

Nel segmento 7 lo scoccare della mezzanotte e l'apparizione della maschera vengono fatte con tempi di primo piano, la descrizione della maschera coi tempi dello sfondo. Anche in questo caso le scelte sono unanimi e nessuno esce dalle percentuali medie del rilievo narrativo. C'è differenza, invece, nella prospettiva linguistica.

Nell'originale A ci sono 9 verbi della retrospettione (2 commentativi e 7 narrativi), lo stesso numero di B (3 commentativi e 6 narrativi), 6 in D e F (2

commentativi e 4 narrativi), 5 in C (2 commentativi e 3 narrativi), 5 anche in E ma tutti narrativi, nessuno commentativo, e appena 3 in G (1 commentativo e 2 narrativi). E elimina gli interventi in prima persona del narratore ("ho detto...ho descritto"); su questa tendenza di E a oggettivare la narrazione ritorneremo. Parliamo subito dei 3 casi di G, perché così pochi? La risposta è semplicissima: perché non ce ne è affatto bisogno. Siamo già entrati all'interno del paradigma di realtà della narrazione e non c'è bisogno di "storicizzare" la scena. G sceglie di tradurre la prima parte dei tempi composti con tempi zero di primo piano: rintocchi di mezzanotte e apparizione della maschera; con tempi zero dello sfondo la seconda parte: descrizione della maschera e del suo effetto sui ballerini, e fa benissimo. Che vuol dire? che G ha scritto meglio di Poe? no, ma che ha fatto qualcosa di perfettamente plausibile e che non ha in alcun modo alterato il racconto.

G fa anche un'altra cosa a noi gradita: evita di tradurre "*...the figure in question had out-Heroded Herod*," mirabile invenzione linguistica di Poe, ma che viene tradotta sempre a fatica e con risultati dubbi; B, come pure F, traduce: "*...avait dépassé l'extravagance d'un Hérode...*" come se la peculiare caratteristica di Erode fosse stata la stravaganza. C: "... avrebbe superato in crudeltà fantastica lo stesso Erode...", molto meglio, ma che lunga perifrasi per tradurre due parole. D e E traducono allo stesso modo: "... la libertà di mascherarsi era, quella notte, quasi illimitata, ma la figura in parola aveva superato Erode...", in cosa? nella libertà di mascherarsi? Cortàzar, elegantemente, evita l'ostacolo: "*El desenfreno de aquella mascarada no tenía límites, pero la figura en cuestión lo ultrapasa...*"

Il segmento 8 è uniformemente diviso al 50% fra sfondo e primo piano con l'unica eccezione di C in cui domina il primo piano, soprattutto ai tempi zero (67%), eppure, nonostante ciò, le differenze fra C e le altre traduzioni sono minime, c'è solo un ritmo più incalzante nella parte finale del segmento ove si concentra la maggior parte di passati remoti, mentre p.e. in G, che è la versione con più equilibrio fra sfondo e primo piano, la scelta è quella di alternare continuamente ritmi lenti e veloci. Esprimere un giudizio di valore su questo sarebbe cosa troppo soggettiva.

Nulla da rilevare neppure sul segmento 9 che, data la sua funzione di agnizione, viene necessariamente tradotto da tutti con tempi di primo piano.

E ora torniamo al segmento 6. Tutti i traduttori seguono la strategia di A eccetto E e F.

Il passo in questione è quello che, abbiamo detto, evidenzia l'effetto paralizzante dell'orologio d'ebano, grazie all'impiego del *present tense*. Stranissimamente F traduce i presenti con degli imperfetti (il che rende il brano un'inutile

ripetizione dal passo 4) giustificandoli grazie a un "Di tanto in tanto..." che introduce il passo 6.

A parte che suonare "di tanto in tanto" non è una gran virtù in un orologio, l'avverbio che introduce il brano in A è "Anon" che è un sinonimo di *soon*, che potrebbe essere reso, come ottimamente fa C, con "ecco che". Qui (come avremo l'occasione di fare ancora) sia chiaro che non si vuol assolutamente sottolineare l'errore nel tradurre il singolo lessema (pare che lo stesso Pavese non fosse molto accurato nel rispettare il lessico nelle sue traduzioni, eppure...), tanto più che l'interpretazione data ad *anon* non è del tutto errata. Nel brano 6 si vuol dire: "tutte le volte che suonava l'orologio succedeva questo", solo che questa volta si vuol dire richiedendo un atteggiamento di tensione da parte del lettore. Non solo, ma è anche uno dei rarissimi casi in cui cambi la focalizzazione, che di regola rimane al grado zero. Qui finalmente abbiamo il punto di vista dei personaggi, e questo grazie all'avverbio "anon" (che non ha carattere narrativo) e al presente. Quindi ciò che rimproveriamo in questo caso a F è di aver stravolto la strategia narrativa, il che è ben più grave di aver preso un abbaglio nell'interpretare la singola parola.

Un'attenzione tutta particolare merita lo stesso passo nella traduzione di E, tanto che lo riportiamo per intero:

"E di tratto in tratto ecco che batteva l'orologio d'ebano della sala di velluto. Tutto, allora, per un momento, diveniva fermo, silenzioso, e non s'udiva che la voce dell'orologio. I sogni restavano come agghiacciati nelle posizioni in cui si trovavano. Ma poi svaniva l'eco dei rintocchi - non s'era trattato che di un attimo - e un riso leggero, per metà soffocato, correva tra i festanti. E la musica tornava ad alzarsi, i sogni riprendevano a muoversi e più ebbri e folli di prima si contorcevano in ogni senso colorendosi del colore che il fuoco dei tripodi riversava su di loro attraverso i vetri delle finestre. Ma nella stanza in fondo, giù a ponente, nessuna maschera osa più avventurarsi. E' notte ormai e la luce fluisce più rossa attraverso i vetri color sangue, e terribile è il bruno delle funebri tappezzerie, e a chi mette piede sul lugubre tappeto, più solenne e largo arriva il rumore dei rintocchi, assai più che non arrivi alle orecchie di chi si sofferma a folleggiare più lontano, nelle altre stanze."

Notiamo come Vittorini scelga di dividere in due quello che abbiamo chiamato il segmento 6, lasciando che la prima parte all'imperfetto ripeta esattamente il segmento 4, poi, quando si parla della settima stanza, la stanza nella quale si consumerà la tragedia, alza la tensione passando al presente.

Questa è una soluzione che, per quanto non coincida con gli intenti del testo A,

non ci sentiamo di censurare. Vittorini si dimostra, come si suol dire, più realista del re: così facendo rende più intrigante quell'ultima stanza che sarà poi il vero centro della tragedia.

Quello che, invece, non ci sentiamo affatto di sottoscrivere è la tendenza, cui abbiamo già accennato, di Vittorini ad annullare la presenza del narratore: il traduttore può approvare o meno le scelte dell'autore, ma non vediamo perché in questo caso debba completamente cancellare un narratore che sta sempre dietro alle sue parole. Il narratore della *Maschera...* è di quelli che (parafrasando García Márquez) accostano una poltrona al camino acceso - in una notte piovosa - per raccontarci un'orrida storia. Infatti, all'inizio del segmento 3, prima di descrivere le sette stanze del ballo ci ammonisce: "*But first let me tell of the rooms...*"; nulla di tutto ciò in E: "Ma innanzitutto importa descriver le sale..." Nel segmento 5 il giudizio sul principe: "*There are some who would have thought him mad.*" dove "*there are*" sta per "ci sono, qui, fra noi", non per E: "Taluni lo avrebbero certo giudicato pazzo." Nello stesso segmento, l'inizio della descrizione delle maschere: "*Be sure they were grotesque.*" E, invece: "Certo si trattava di concezioni grottesche." Ad onor del vero (e anche perché ci duole strapazzare così l'ottimo Vittorini), per questo passo, l'unica traduzione che accetta il dialogo narratore-lettore (o ascoltatore) è C: "... e state sicuri che le figure grottesche non mancavano." Ma non è finita, segmento 7: "*And the music ceased, as I have told; and the evolutions of the waltzers were quieted...*"; E: "... le danze vennero interrotte e ogni cosa rimase immobile..." qui addirittura E censura l'intero "come ho già detto"! Stesso segmento: "*In an assembly of phantasms such I have painted...*"; E: "In una riunione di fantasmi qual era quella mascherata..." E non è ancora finita, ripareremo di questa ossessione per la narrazione impersonale a proposito del brano successivo.

Abbiamo già notato come siano numerosi in A i riferimenti al tempo, e abbiamo citato una frase che nel racconto si trova fra parentesi: vediamola meglio inserita nel contesto:

"... *the musicians looked at each other and smiled as if at their own nervousness and folly, and made whispering vows, each to the other, that the next chiming of the clock should produce in them no similar emotion; and then, after the lapse of sixty minutes (which embrace three thousand and six hundred seconds of the Time that flies), there came yet another chiming of the clock, and there were the same disconcert and tremulousness and meditation as before.*"

Il brano che precede la frase fra parentesi è al *past-tense*, c'è un condizionale (tempo narrativo della previsione): i musicisti mormorano fra loro che i

rintocchi dell'ora successiva non riusciranno a produrre la stessa impressione di quelli appena battuti, poi, si dice, dopo il lasso di sessanta minuti, che abbracciano (si passa al presente: tempo del mondo commentato) tremilaseicento secondi del Tempo (maiuscolo) che vola (presente), ci fu (si torna al passato remoto) un altro rintoccare dell'orologio.

Dunque abbiamo di nuovo un mutamento di prospettiva linguistica: si passa dal mondo narrato al mondo commentato, questo passaggio viene ancor più evidenziato dalle parentesi, dopodiché si torna al mondo narrato. Il commento è reso evidentissimo da un ulteriore segnale: la frase idiomatica "il Tempo vola", e si tratta di tempo inteso in senso assoluto, visto che è scritto maiuscolo. C: ... i musicanti si guardavano fra loro e sorridevano quasi a beffarsi del proprio nervosismo e della propria esitazione, e sussurrando si ripromettevano gli uni agli altri che il prossimo scoccare della pendola non li avrebbe più sorpresi e scossi a quel modo; ma quando al termine di sessanta minuti (un periodo che comprende tremilaseicento secondi del Tempo che fugge) di nuovo si udivano i rintocchi dell'orologio, ecco che quello stesso smarrimento e incertezza e concentrazione s'impadronivano degli astanti.

Molto correttamente: abbiamo narrazione, il commento fra parentesi, "Tempo" maiuscolo, ancora narrazione.

D: "... i suonatori si guardavano l'un l'altro, sorridevano del loro nervosismo e della loro follia, scambiandosi in un bisbiglio, il proposito che il prossimo rintoccare del pendolo non avrebbe prodotto in loro una simile emozione; e poi, dopo una pausa di sessanta minuti, (che abbracciano tremilaseicento secondi del tempo che fugge), si udiva il rintocco del pendolo, e tornavano lo stesso sconcerto, lo stesso tremore, le stesse fantasticherie."

Come C, ma con "tempo" minuscolo, non cambia granché.

G: "... los músicos se miraban entre sí, como sonriendo de su insensata nervosidad, mientras se prometían en voz baja que el siguiente tañido del reloj no provocaría en ellos una emoción semejante. Mas, al cabo de sesenta minutos (que abarcan tres mil seiscientos segundos del Tiempo que huye), el reloj daba otre vez la hora, y otra vez nacían el desconcierto, el temblor y la meditación."

Traduzione perfetta, da notare 'uso dell'arcaico "mas" (che Cortazàr impiega sempre in questa traduzione) in luogo dell'usuale "pero": molto adatto, a nostro avviso, per rendere efficacemente la prosa "biblica" di questo racconto.

Guardiamo invece come B e F interpretano il passo.

B: "... les musiciens s'entre-regardaient et souriaient de leurs nerfs et de leur folie, et se juraient tout bas, les uns aux autres, que la prochaine

*sonnerie ne produirait pas en eux la même émotion; et puis, après la fuite des soixante minutes qui comprennent les trois mille six cents secondes de l'heure disparue, arrivait une nouvelle sonnerie de la fatale horloge, et c' étaient le même frisson, les mêmes rêveries."*

F: "... i suonatori si guardavano fra loro ridendo dei loro nervi e della loro follia, e giuravano a bassa voce gli uni cogli altri che, al battere della prossima ora, non avrebbero la più piccola emozione. Poi, dopo la fuga dei sessanta minuti, o dei tremilaseicento secondi che compongono l'ora scomparsa, il fatale orologio nuovamente suonava e lo stesso fremito, lo stesso turbamento, gli stessi sogni si producevano."

Cosa cambia; mancano le parentesi, lo stacco è meno netto, ma abbiamo comunque il cambio di prospettiva linguistica. Qui la parola "tempo" non viene menzionata affatto, né maiuscola, né minuscola: si spiega che l'ora che è appena trascorsa è composta da tremilaseicento secondi, statistica superflua, lo sappiamo tutti, basta moltiplicare sessanta per sessanta. Tutti sappiamo anche che "il tempo vola", ma qui per l'appunto il narratore ce lo ricorda per segnalare che i mille gaudenti ci stanno pensando, e che oscuramente presentano il male che li coglierà, quindi anche un mutamento di focalizzazione. Di tutto ciò B e F non danno notizia.

Ancor più radicale E: "... trascorsi sessanta minuti, ossia tremilaseicento secondi, l'orologio tornava a suonare..." Vale quanto detto dianzi a proposito di B e F, ma, per riallacciarsi al discorso fatto sulle scelte steinbeckiane della traduzione di E, non sarebbe stato ancor più oggettivo togliere quel residuo "ossia tremilaseicento secondi"? anche perché, parliamoci chiaro, detto in quel modo, che ci sta a fare?

Passo 5, descrizione delle maschere. Si premette il gusto bizzarro del principe, qualcuno, si dice, lo direbbe matto, poi:

*"... and it was his own guiding taste which had given character to the masqueraders. Be sure they were grotesque. There were much glare and glitter and piquancy and phantasm - much of what has been since seen in Hernani. There were arabesque figures with unsiuted limbs and appointments. There were delirious fancies, such as the madman of the bizarre, something of the beautiful, much of the wanton, much have excited disgust."*

Non abbiamo nulla da segnalare nella maggioranza delle traduzioni. Vorremmo, invece, far notare due cose. A dice (traduco letteralmente) "C'erano fantasie deliranti alla maniera dei matti.", che B traduce "... delle fantasie mostruose

come la follia. (... *des fantaisies monstrueuses comme la folie*).

Queste due frasi sono evidentemente diverse, le fantasie sono, per A, deliranti, per B, mostruose, che non sono sinonimi. Il paragone, poi, in A è le fantasie = le fantasie dei matti, in B le fantasie sono mostruose come la follia stessa. B rende così la frase molto più incisiva, dicendo, praticamente, la stessa cosa, pur dicendo una cosa diversa.

Di F necessitiamo di una parte più estesa di testo:

"... lo stile delle varie mascherature era stato ordinato dal suo gusto. Certo il concetto ne era grottesco. Tutto era risplendente, lampeggiante; v'era del gradevole e del fantastico, molto di ciò che in seguito si è veduto nell'Ernani. V'erano figure in vero costume arabo, assurdamente equipaggiate, e formate senza regola; fantasie d'una pazza mostruosità; v'era in grande abbondanza del bello, del licenzioso e del bizzarro, come v'era anche del terribile e del disgustoso."

Due cose da rilevare: uno, ancora una volta la somiglianza con B (una pazza mostruosità) giustificatissima data l'eccellenza della traduzione baudelairiana. Due la traduzione di "arabesque". Arabesque è, in questo caso, parola di non facile traduzione, la sua definizione nell'*Oxford advanced learner's dictionary* è: "(ballet) pose of a dancer on one leg, the other stretched backwards." L'altra accezione della parola: "grottesco", non è agevolmente utilizzabile in quanto la stessa parola compare appena due righe più sopra, ma, qualunque sia la scelta di traduzione, giudichiamo pessima quella di E: "v'erano figure in vero costume d'arabo, assurdamente equipaggiate, e formate senza regola." Ancora una volta teniamo a sottolineare che non è il vocabolo al centro della nostra critica. Li elimina Cortàzar, li cambi Baudelaire e noi li ad acclamare, chiunque altro dovrebbe avere il diritto di cambiarli, qualora questo non comporti un senso diverso nella frase o un mutamento di strategia narrativa. Ma in questo caso, cosa c'entrano gli arabi? e poi, perché "assurdamente equipaggiate"? cosa avevano al posto della scimitarre e del cammello? Che vuol dir "formate senza regola"? E quando gli aggettivi afferenti le maschere sono "grottesco-fantastico - pazza (mostruosità) - bizzarro - terribile - disgustoso" come è possibile che assieme a maschere siffatte ci siano comunissime e innocue maschere da arabo? e se proprio ci dovessero essere state, perché dirlo?

Per completare e poi chiudere definitivamente gli accenni all'antica *querelle* "bella e infedele vs brutta e fedele" riportiamo un altro passo baudelairiano: quarto segmento, si parla dell'effetto paralizzante dei rintocchi dell'orologio: "... *les musiciens de l'orchestre étaient contraints d'interrompre un instant leurs accords pour écouter la musique de l'heure...*" Mirabile metafora! "la

*musique de l'heure*". Pensare che nell'originale i musicisti si fermano solo "to hearken the sound", ma, anche qui Baudelaire si limita a dire la stessa cosa di Poe, anche se con artifici retorici ben più raffinati.

Questo per far notare che non può esistere (è ovvio sarebbe un paradosso) una infedele fedele, ma una bella fedele sì: purché la fedeltà sia non alla lettera, ma alla strategia del testo.

Cosa si conclude da questa analisi. Le traduzioni sono state scelte di epoche differenti: B appena successiva all'originale (Poe pubblicò *The masque...* nel 1842 e Baudelaire iniziò le sue traduzioni di Poe nel 1848), C nel 1949, D nel 1953, G nel 1956, H nel 1966, E nel 1971, F nel 1979: purtroppo abbiamo un vuoto di un secolo e nessuna traduzione degli ultimi dieci anni. Le differenze che ci aspettavamo di trovare, abbiamo visto, non sono molte. Trattandosi di buone traduzioni è ovvio che non si sono trovati marchiani errori lessicali, tuttavia (inevitabilmente si impara dagli errori) abbiamo avuto modo di far notare delle inesattezze riguardanti la strategia testuale che non collimava con l'originale. Questo significa forse che prima di accingersi a tradurre un'opera si dovrebbe procedere a un'attenta analisi letteraria del testo? Ebbene sì, o almeno questa è la nostra opinione.

Le teorie di critica letteraria che abbiamo fatto nostre (linguistica testuale e *nouvelle critique*) ci sono parse le più adatte in questo caso, ma sono valse solamente come esemplificazione.

Infine una curiosità. Si tratta, più che di una traduzione in un'altra lingua, di un altro linguaggio: il disegnatore Dino Battaglia ha illustrato molti racconti di Poe, fra cui anche *La Maschera della Morte Rossa*. Curiosamente, ha trasportato questa storia (ambientata con ogni probabilità in Italia) in Germania.

Diciamo che è ambientata in Italia, a parte per l'incipit che richiama chiaramente quello del *Decameron*: dalla virulenza della peste, che "...non solamente della infermità il contaminasse, ma quello infra brevissimo spazio uccidesse", alla reclusione nel *locus amenus*, il "...palagio con bello e gran cortile nel mezzo e con logge e con sale e con camere, tutte ciascuna verso di sé bellissima..."; a parte per gli *improvvisatori*, che sono in italiano nel testo; anche perché Prospero è "the right Duke of Milan"<sup>4</sup> nella *Tempesta* di Shakespeare. Può

<sup>4</sup> Poe chiama Prospero per cinque volte "prince", in due casi "duke" (assecondato in questo solo da F, le altre traduzioni portano sempre "principe"). Non essendo esperti di araldica non azzardiamo più di tanto questa ipotesi, ma, dal momento che sull'*Oxford* leggiamo che il duca è un nobile di alto rango che viene subito dopo il principe (*next below a prince*) supponiamo che duca e principe non siano il medesimo titolo, che Poe abbia commesso un lapsus, e che abbia scritto "duke" proprio perché pensava al Duca Prospero della *Tempesta*.

sembrar peregrino questo accostamento, ma ricordiamo che la predilezione di Poe per Shakespeare<sup>5</sup> p.e. cfr *The fall of the house Usher*, ove i battenti della porta, che hanno fino ad allora nascosto la sepolta viva Lady Madeleine, spalancano "... *their ponderous and ebony jaws*" con *Hamlet* atto primo scena terza, ove il sepolcro, dice il fantasma "... *hath op'd his ponderous and marble jaws*". Inoltre vorremmo segnalare un altro possibile legame con *The Tempest*: la descrizione delle maschere danzanti alla festa del Duca. Il narratore le dipinge come visioni fantasmagoriche volteggianti per le sette stanze, quindi le chiama "sogni": "*To and fro in the seven chambres there stalked, in fact, a multitude of dreams. And these - the dreams - writhed in and about, taking hue from the rooms...*" Pur trattandosi di un contesto molto diverso, non si può evitare di cedere alla suggestione della commedia shakespeariana: atto quarto, scena prima, dopo che "... *Reapers... Join with the Nymphs in a graceful dance...*", per poi svanire, Prospero pronuncia le parole più note dell'opera: "*We are such stuff as dreams are made on; and our little life is rounded with a sleep.*"

Ma, dicevamo, a Battaglia questa storia è parsa troppo lugubre per la solarissima Italia e ha pensato bene di degradare il principe a barone, ribattezzarlo Heinrich Von Arthein e di riambientare tutto in un paese più adatto.

Pierluigi Pepe

<sup>5</sup> Questo discorso ci potrebbe portar lontani. A noi basterà notare (senza farne un problema di fonti) l'enorme influenza di Shakespeare sulla letteratura anglo-sassone a lui successiva.

## «LE TRADUCTEUR EST TOUJOURS UN IMPOSTEUR»

*Un entretien avec André Markowicz, qui propose une nouvelle version de «l'Idiot», de Dostoïevski\**

### «Qu'est-ce que traduire?»

- La grande différence entre une traduction et l'écriture originale, c'est qu'on considère que le texte original existe en tant que tel, alors que la traduction dépend de l'époque et de la personnalité du traducteur. Quand on lit une traduction, on ne lit pas l'auteur étranger, on lit l'auteur étranger vu par le traducteur. Ce n'est ni bien, ni mal, c'est comme ça. Il faut être conscient qu'une traduction est relative, parce que c'est juste une opinion.

» Par exemple, le premier traducteur des *Frères Karamazov* en France a coupé l'épisode du Grand Inquisiteur<sup>1</sup>. Pourquoi l'a-t-il fait? Dans de bonnes intentions, afin de mieux présenter son auteur à un public qui à la même époque lisait Zola, ou Maupassant, un public qui avait du roman l'idée qu'il devait y avoir une intrigue. Mais pas dix. Par conséquent, il coupe. De même, en ce qui concerne l'architecture de la phrase, si un traducteur, au dix-neuvième siècle, avait respecté la syntaxe de Dostoïevski, cela aurait donné du charabia. Et Dostoïevski n'aurait jamais eu l'importance qu'il a eue en France.

» Toutes les traductions sont des approximations. Plus le texte original est beau, plus la traduction ne peut être qu'approximative. On ne peut en aucun cas prétendre à la vérité absolue. Une traduction, c'est une interprétation. Comme pour un interprète d'une sonate de Beethoven. En plus, l'idée qu'on a d'un

\* Da "Le Monde" del 12 novembre 1993. La Redazione ringrazia l'Autore e l'Amministrazione del giornale per la gentile concessione.

<sup>1</sup> Cet épisode vient de paraître sous le titre *la Légende du Grand Inquisiteur*, chez Desclée de Brouwer, dans une traduction de Cyrille Wilczkowski (96 p., 56 F)

auteur peut changer, pas seulement à cause des traductions, mais à cause du mouvement des idées qui sont portées par ces traductions. Ainsi l'idée que Gide avait de Dostoïevski n'est pas celle que je peux avoir, moi, mais l'opinion de Gide a été décisive pour la fortune de Dostoïevski en France. Même si je considère que les traductions de Gide étaient fausses, ne respectaient pas le style, si je peux leur trouver tous les défauts du monde, cela n'a aucune importance parce que c'est grâce à des traductions comme cela que Dostoïevski est l'un des écrivains étrangers les plus connus en France.

» Il y a une traduction de Bienstock dans les années 1900 qui me paraît illisible, mais c'est à moi qu'elle paraît illisible, et il y a beaucoup de gens qui l'ont lue. La traduction de *la Douce* par Boris de Schloezer, que publient les éditions Ombres, date de 1929; elle se lit très bien et ne me paraît pas démodée, mais il me semble que c'est une traduction qui escamote plus ou moins les difficultés du texte, parce qu'à cette époque on avait plutôt des certitudes que des questions. La personne qui lira les traductions de Boris de Schloezer et la mienne se dira: ce n'est pas pareil. Pourquoi? C'est que Dostoïevski est un auteur complexe et j'essaie de montrer cette complexité. Ce qui ne veut pas dire que les autres, ceux qui sont venus avant moi, ont tort. Pierre Pascal, par exemple, dans sa traduction de *l'Idiot*, a, le premier, osé le problème de l'incohérence du style, mais il n'a pas pris en compte suffisamment, selon moi, le caractère oral de l'œuvre.

» Si en russe on a un paysan et qu'en français on a l'impression que c'est un marquis, c'est grave. Mais un paysan russe et un paysan français ne parlent pas de la même manière. Il faut considérer qu'en général il n'y a pas d'équivalence possible. Il faut le dire: le traducteur est toujours un imposteur, qui se met à la place de l'auteur. Bien entendu, il se met au service de l'auteur. Mais est-ce que ce n'est pas l'auteur qui se met à son service? Moi, je suis au service de l'idée que j'ai de l'auteur.

«*Ne jamais expliquer*»

**Pourquoi dites-vous que *l'Idiot* n'est pas un roman?**

- A cause des digressions, des invraisemblances. Chacun des quatre livres est centré sur quatre ou cinq lieux, avec accumulation de personnages secondaires jusqu'à l'explosion. C'est une structure dramaturgique. Dans *l'Idiot*, on est tout le temps dans l'indéfini, entre le rêve et la réalité. Les personnages ne sont pas seulement de chair et d'os. quand je dis que c'est du théâtre, c'est parce qu'on y trouve une conception de l'œuvre tout à fait particulière, qui est loin du roman russe psychologique.

» La structure de *l'Idiot*, c'est l'épilepsie. C'est décrit comme une longue période d'incubation; tout à coup, une illumination, ce que j'appelle un «climax», et la chute, la crise. C'est comme (a que Dieu apparaît aux hommes, c'est trop fort pour que ce soit supportable. Nastasia Fillipovna aime trop le prince Muichkine; Rogijine l'aime tant qu'il va la tuer, mais Muichkine est un vrai monstre: il est trop bon, il est insupportable, c'est lui qui provoque toutes les catastrophes, pas Rogojine.

» Tant que le prince n'était pas là, finalement ça se passait bien; mais le prince apparaît, il ne dit rien, il *est*. Son existence rend la vie impossible à tout le monde. C'est-à-dire que l'existence de Dieu est incompatible avec l'existence du monde. C'est insupportable. C'est ce qu'exprime le prince quand il dit qu'il a peur du regard de Nastasia Fillipovna; il a peur et c'est pour ça qu'il va vers elle; et qu'il se tue. On considère que *l'Idiot* c'est le Christ, mais ce n'est pas si simple. Tout le roman tourne autour de la question de savoir comment on essaie de vivre avec la présence de Dieu et qu'on ne peut pas.

**- *Quel était votre projet quand vous avez commencé en 1991, en annonçant que vous achèveriez en l'an 2000?***

- Ce que je voulais, c'était traduire toutes les œuvres de fiction: pas la correspondance, pas le journal de l'écrivain. Je voulais essayer de montrer au fur et à mesure, par la juxtaposition de plusieurs œuvres, les problèmes stylistiques qu'une seule œuvre ne permet pas de résoudre. De créer en quelque sorte un certain contexte de la littérature russe telle que je la comprends. j'ai traduit Gogol, Lermontov, Pouchkine, Tchekhov. C'est-à-dire que j'ai essayé de créer petit à petit une sorte d'image de la littérature russe du dix-neuvième, en traduction. Du romantisme russe tel que le je voyais.

**- *Traduire Dostoïevski, quel problème cela posait-il?***

- Traduire *l'Idiot* posait essentiellement un problème physique. Il faut respecter l'énergie, la vitesse, les mots importants. C'est un texte qui doit être dit, qui taraude, qui épuise. Le reste, c'est une question de technique. Ce qui est le plus important, c'est qu'il ne faut jamais faire de concession à la logique. Si vous prenez Rogojine, il n'y a aucun Russe qui parle comme ça. Il faut garder l'ordre des arguments, respecter les ellipses, ne pas mettre de conjonction où il n'y en a pas, ne jamais expliquer. Quand il y a une obscurité, laisser l'obscurité. Traduire, c'est faire confiance à l'auteur. Ensuite, c'est l'intonation parlée qui est multiple: il n'y a pas une langue parlée dans *l'Idiot*, il y en a bien cinq ou six. Chaque personnage a sa propre langue. il faut respecter les différences. Rogojine ne parle pas comme Muichkine ou comme Lebedev. C'est évident, mais il faut le faire. Dans le style de l'auteur.

*- Mais est-ce que, en faisant confiance à l'auteur, vous n'allez pas au-delà de ce qu'il a écrit, ce qu'on appelle surtraduire?*

- C'est très possible. Un jour, Antoine Vitez m'a écrit une lettre formidable sur ma traduction du *Revizor*. Il me disait: «*Vous traduisez comme un traduit un poème.*» Il était contre, il trouvait que j'exagérais. Il m'a dit: «*Vous traduisez par effet de masses. Ce que vous ne pouvez pas rendre à un moment, vous le rendez à un autre où il n'est pas en russe.*» Cela m'a ouvert les yeux. Je traduis comme ça, par effet de masses. C'est-à-dire que, quand il y a un effet que je ne peux pas rendre en français, je suis obligé de jongler. Par exemple, quand Lebedev parle et qu'il emploie le «s» de politesse, qui n'existe pas mais qui est essentiel, des fois je mets «Monsieur», ou «n'est-ce pas?», ou je tords la phrase. D'autre part, la phrase française a ses propres lois. Ce serait absurde que je calque la syntaxe du russe. Par conséquent, c'est toujours une équivalence que j'essaie de donner. C'est moi qui ai l'idée que telle chose en russe pourrait correspondre à telle chose en français. C'est une opinion personnelle.

»Quand on dit que Dostoïevski écrit mal, ce qui est un lieu commun pour les Russes, on a tort. Il ne se pose pas la question d'écrire bien ou mal. La grande différence entre la littérature russe et la littérature française, c'est qu'il existe ici une norme du bien écrire.

**«Ma Russie c'est Pouchkine»**

*Vous traduisez aussi pour le théâtre. Vous assistez au travail de mise en scène, vous suivez les répétitions, vous changez votre traduction selon le metteur en scène. D'où vous vient cet amour du théâtre?*

- Le théâtre me prend aussi la moitié de mon temps, parce que, chaque fois, ce qui compte, ce n'est pas le texte écrit, c'est le type qui parle, c'est la voix. Comment recréer une voix? des voix? C'est passionnant. Le jour où j'arriverai à faire monter *l'Idiot* en quatre journées, quatre représentations, correspondant à quatre livres, ça pourra être un spectacle grandiose. Je voudrais que chaque texte de Dostoïevski que je traduis soit joué. En russe, quand on a joué le texte, on l'a joué tel quel. Si c'est possible en russe, ça doit bien être possible en français.

*- La traduction est pour vous un véritable travail sur la langue. Une recreation en français de la langue de l'auteur. Est-ce que vous avez aussi la tentation d'être écrivain?*

- Oui. Il me semble que la traduction est aussi une façon de faire de la littérature. D'un côté, c'est une béquille, et je n'ai aucune imagination. Je me rends compte

qu'il est tellement plus intéressant pour moi de traduire *l'Idiot* plutôt que d'essayer d'écrire un mauvais roman. Et puis c'est quelque chose que j'aime tellement. Donc, je suis beaucoup plus utile à traduire. Et, en ce qui concerne l'écriture, ce sont les traductions une à une qui posent la question: comment on peut faire ça en français? Est-ce que c'est possible? Moi aussi, petit à petit, j'essaie de montrer l'émergence d'un certain regard, d'une certaine opinion sur les textes, sur les rapports qu'il peut y avoir entre eux, sur la culture russe dans son ensemble. C'est une opinion pointilliste, ce n'est pas un traité sur l'histoire de la littérature russe.

» Il y a autre chose: le but de ma vie, ce n'est pas de traduire Dostoïevski, mais Pouchkine, et je ne sais pas traduire Pouchkine. Parce que ce qui compte chez lui, c'est d'une part la sonorité et d'autre part la foi. Les poèmes de Pouchkine reposent sur le son, on ne traduit rien, mais comment le traduire? L'expérience que j'ai de la traduction de Pouchkine dans l'anthologie de poésie russe à L'âge d'homme, ma première traduction à dix-sept ans, est une des hontes de ma vie... Et puis il y a la foi. Pouchkine, c'est Pouchkine! Ma grand-mère m'a élevé comme ça.

» Finalement, qu'est-ce que je suis, moi? Je suis un garçon qui vit en France depuis l'âge de quatre ans, qui est français, dont la langue est le français, et dont la culture est le russe. En Russie, je ne suis pas chez moi, mais je sais que c'est là que je devrais être. Et quand j'y suis, je suis privilégié parce que je suis d'ailleurs? En France, mes références ne sont pas celles d'un Français, je ne suis ni de là ni d'ailleurs. Ma Russie - si je peux parler de ma Russie, - ce n'est pas une entité géographique, c'est Pouchkine, c'est la lumière de Pouchkine sur la culture et la langue russes. C'est le souffle de Pouchkine. C'est cela qu'il faudrait rendre.

*- Que pensez-vous du fait que, parce que vous êtes polémique, on a parlé de vous dans la presse comme d'une vedette. «Ce possédé qui traduit Dostoïevski», titrait le Nouvel Observateur.*

- Voilà une chose que j'ai réussie, au moins. Qu'on mette l'accent sur la traduction, qu'on remarque que le bouquin est traduit. Généralement, au théâtre, on ne signale pas que la pièce est traduite. C'est la première fois qu'un traducteur acquiert un statut d'auteur. Et c'est bien.»

*Propos recueillis par  
Nicole Zand*

PER UN CODICE DEONTOLOGICO

**L**a "questione morale", diventata protagonista del dibattito politico, è stata introdotta con sensibilità diverse in ambiti più vasti quali quelli del lavoro e della professione.

Il tema della deontologia ha una valenza, prima ancora che professionale, culturale, civile ed etica.

Per poco che si rifletta su tale concetto, si scopre che la deontologia è la regola dell'agire professionale di un individuo che, in quanto persona, ha una propria unità interiore che deve essere rispettata.

La regola deontologica deve quindi innestarsi sulla coscienza del singolo e non ancorarsi ad assiomi superficiali o a luoghi comuni che portano a un "perbenismo di facciata" che si accontenta di forme convenzionali e di apparenze.

La ricerca di saldi fondamenti alla deontologia è una sfida, quasi una provocazione, che va comunque accettata per giungere ad una rinnovata coscienza professionale del traduttore e dell'interprete.

**I**n considerazione di quanto detto, anche per creare una maggiore sensibilizzazione al problema, la Commissione Regolamenti prima di procedere alla stesura di un codice deontologico, ha ritenuto necessario proporre agli iscritti un questionario sul rapporto tra valori etici e funzione professionale.

Sono domande orientate a rilevare i comportamenti professionali in relazione alla dimensione etica, la correttezza nell'esercizio della professione anche in situazioni a rischio, l'efficienza e la competitività dei soci, il loro senso di appartenenza alla categoria.

Gli iscritti sono quindi orientati a rispondere con sincerità alle domande proposte, conservando l'anonimato.

I quesiti, che non pretendono di essere esaustivi, sono piuttosto un tentativo di far partecipare il più possibile la "base" alla funzione "legislativa" che le è propria o più chiaramente a consentire la stesura di un codice deontologico basandosi sulle risposte fornite dagli associati e non su idee e convincimenti di pochi, anche se esperti.

Mirano anche, forse un po' immodestamente, a creare una coscienza di categoria.

La nostra è "una professione" non un servizio puro e semplice.

Quanti ne sono consapevoli?

Prima di parlare di Albo o più correttamente di Ordine Professionale dei Traduttori e Interpreti, sappiamo cosa vuol dire essere "professionisti"?

Su questa domanda, la prima e fondamentale, si chiede a tutti di riflettere.

*Elena Sambataro,  
Presidente Commissione Regolamenti*

### *BOZZA DI QUESTIONARIO*

- 1) Cosa ritieni moralmente più grave fra una serie di comportamenti tipici della vita professionale?
  - a) diminuire la qualità del prodotto per aumentare il profitto?
  - b) privilegiare il profitto a scapito della qualità?
  - c) porre acriticamente la tua competenza al servizio degli interessi del committente?  
(Ad esempio, accetti di fare una traduzione in un tempo insufficiente? Se affidandoti un incarico ti propongono una retribuzione inadeguata, accetti lo stesso però curando di meno la qualità della traduzione o dell'interpretariato? Sei indipendente quando traduci? Fino a che punto difendi la tua traduzione?)
  
- 2) Ritieni grave mancanza evadere o eludere l'obbligo fiscale e gli obblighi di pagamento degli oneri sociali?
  
- 3) Ritieni grave non risarcire chi è stato danneggiato da una cattiva traduzione o interpretariato?
  
- 4) E' giusto investire tutte le proprie risorse per svolgere la propria attività anche a scapito dei rapporti coi colleghi?

- 5) Ritieni giusto ricorrere all'autopromozione o "raccomandazione" per ottenere lavoro?
- 6) Accetti di adeguarti alle norme di comportamento della categoria?  
(Es. Divieto di intermediazione-agenzia-, applicazione delle tariffe)
- 7) Qual'è l'immagine che hai della professione di traduttore e/o interprete?
- 8) Quali abilità tipicamente professionali possono essere considerate valori etici?  
(Es: lo spirito di collaborazione, la competitività finalizzata al progresso, la capacità di internazionalizzare la funzione professionale)
- 9) Ritieni che la ricerca dell'efficienza sia una qualità professionale di valore etico? Se sì, perchè?

*Si prega di rispondere a ciascuna voce scrivendo su foglio a parte e riportando il numero di riferimento di ogni domanda.*

**Inviare alla Segreteria Nazionale: Vittoria Lo Faro, Via Prati Fiscali n° 158  
00141 ROMA entro il 30 Aprile 1994**

**COLLEGI EUROPEI PER LA TRADUZIONE LETTERARIA**

**I**n Germania, Francia, Spagna, Inghilterra ed Italia esistono dei "Collegi" (vale a dire, dei "Centri" in cui i traduttori letterari possono soggiornare per qualche settimana allo scopo di tradurre parte del libro che è stato loro affidato proprio nel paese in cui si parla la lingua da cui essi traducono ("sciacquando i panni... nel fiume locale, per così dire) e in stretto contatto con altri traduttori che traducono dalla stessa lingua.

Tali centri, molto ben attrezzati, dispongono di camere individuali, macchine per scrivere, computer, ricche biblioteche, stanze di ritrovo e una grande cucina in cui si preparano personalmente i propri pasti, familiarizzando con i colleghi. Il centro inglese è presso un'università, perciò per i pasti i traduttori ospiti possono avvalersi delle varie mense universitarie.

Le camere vanno prenotate con molto anticipo (sono in numero limitato): quasi sempre, su richiesta e dietro presentazione di un'adeguata documentazione del lavoro già svolto e da svolgere, le spese di alloggio sono completamente coperte da sovvenzioni nazionali e della CEE, e viene anche offerto un piccolo "bursary".

## NOTE PERSONALI

Conosco personalmente alcuni di questi centri, e vorrei comunicare le mie impressioni. Il Centro di Straelen è il primo sorto in Europa, e il più prestigioso e attrezzato. Ha sede in vari edifici antichi di grande nobiltà, completamente ristrutturati all'interno e dotati di ogni comfort. La sua biblioteca è ricchissima, e la sua austera atmosfera è particolarmente adatta alla concentrazione.

Il Collegio di Arles ha sede nell'ex Hôpital Van Gogh, completamente rimodernato e dotato di una bella biblioteca. L'atmosfera è molto piacevole e serena. Arles è una deliziosa cittadina con un'atmosfera molto "francese", una vivace vita intellettuale e un bell'anfiteatro romano.

Il Collegio di Procida (utilizzato dagli stranieri che traducono dall'italiano) è molto informale: situato nella pittoresca isola posta di fronte Napoli, è costituito da un nucleo centrale in cui hanno sede gli uffici e la biblioteca (che, al momento, non può certo competere con quelle, ben più ricche, degli altri centri), e i traduttori vengono ospitati in varie case sparse per l'isola. Per ragioni di affollamento turistico, il collegio non accoglie traduttori nel periodo estivo.

Sul Centro Inglese posso dire qualcosa di più, in quanto non mi sono limitata a visitarlo, ma vi ho soggiornato nell'estate del '92 e del '93. Essendo situato in un campus universitario, ha un'atmosfera meno raccolta di quelli di Straelen e di Arles, ma la biblioteca a disposizione dei traduttori è quella dell'università, che comprende la facoltà di lingue, ed è quindi fornitissima. I traduttori vengono ospitati in appartamento molto confortevoli, con una bella vista su un grande prato che scende verso un pittoresco laghetto circondato da alberi (un tipico paesaggio "inglese" che dà una sensazione di grande pace e favorisce la concentrazione). Non esistono specifici luoghi di incontro per i traduttori, ma, poichè la vita si svolge tutta all'interno del campus, dotato di varie "cafeterias", gli incontri con i colleghi e i docenti universitari (molto "cooperative", devo dire) avvengono in modo molto naturale e spontaneo. La cittadina di Norwich, collegata con il Centro dai normali autobus locali che vi fanno capolinea, è molto ridente e piena di iniziative culturali e artistiche. Durante l'anno accademico la facoltà di lingue organizza ogni anno una lunga serie di incontri con scrittori inglesi e stranieri.

*Marcella Dallatorre*

*Consigliere Nazionale per il Settore letterario*

## CENTRI PER LA TRADUZIONE LETTERARIA

## GERMANIA

Europaisches Übersetzer-Kollegium Straelen  
 Direttore: Claus Sprick  
 Kuhstr. 15-17  
 Postfach 1232  
 4172 Straelen  
 Segreteria: tel. 49/2834/1068-69

## FRANCIA

Collège International des Traducteurs Littéraires  
 Direttore: Jacques Thiériot  
 Espace Van Gogh  
 14, Rue Molière  
 13200 Arles  
 tel. 33/90497252  
 Fax. 33/90934321

## SPAGNA

Casa del Traductor  
 Direttore: Francisco J. Liriz  
 Borja 7 - Casa 4  
 50500 Tarazona  
 tel. 34/76/643012

## INGHILTERRA

The British Centre for Literary Translation  
 Segretaria: Beryl Ranwell  
 School of Modern Languages and European History  
 University of East Anglia  
 Norwich NR4 7TJ  
 tel. (0603) 56161, ext. 2737

## ITALIA

Collegio Italiano per i Traduttori Letterari  
 Direttore: Annamaria Galli Zugaro  
 Palazzo Catena  
 Via Vittorio Emanuele 105  
 80079 Procida (Napoli)  
 Segreteria: tel 081/8960240  
 Fax. 081/8101212

**PAESI SCANDINAVI**

Baltic Centre for Writers and Traslators  
*Direttore:* Gunilla Forsen  
Uddens grands 3  
621 56 Visby - Svezia  
*Segreteria:* Tel. 46-498/218764  
Fax. 46.498/218798

*Per ulteriori informazioni rivolgersi a Marcella Dallatorre,  
Consigliere Nazionale per il Settore Letterario: tel. 02/70123541*

**IL NUOVO CONSIGLIO DELLA FIT**

**N**el corso del XIII Congresso Mondiale della FIT, che si è svolto a Brighton dal 6 al 13 Agosto 1993, sono state rinnovate le cariche sociali per il triennio 1993-1996. Di seguito elenchiamo gli indirizzi dei vari componenti.

*Consiglio*

**Jean-François JOLY**

103, place de Mézières  
Laval (Québec) H7N 5A1  
Canada

**Liese KATSCHINKA**

Dr. Heinrich Maierstraße 9  
A-1180 Vienna, Austria

**Eyvor FOGARTY**

91 Sterndale Road  
Londra W14 OHX, U.K.

**Florence HERBULOT**

3, rue Andrieux  
F-75008 Parigi, Francia  
da Giugno a Ottobre:  
Galary-cidex 874  
F-41220 St. Laurent Nouant  
Francia

**Presidente**

tel.: + 1 (514) 663 7114 (privato)  
tel.: + 1 (514) 285 5004 (ufficio)  
fax: + 1 (514) 843 9194 (ufficio)

**Segretario generale**

tel.: + (43) 1 44 36 07 o + (43) 1 470 98 19  
fax: + (43) 1 44 37 56  
fax: + (43) 1 470 98 19 ext. 4

**Tesoriere**

tel.: + (44) 71 602 0814  
fax: + (44) 71 603 6692

**Vice presidente**

tel./fax/modem: + (33) 1 43 87 14 93

tel./fax/modem: + (33) 54 87 71 22

**Friedrich KROLLMANN**

von Westerbürgstraße 3  
D-50321 Brühl  
Germania

**Vice presidente**

tel.: + (49) 2232 22 194  
fax: + (49) 2232 21 13 18

**Linda SIVESIND**

Svenskerud 15  
3408 Tranby  
Norvegia

**Vice presidente**

tel.: + (47) 32 85 2200  
cellulare: + (47) 030 23 850  
fax: + (47) 32 85 2828

**Adolfo GENTILE**

28 Wungan Street  
Macleod 3085  
Australia

**Membro del Comitato Esecutivo**

tel.: + (613) 434 1523 (privato)  
tel.: + (613) 244 5106 (ufficio)  
fax: + (613) 244 5454

**Elizbar ANANIASHVILI**

Krasnoarmeiskaia Street 21 ap. 16  
Mosca 125319, Russia

**Membro del Comitato Esecutivo**

tel.: + (7) 095 151 75 42

**Gonie BANG**

208-30 Bouamdong  
Chongro-Ku  
110-021 Seoul  
Repubblica di Corea

**Membro del Comitato Esecutivo**

tel.: + (82) 2 737 3966 (privato)  
tel.: + (82) 2 737 6047 (ufficio)  
fax: + (82) 2 736 4879 (privato)  
fax: + (82) 2 720 6694 (ufficio)

**Maria Loreto BRAVO DE URQUIA, Membro del Comitato Esecutivo**

c/ Santiago Bernabéu 4, 8° 1  
28036 Madrid, Spagna

tel.: + (34) 1 561 3659

**Liancheng DUAN**

24 Baiwanzhuang Road  
Pechino 100037  
Rep. Popolare di Cina

**Membro del Comitato Esecutivo**

tel.: + (86) 1 835 4247  
fax: + (86) 1 832 6605

**Lidia Beatriz ESPINOSA**

Emilio Lamarca 769  
1407 Buenos Aires, Argentina

**Membro del Comitato Esecutivo**

tel.-fax: + (54) 1 670 797 (privato)  
tel.: + (54) 1 476 2961 (ufficio)

**Ewa KARSKA**

ul. Inflancka 15 m 74  
00-189 Varsavia, Polonia

**Membro del Comitato Esecutivo**

tel.: + (48) 22 31 90 33 (privato)  
tel.: + (48) 22 21 56 78 (ufficio)

oppure

ul. Marzalkowska 2  
00-581 Varsavia, Polonia

fax: + (48) 22 21 56 78 (ufficio)

**Jean-Bernard QUICHERON**

Avenue Prince Baudouin 9  
B-1780 Wommel, Belgio

**Membro del Comitato Esecutivo**

tel.: + (32) 2 460 58 53  
fax: + (32) 2 295 95 84  
(ufficio: CCAB 3/14)

**Steven SACHS**

1312 Harbor Road  
Annapolis, MD 21403, USA

**Membro del Comitato Esecutivo**

tel.: +1 (301) 261 1016  
fax: +1 (410) 267 9217

**Ekundayo SIMPSON**

(ufficio) P.O. Box 1861, Marina  
Lagos, Nigeria  
oppure  
(privato) Flat 8, Block 9  
LSDPC Estate, Adekunle, Ebute, Metta, Lagos, Nigeria

**Membro del Comitato Esecutivo**

tel.: + (234) 1 615 797  
telex: 20117 TDS 591 Marina

tel.: + (234) 1 867 180

**Jesus ZABALETA**

c/ Sagrada Familia 4-7°  
20010 San Sebastian, Spagna

**Membro del Comitato Esecutivo**

tel.: + (34) 943 45 29 83 (privato)  
tel.: + (34) 943 28 63 43 (ufficio)  
fax: + (34) 943 32 04 78

*Consiglio dei Saggi***Jacques GOETSCHALCKX**

30, rue Belle Vue,  
L-7350 Lorentzweiler, Lussemburgo

**René HAESERYN**

Heiveldstraat 245  
B-9040 Sint-Amandsberg (Gent), Belgio

**Anna LILOVA**

12, rue Veliko Tirново  
BG-1504 Sofia, Bulgaria

**Ewald OSERS**

33 Reades Lane, Sonning Common  
Reading RG4 9LL, U.K.

APPUNTAMENTI

*Jyväskylä*  
24-26 marzo 1994

1<sup>a</sup> CONFERENZA DI LESSICOGRAFIA FINNICO-TEDESCA  
*Informazioni:* I. Hyvarinnen, University of Jyväskylä  
(Germanistik), Seminaarinkatu 15, SF-40100  
Jyväskylä, Finlandia

*Zurigo*  
28 marzo - 1 aprile

18° CONGRESSO MONDIALE DELLA FÉDÉRATION  
INTERNATIONALE DE PROFESSEURS DE LANGUES VIVANTES  
(FIVLP) in collaborazione con la Fachverband Mo-  
derne Fremdsprachen  
*Informazioni:* FIVLP, Seestrasse 247, CH-8038  
Zurich, Svizzera

*New York*  
7-10 aprile 1994

NORTHEAST CONFERENCE ON THE TEACHING OF FOREIGN  
LANGUAGES  
*Informazioni:* NECTFL, Box 623, Middlebury, VT  
05753, USA

*Ypsilanti*  
13-16 aprile 1994

13° CONFERENZA EMU (EASTERN MICHIGAN UNIVERSITY):  
"Lingua e comunicazione per il mondo degli affari e  
delle professioni"  
*Informazioni:* EMU World College, 307 Goodison  
Hall, Eastern Michigan University, Ypsilanti, USA-  
MI 48197

**Sorrento**  
14-16 aprile 1994

CONGRÈS NATIONAL DU BUREAU LINGUISTIQUE: "Communiquer en français. Enjeux professionnels et perspectives pour l'éducation"

*Informazioni:* Bureau linguistique, Via di Montoro 4, 00186 - Roma. Fax: 06-683 36 09

**Colonia**  
15-16 aprile 1994

SIMPOSIO DEUTSCHER TERMINOLOGIE-TAG EV: "Terminologie als Produktivitätsfaktor in volkswirtschaftlicher und betriebswirtschaftlicher Sicht" - Maternushaus Conference Centre

*Informazioni:* Ms Ursula Reisen, President DDT, An der Alten Post 18, D-50859 Köln; Fax +49 2234 76826

**Bratislava**  
Aprile 1994

2° MEETING PER INTERPRETI E TRADUTTORI DEI PAESI DELL'EUROPA CENTRALE ED ORIENTALE organizzato da JTP (Unione Interpreti e Traduttori)

*Informazioni:* JTP, Senova'né nam. 23, 11282 Praha 1, Czech Republic. Fax: +42 2 2414 2312

**Leeds**  
18-20 aprile 1994

1° SIMPOSIO INTERNAZIONALE DI FRASEOLOGIA  
*Informazioni:* A.P. Cowie, University of Leeds (English), Leeds LS2, 9JT, Regno Unito

**Exeter**  
25-29 aprile 1994

CORSO INTERNAZIONALE DI LESSICOGRAFIA ("Interlex")  
*Informazioni:* R. Hartmann - University of Exeter (D.R.C.), Exeter GB-EX4 4QH

**Calgary**  
4-8 maggio 1994

3ª CONFERENZA DEL CANADIAN TRANSLATORS AND INTERPRETERS COUNCIL: "La traduzione nel villaggio globale"

*Informazioni:* Katherine Aerts, 64 Woodfern way, SW, Calgary, Alberta, T2 W 4S5, Canada

**Copenhagen**  
5-7 maggio 1994

7° SIMPOSIO INTERNAZIONALE DI LESSICOGRAFIA  
*Informazioni:* Arne Zettersten, Department of English, University of Copenhagen, Njalsgade 84, DK-2300 Copenhagen S

**Ottawa**  
Giugno 1994

CONFERENZA INTERNAZIONALE DI FRASEOLOGIA dell'Università di Ottawa e di Rennes 2, Francia

*Informazioni:* Brian Harris, University of Ottawa, Faculty of Arts, School of Translators and Interpreters, 52 Rue Université, Ottawa, Ontario, K2N 6N5, Canada Fax + 1 613 564 2959

**Berkeley**  
12-18 giugno 1994

5° CONGRESSO DELL'ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE DI STUDI SEMIOTICI, Università della California, Berkeley

*Informazioni:* Irmengard Rauch, 2036 Columbus Parkway 347, Benicia, CA 94510, USA Fax + 1 707 746 7480 e-mail: irrauch@arnet.berkeley.edu

**Dublino**  
3-6 luglio 1994

SIGIR 94, 17° CONFERENZA INTERNAZIONALE: "Research and Development in Information Retrieval"

*Informazioni:* Alan F. Smeaton, School of Computer Applications, Dublin City University, Glasnevin, Dublin 9, Ireland. Telephone +353 1 7045262; Fax +353 1 7045442; E-mail sigirformataca.dcu.ie

**Copenhagen**  
9-11 giugno 1995

THIRD LANGUAGE INTERNATIONAL CONFERENCE ON TEACHING TRANSLATION AND INTERPRETING

*Informazioni:* Cay Dollerup, Centre for Translation Studies & Lexicography, University of Copenhagen, Njalsgade 96, DK 2300 Copenhagen S, Denmark. Fax: + 45 32 96 3777