

*William Arrowsmith,
Le convenzioni dominanti della traduzione*



ELISABETTA FELLONI

Scuole Civiche di Milano

Fondazione di partecipazione

Dipartimento Lingue

Scuola Superiore per Mediatori Linguistici

via Alex Visconti, 18 20151 MILANO

Relatore: professor Bruno OSIMO

*Diploma in Scienze della mediazione linguistica
primavera 2008*

© William Arrowsmith – 1961

© Elisabetta Felloni per l'edizione italiana – 2008

Abstract in italiano

William Arrowsmith, The lively conventions of translation, 1961. Questo saggio – scritto in un’epoca precedente alla fondazione di una disciplina specificamente dedicata allo studio della traduzione – è opera del curatore del libro-raccolta The Craft and Context of Translation. Pur essendo calato in un contesto culturale in cui mancavano ancora i concetti di «adeguatezza» e «accettabilità», di «traduzione postcoloniale» e di «culturocentrismo traduttivo», Arrowsmith, usando come materiale empirico le traduzioni dal greco antico all’inglese contemporaneo delle commedie di Aristofane, fa delle affermazioni di grandissima attualità. Ne sono esempio il concetto di «traduzione per convenzioni» in contrapposizione alla «traduzione per parole», che esprime l’importanza della culturospecificità di molti elementi, non necessariamente linguistici, presenti nelle commedie e assolutamente indispensabili per conservare l’aspetto comico del testo. Tale comicità viene giustamente considerata una vera e propria «dominante» della traduzione, concetto quest’ultimo già elaborato da Jakobson negli anni Trenta ma che sarebbe stato diffuso nella letteratura scientifica occidentale soltanto in séguito.

English Abstract

William Arrowsmith, The lively conventions of translation, 1961. This essay is taken from the collection The Craft and Context of Translation edited by William Arrowsmith in the 1960s, before a specific science of translation was founded. In a cultural period when the notions of ‘adequacy’ and ‘acceptability’, ‘postcolonial translation’ and ‘ethnocentrism in translation’ were not explored yet, Arrowsmith analyses the difficulties in translating Greek comedies into contemporary English in an adequate way, that is, keeping the original wit, and arrives at conclusions that preserve their actuality. To Arrowsmith, ‘translation by convention’ – rather than word by word translation – is necessary to convey the humour. Greek comedy has many culture-specific – not necessarily linguistic – elements that must be conveyed to keep the humour. Wit in the Greek comedy is then considered a real dominant trait. In translation, this concept was developed by Jakobson in the 1930s and only later became known in European research.

Résumé en français

William Arrowsmith, The lively conventions of translation, 1961. Cet essai, écrit à une époque antérieure à la fondation d’une discipline pour l’étude de la traduction, a été rédigé par le coordinateur du recueil d’essais The Craft and Context of Translation. Bien que le contexte culturel de l’époque ne connaisse pas les concepts d’“adéquat” et d’“acceptable”, de “traduction postcoloniale” et de “culturo-centrisme de la traduction”, Arrowsmith, en utilisant les traductions des comédies d’Aristophane du grec ancien à l’anglais contemporain, parvient à des conclusions avantgardistes pour son époque. Le concept de “traduction par convention” par rapport à la “traduction par les mots” en est un exemple et démontre l’importance de la spécificité culturelle de beaucoup d’éléments – pas nécessairement linguistiques - qui se trouvent dans les comédies et qui sont nécessaires pour maintenir l’esprit comique. Ce comique est considéré à juste titre comme une véritable “dominante” de la traduction, concept déjà développé par Jakobson dans les années Trente, mais diffusé plus tard seulement dans la littérature occidentale.

Sommario

<i>Abstract in italiano</i>	1
<i>English Abstract</i>	1
<i>Résumé en français</i>	1
<i>Sommario</i>	2
<i>Prefazione</i>	3
<i>Biografia</i>	3
<i>Conclusioni</i>	5
<i>Riferimenti bibliografici</i>	6
<i>Traduzione con testo a fronte</i>	7

Prefazione



Biografia

William Arrowsmith nacque il 13 aprile 1924 a Orange, nel New Jersey. La professione di docente universitario lo portò in molte città degli Stati Uniti, per stabilirsi poi definitivamente in un lussuoso appartamento sulla Fifth Avenue a New York, insieme alla compagna Marianne Meyer. La sua morte nel 1992 privò la vita intellettuale americana di uno dei suoi più brillanti uomini di cultura. William Arrowsmith era un uomo di corporatura robusta, di media altezza, con la barba appena accennata e i modi imperiosi di un comandante in capo. Era un attore per istinto, cantava, recitava e improvvisava con abbandono e amava l'ilarità oscena, proprio come Aristofane. La sua risata era contagiosa (James W. Tuttleton 1994).

La sua personalità eclettica lo spinse a dedicarsi alla cultura in svariate forme: era docente universitario, studioso di teorie dell'insegnamento, poeta e traduttore, classicista, esperto di teatro e critico cinematografico, autorità in materia di letteratura italiana moderna e grande appassionato dell'Italia.

Dovunque andasse, William Arrowsmith otteneva riconoscimenti, lauree *honoris causa* (da Princeton a Oxford), premi e finanziamenti per la ricerca sui metodi di insegnamento. Pubblicò numerosi saggi e articoli innovativi sulle principali riviste americane, che lo resero noto al grande pubblico: da *Harper's Magazine* a *Life*.

La sua carriera universitaria lo portò nelle più importanti università americane, dove riusciva a prestare la sua opera solo per qualche anno. La sua critica feroce verso i classicisti, che definiva pedanti e ignoranti, e la rabbia verso le istituzioni, accentuata dal periodo storico di

quegli anni di contestazioni e lotte per i diritti civili lo portavano a creare agitazione ovunque andasse.

Arrowsmith fu sicuramente influenzato dal periodo storico sociale in cui prestò la sua opera. Gli anni Sessanta furono un periodo tumultuoso per le università americane. La guerra in Vietnam produsse forti movimenti studenteschi antimilitari e pacifisti, ma gli studenti dimostravano anche contro un sistema universitario che non permetteva il dialogo. In questo contesto, le teorie innovative di Arrowsmith sull'importanza dell'insegnamento e sul fallimento dell'educazione universitaria tradizionale erano assolutamente il riflesso dei tempi.

Nei suoi saggi "Arts and Education" e "Graduate Study and Emulation" ha descritto brillantemente il disagio che si respirava nelle università. Nei saggi "The shame of the Graduate Schools" e "The future of Teaching" affermava che la vita universitaria negli Stati Uniti era timida, priva d'immaginazione, inefficace, destrutturata e futile perché «gli umanisti avevano tradito le discipline classiche». Non accettava, dell'insegnamento americano, di aver scelto il modello tedesco, un sistema in cui un dubbio scientismo, volto meramente a inculcare informazioni, era stato adottato anche per le discipline umanistiche. L'idea di una ragione al controllo del sé, del corpo e delle passioni era insomma un concetto piuttosto arido, per niente congeniale all'autore e del resto alla cultura emergente del suo tempo. L'insegnamento per Arrowsmith era quello socratico, fondato cioè sul "principio dell'influenza personale e dell'esempio". Egli maturò un proprio metodo contrapposto all'aridità dei classicisti e fondato sulla capacità critica, «a habit of mind based on knowledge and love». Per essendo un classicista, non diede preminenza alla lucidità del razionalismo greco o latino, ma fece proprie le istanze dell'eroe della tragedia greca di Sofocle, l'uomo tormentato dalla sua doppia natura, metà dio e metà animale, e in eterna lotta per realizzare il suo destino, transcendendo la sua parte animale. Così vedeva i docenti umanistici. Eroi da emulare o almeno esempi di chi conosceva la grandezza dell'eroe e la desiderava per sé e per i propri studenti.

In tal senso si può affermare che Arrowsmith sia stato plasmato dagli anni Sessanta. Pur non avendo mai fatto riferimento esplicito alla situazione storica sociale dell'epoca, è chiaro che alcuni aspetti delle sue teorie fossero assolutamente frutto dell'epoca in cui operò.

La profonda conoscenza dei classici e della letteratura lo portò anche a dedicarsi in

prima persona alla traduzione dei suoi autori preferiti. Nel 1951 pubblicò la traduzione di *Satyricon*, nel 1961 tradusse *Gli uccelli* di Aristofane e nel 1962 pubblicò la traduzione di *Le nuvole* di Aristofane. Da traduttore a editore, coordinò la realizzazione di una collana completa delle tragedie greche, tra cui traduce in prima persona Euripide.

Nel frattempo scrive saggi di traduzione, tra cui nel 1961 *The Craft and Context of Translation*, la raccolta da cui è tratto il testo di seguito tradotto. Appassionato della cultura italiana e amante dell'Italia traduce Cesare Pavese e Montale di cui traduce *Ossi di Seppia* (Fishbones), che gli valse anche il titolo di poeta. Critico cinematografico, nutriva una vera passione per Antonioni.

Conclusioni

William Arrowsmith fu senza dubbio un uomo dalla personalità spiccata, talvolta accattivante, ma anche difficile e spigolosa. Il saggio di seguito riportato e tradotto riflette lo stile di questa fervida mente. Il suo modo di costruire le frasi, la scelta delle parole e degli aggettivi, il continuo contrasto tra una struttura sintattica molto ricercata e la scelta di un registro talvolta molto colloquiale, talvolta persino scurrile, in alcuni passi invece aulico e altisonante (proprio come Aristofane), la scelta di espressioni italiane, francesi, latine e parole “costruite”, collocazioni audaci molto figurate rendono questo saggio un testo vivace, colorito, molto connotativo dell'autore, creando nel lettore un'immediata e forte simpatia nei confronti di un autore che trasuda personalità nei suoi scritti. Tradurre il suo saggio è stato per me inizialmente una grande sfida, trovandomi di fronte a un testo complesso e difficile da rendere nelle sue mille sfaccettature. Poi è diventato oltre che un onore, un vero e proprio piacere nell'analizzare le singole scelte linguistiche e lessicali dell'autore. Di fronte a uno stile così ricercato e volutamente studiato dove nemmeno una virgola è lasciata al caso, ho ritenuto che la miglior strategia da adottare fosse rimanere il più possibile aderente al testo originale, mantenendo quindi la complessità delle frasi e accordandomi di volta in volta al livello di registro scelto dall'autore. Per quanto riguarda gli aspetti contenutistici del testo, l'autore si colloca in un periodo in cui ancora non esisteva ufficialmente una scuola di traduttologia, ma egli anticipa una serie di concetti che saranno ampiamente trattati dalla scuola semiotica. L'autore sviscera il tema delle convenzioni dominanti all'interno della traduzione prendendo come esempio la

traduzione della commedia greca, uno dei generi forse più difficili da tradurre, per la difficoltà di riportare l'elemento comico nella cultura ricevente.

Riferimenti bibliografici

FELDER, RICHARD, «The Myth of the Superhuman Professor» in *Journal of Engineering Education*, 82(2), 105–110 (1994). Disponibile in internet all'indirizzo

<http://www4.ncsu.edu/unity/lockers/users/f/felder/public/Papers/Mythpap.html>; consultato nel mese di gennaio 2008.

HARRIS, WILLIAM, «Some thoughts about Bill Arrowsmith» in *Humanities and the liberal arts*. Disponibile in internet all'indirizzo

<http://community.middlebury.edu/~harris/Classics/Arrowsmith.html>; consultato nel mese di gennaio 2008.

JAKOBSON R. «On linguistic aspects of translation». Traduzione: «Aspetti linguistici della traduzione», 1959, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966: 56–64.

OSIMO B. *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, Milano, Hoepli, 2002.

OSIMO, B. *Propedeutica della traduzione. Corso introduttivo con tavole sinottiche*, Milano, Hoepli, 2001.

POPOVIĆ A. *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici – La comunicazione traduttiva*, a cura di Bruno Osimo, Milano, Hoepli, 2006.

TUTTLETON, JAMES W., «William Arrowsmith: a recollection» in *The New Criterion* Vol. 12, No. 10, June 1994. Disponibile in internet all'indirizzo <http://www.newcriterion.com/archive/12/jun94/tutu.htm>; consultato nel mese di gennaio 2008.

Traduzione con testo a fronte

WILLIAM ARROWSMITH

The Lively Conventions of Translation

When we speak of a ‘literary convention’, convention means less actual agreement than some shared assent, either conscious or unconscious. It looks like habit which creates the expectation that the habit will be continued; habit grown tacit, an inarticulate assent to a ‘promise’ that somehow sprang up and whose existence dismisses the questions that might otherwise trouble its status, its absurd artificiality and its pleasure in the effects of its pretence. Wherever we look in literature, convention is with us; and nowhere is it –or ought it to be – more prominent than in the act of translation. And yet what more startling convention could there be than this assent on which translation rests, this fiction of the impossible or downright absurd? Hektor the Trojan speaks Greek, and we accept it; and then in translation we also accept Hektor the Greek-speaking Trojan who speaks English. This fact of absurdity, this indispensable pretence, is the central lively convention of all translation.

But translation has other conventions too. We translate, for instance, into the literary ‘conventions’ of our own age, and although these conventions are not absolute – since the central convention allows the translator a certain strangeness, an oddness playing now and then over the language or erupting in the unassimilable artifacts of a culture not our own – they are something we disregard at our peril. And there are all the various conventions of culture too, both of the language from which we translate and our own; and these compose a necessity whose boundaries must be discovered or explored, unless we give up translation for simple ‘adaptation’. There are even conventions which we may have borrowed from other translators without being aware of the indebtedness; an obvious instance would be the assumption – or convention – that the only proper form for translating a choral ode from Greek tragedy is ‘free verse’.

WILLIAM ARROWSMITH

Le convenzioni dominanti della traduzione

Quando parliamo di “convenzione letteraria”, non pensiamo a un vero e proprio accordo quale può essere un consenso condiviso, consapevolmente o non. Sembra più una consuetudine, che crea l’aspettativa che tale consuetudine continuerà; una consuetudine divenuta tacita, un consenso indistinto verso una “promessa” che in qualche modo prese vita e la cui esistenza allontana i dubbi che potrebbero altrimenti turbare il suo stato, la sua assurda artificiosità e il suo piacere per gli effetti della sua finzione. Dovunque guardiamo in letteratura, la convenzione è presente; e mai quanto nell’atto della traduzione è o dovrebbe essere così importante. Eppure, quale convenzione più sorprendente ci potrebbe essere di questo consenso su cui posa la traduzione, questa finzione dell’impossibile o del vero e proprio assurdo? Ettore il Troiano parla greco, e noi lo accettiamo; e nella traduzione accettiamo anche che Ettore il Troiano che parla greco, parli inglese. Questa assurdità, questa finzione indispensabile è la convenzione dominante al centro di qualsiasi traduzione.

Ma la traduzione ha anche altre convenzioni. Traduciamo per esempio nelle “convenzioni” letterarie del nostro tempo, e sebbene non siano assolute – dato che la convenzione centrale permette al traduttore una certa estraneità, una certa bizzarria che gioca qua e là con la lingua o che erutta negli artefatti inassimilabili di una cultura che non ci appartiene – tali convenzioni sono qualcosa che ignoriamo a nostro rischio e pericolo. Ci sono inoltre tutte le varie convenzioni culturali, sia della lingua dalla quale traduciamo che della nostra; e queste costituiscono una necessità i cui confini devono essere scoperti o esplorati, a meno che non si rinunci alla traduzione per andare verso un semplice “adattamento”. Ci sono anche convenzioni prese a prestito da altri traduttori, senza neppure essere consapevoli di tale debito; un esempio ovvio potrebbe essere il concetto – o convenzione – che l’unica forma propria di traduzione di un’ode corale della tragedia greca sia il “verso libero”.

And if we have our own conventions, the original has its specific conventions too, such as the chorus and stichomythia in Greek drama. And the more conventions there are the more ticklish translation becomes. In some cases, the conventions may become so numerous that the only way of handling them with decent loyalty is to adopt a 'language of conventions', renouncing the effort to render the smaller verbal units of the original, and translating from the original's convention into a different but analogous convention of your own language. Such attempts are almost always denounced as treacheries, either because the necessity that sparks them is not appreciated or because the argument of necessity is so frequently abused. But true necessity requires the risks of loyal improvisation and there are times – far more frequent than most scholars suppose – when the worst possible treachery is the simple-minded faith in 'accuracy' and literal loyalty to the original. More pertinent is the fact that literalism fails precisely because it conflicts with a convention whose demands it cannot satisfy except by becoming less literal. Only by recourse to living conventions can the difficulties be mitigated or solved.

In translating Greek comedy the conventions, whether Greek or comic or English, with which the translator must cope are so numerous as to be downright bewildering. His responsibility to his Greek text may be shaped by his responsibility to English; and that responsibility will in turn be conditioned by the kind of stage for which he is translating and even by the skills or lack of skills of the actors who will – if he is lucky – interpret it. And even supposing that the linguistic problems were easily solved, how will he solve the cultural incompatibilities between societies separated not only by custom and language but also by time? If you translate from one modern language to another, the problems are ticklish enough, but the problems of sustaining the crucial convention of ancient Greek comedy in contemporary cultural terms are as formidable as translating fiction into fact.

Se noi abbiamo le nostre convenzioni, anche l'originale ha le proprie convenzioni specifiche, come per esempio il coro e la *sticomitia*¹ nella tragedia greca. E più convenzioni ci sono, più la traduzione diventa delicata. In alcuni casi, le convenzioni possono diventare così numerose che l'unico modo di gestirle con dignitosa lealtà è quello di adottare un "linguaggio delle convenzioni", rinunciando al tentativo di rendere le più piccole unità verbali dell'originale, e traducendo la convenzione originale in una analoga della propria lingua, seppur diversa da quella originaria. Tali tentativi sono spesso denunciati come tradimenti, o perché non viene colta la necessità che li sottende, o perché si abusa del pretesto della necessità. Ma la vera necessità richiede i rischi dell'improvvisazione leale e ci sono casi – molto più frequenti di quanto buona parte degli studiosi pensino – in cui la semplicistica fede nella "precisione" e la fedeltà letterale all'originale è il peggior tradimento. La traduzione letterale infatti fallisce proprio perché entra in conflitto con una convenzione di cui non riesce a soddisfare le esigenze, a meno di non diventare meno letterale. Solo facendo ricorso alle convenzioni dominanti è possibile mitigare o risolvere le difficoltà della traduzione.

Nella traduzione della commedia greca, le convenzioni con cui il traduttore deve cimentarsi sono così numerose da essere a dir poco stupefacenti, siano esse della lingua greca, inglese o insite nella comicità stessa. La responsabilità del traduttore nei confronti del testo greco può venire a patti soltanto con la sua responsabilità verso l'inglese: e questa sarà a sua volta condizionata dal tipo di pubblico per il quale sta traducendo e persino dall'abilità o mancanza di abilità degli attori che – se è fortunato – interpreteranno il testo. E anche supponendo che i problemi linguistici siano facilmente risolvibili, come risolverà le incompatibilità culturali tra società lontane non solo per abitudini e lingua ma anche nel tempo? La traduzione da una lingua moderna a un'altra è già abbastanza delicata, ma la difficoltà di sostenere la convenzione cruciale della commedia greca antica in termini culturali contemporanei è tanto straordinaria quanto tradurre la finzione in fatti.

The very convention itself – the translation of an ancient classic into contemporary language and concepts – is already under the maximum possible strain. How does the translator sustain the tact that can keep so preposterous a convention from shattering into a thousand pieces?

It is initially the hard facts of culture that most torment the translator of Greek comedy, since comedy everywhere touches common culture and the peculiar habits and commodities that compose it. Tragedy – even Euripidean tragedy – keeps a decent distance from common life, but comedy dumps into the translator’s lap an intolerable profusion of *things* – odd bits of clothing, alien cuisine, unidentifiable objects, pots and pans and utensils of bewildering variety and function, unfamiliar currency, etc. What, for instance, is good idiomatic English for *chitōn*¹ or worse, *chitōnion*², or still worse, a *spolas*³? How do we translate a currency made of talents, minas, drachmas and obols? What the devil can a translator do with a culture in which women, for esthetic reasons, depilate their pubic hairs, or with a comedian who can build a whole recognition–scene on the fact? What is reasonable English for the ‘Old–New Day’ in *Clouds*, or that famous effeminate kneading–trough which must also have the same gender as Kleonymos? How can you effectively translate jokes based on distinctions of gender or case in a language which fails to observe either? Before such apparent impossibilities, all translators are equal – though some are more equal than others. But the crucial requirement is tact: first, the tact of discretion by which the translator distinguishes between what is difficult and what is impossible; and second, the tact of skill with which he improvises before impossibility. Nothing more effectively dooms a translation than the failure of the translator to improvise when confronted with transparent impossibility, or the converse, the habit of improvising before what is merely difficult. In the first case, we get an intolerable literalism that threatens our central convention, while in the second, the true trials of the translator are sloughed off in the name of a spurious freedom.

¹ A woolen undershirt; frock; kirtle.

² Diminutive of *chitōn*, i.e. a *little* woolen undershirt.

³ A buff jerkin!

La convenzione in se stessa – la traduzione di un classico antico in lingua e concetti contemporanei – è già sotto la tensione massima possibile. Come può il traduttore evitare che una convenzione così assurda si frantumi in mille pezzi?

Inizialmente sono i crudi fatti della cultura a tormentare soprattutto il traduttore della commedia greca, dato che la commedia contiene, in tutto e per tutto, elementi della cultura comune, le particolari abitudini e gli oggetti che la compongono. La tragedia – anche quella di Euripide – mantiene una certa distanza dalla vita comune; la commedia invece scarica sul traduttore un'intollerabile profusione di *cose*: strani pezzi di tessuto, piatti esotici, oggetti non identificabili, pentole, padelle e utensili di incredibile varietà e funzione, monete non familiari ecc. Qual è per esempio una buona traduzione idiomatica in inglese per la parola greca *chitôn*⁴, o peggio *chitônion*⁵? o ancora peggio, *spolas*⁶? Come si traduce un sistema monetario fatto di talenti, mine, dracme, e oboli? Che diavolo potrà mai fare il traduttore con una cultura in cui le donne, per ragioni estetiche, si depilano il pube o con un commediografo che può costruire un'intera scena di riconoscimento su questo fatto? Qual è una traduzione ragionevole in inglese per the “Old–New Day” nelle *Nuvole*, o la famosa *madia* al femminile che può avere lo stesso genere di Cleònimoⁱⁱ? Come si può tradurre efficacemente battute che si basano sulle distinzioni di genere o caso in una lingua che non li distingue? Di fronte a tale apparente impossibilità, tutti i traduttori sono uguali, anche se alcuni sono più uguali di altri. Il requisito fondamentale è la sensibilità: in primo luogo, la sensibilità nel discernimento mediante cui il traduttore distingue tra ciò che è difficile e ciò che è impossibile; in secondo luogo la capacità di improvvisare di fronte all'impossibilità di tradurre. Non c'è niente che possa adombrare una traduzione più dell'incapacità del traduttore di improvvisare di fronte all'evidente impossibilità, o al contrario, l'abitudine di improvvisare di fronte a ciò che è solo difficile. Nel primo caso, si assiste ad un intollerabile letteralismo che minaccia la convenzione centrale, mentre nel secondo caso i veri tentativi del traduttore vengono abbandonati in nome di una falsa libertà.

⁴ maglietta, camicia di lana, tonaca

⁵ diminutivo di chiton, per es. una maglietta di lana

⁶ scaldacuore scamosciato

If we return to those questions which I imagined the translator of comedy asking, it will be apparent that most of them are perplexing difficulties rather than impossibilities. And in the case of money and clothing, the difficulties are more apparent than real. In each case the criterion is whether or not a particular crux can be brought within the framework of our central convention or a subsidiary convention – for instance, a convention of character or rhetoric. If it can, it is a difficulty merely; if it cannot, it is either an impossibility or its difficulty is such that it requires the translator to accomplish the almost impossible, that is, to create a new convention quite literally from nothing. For clearly no convention can possibly cope with a situation in which the laws of the original language are at total odds with the translator's own language. If Aristophanes makes puns out of the resemblances between a vocative and a feminine termination, these puns cannot possibly be carried over into English; and in such cases the translator must of necessity improvise or fail to translate at all. His improvisations, if responsible, will naturally aim at an analogous effect, but following the thrust, rather than the words or grammar, of the original.

Mere difficulty, as opposed to impossibility, can often be successfully resolved within the framework of the central convention; and if handled with tact and craft, it will in turn support the convention by which it is resolved. Here everything depends upon the effectiveness with which the central convention is sustained and shaped and the translator's success in securing that assent without which he cannot work at all. Given a strong convention, strongly sustained, such difficulties as alien currency and clothing become comparatively trivial. But not entirely so. After all, if convention allows the translator of Italian to speak of lire rather than dollars, there is no reason why the Greek should not have his drachmas. Lire may be more familiar to modern ears, but a little shaping and emphasis by the translator, even an intruded gloss where required, will make of drachmas and obols a perfectly acceptable convention, since monetary contexts are almost second nature.

Ritornando alle questioni che immagino si ponga il traduttore di commedia, è evidente che si tratta per la maggior parte di grandi difficoltà ma non di impossibilità. E nel caso della moneta o degli indumenti, le difficoltà sono più apparenti che reali. Il criterio decisivo, in qualunque caso, è valutare se un dettaglio particolare può essere riportato nell'ambito della convenzione centrale, o se invece è riconducibile a una convenzione secondaria, per esempio una convenzione legata a un personaggio, oppure retorica. Nel primo caso, si tratta decisamente di una difficoltà; altrimenti, o si tratta di un'impossibilità o la difficoltà è tale che il traduttore deve compiere quasi l'impossibile, cioè creare una nuova convenzione, quasi letteralmente dal nulla. Molto difficilmente una convenzione può ragionevolmente reggere una situazione in cui le leggi della lingua originale sono completamente agli antipodi con la lingua del traduttore. Quando Aristofane fa delle battute sfruttando le desinenze simili tra un vocativo e un femminile, tali battute non possono chiaramente essere riportate in inglese; in questi casi, il traduttore deve necessariamente improvvisare o rinunciare a tradurre del tutto. Le sue improvvisazioni, se pertinenti, devono naturalmente perseguire un effetto simile, seguendo l'impeto, piuttosto che le parole o la grammatica dell'originale.

La semplice difficoltà, in contrapposizione all'impossibilità, spesso può essere risolta con successo all'interno della convenzione centrale; e se gestita con tatto e mestiere, può a sua volta supportare la stessa convenzione con la quale è stata risolta. Tutto dipende dall'efficacia con cui è sostenuta e modellata la convenzione centrale e dal successo del traduttore nel mantenere quel consenso senza il quale egli non può proprio lavorare. Data una convenzione forte, fortemente sostenuta, le difficoltà come la moneta e gli abiti estranei diventano, a confronto, banali. Ma non è del tutto così. Dopo tutto, se la convenzione permette al traduttore italiano di parlare di lire piuttosto che di dollari, non c'è ragione per cui il greco non mantenga le sue dracme. Le lire possono sembrare più familiari all'orecchio moderno, ma con un piccolo intervento e un po' d'enfasi da parte del traduttore, e persino con l'inserimento di una glossa se necessario, si può fare delle dracme o degli oboli una convenzione perfettamente accettabile, dal momento che il contesto monetario comunque è dato per scontato.

But once we establish the right of Greeks to deal in drachmas, we make it correspondingly easier for our audiences to accept still stranger conventions. A spectator who can take obols in his stride is better prepared to appreciate, say, the odd preference of the Greek male for a *mons Veneris* shorn of its shrubs. And it is only by making demands upon a convention that a translator can extend it and shape it. It is a perilous labor, and a crafty one too, for a jarred or broken convention spells the end of illusion. But surely the central convention itself allows, even expects, a certain strangeness, an exotic flavor: we do not require our Greeks to bear English names, and we disbelieve in them when they wear business suits or codpieces or swear by Jesus Christ. It is this fact, the initial permissiveness, the licensing of essential and nonessential oddities (as well as the prohibition of *total* cultural translation), which the translator enjoys by virtue of his central convention. If he is wise, he exploits it to the fullest possible advantage, deftly, gently, tactfully extending wherever possible the range of his illusion so that permitted strangenesses shore up less permitted strangenesses in a steadily rising arc of earned freedom. This freedom is, of course, limited, but it is the only meaningful freedom there is in translation. Translation is not an heroic activity nor are translators heroes, but their necessities, triumphs and failures are similar. The translator's necessity is convention, and like most human necessities, it is ambiguous, both a blessing and a curse. What matters is how it is met and used, and whether or not the translator can earn freedom rather than slavery in accepting it. Courage in translation is patience and tact and skill, taking in order to give, sustaining complex crossed loyalties, plus a great deal of sharp practice and hankypanky in the dirty business of good language. Translation is the skill of honorable deception, which is why it is not a mug's game.

But how far should the translator of comedy go in the direction of total cultural translation? If we dislike the literal *Lysistrata* of the Bohn translator, with its hideous deformities of English idiom, do we really want a Sexual Summit Conference presided over by a committee of Russian and American womanhood? Or a *Knights* with a demagogue called McKleon?

Ma, una volta stabilito il diritto dei greci di utilizzare le dracme, per il pubblico diventa anche più semplice accettare convenzioni ancora più strane. Uno spettatore che può accettare gli oboli senza batter ciglio, è più preparato ad apprezzare, poniamo, le strane preferenze del maschio Greco per un *Mons Veneris* privo del suo cespuglio. Ed è solo esercitando delle pretese sulla convenzione che il traduttore può estenderla e modellarla. È un compito rischioso, e che richiede abilità, in quanto una convenzione stridente o infranta rompe l'incantesimo. Ma la convenzione centrale stessa permette sicuramente, anzi richiede, una certa singolarità, un sapore esotico: non ci aspettiamo dai greci che abbiano nomi inglesi, e non li reputiamo credibili se indossano abiti da manager o la conchiglia o giurano su Gesù Cristo. Di fatto, è la permissività iniziale, la concessione di stranezze essenziali o non essenziali (così come la proibizione di una traduzione culturale *totale*) che il traduttore strutta a suo favore, in virtù della convenzione centrale. Il traduttore saggio la sfrutta al massimo a suo vantaggio, abilmente, tranquillamente estendendo con sensibilità fino a dove possibile la gamma della sua illusione, in modo che la stranezza permessa rafforzi le stranezze meno permesse, in un crescendo di libertà sempre maggiore. Questa libertà è naturalmente limitata, ma è la sola libertà significativa nella traduzione. La traduzione non è un'attività eroica e i traduttori non sono eroi, ma i loro bisogni, trionfi e fallimenti sono simili. La convenzione è la necessità del traduttore e come la maggior parte dei bisogni degli esseri umani, è ambigua; una benedizione ma anche una maledizione. Ciò che conta è come viene affrontata e utilizzata, e se accettandola il traduttore può ottenerne libertà piuttosto che schiavitù. Il coraggio nella traduzione è pazienza e sensibilità e talento, è la capacità di prendere per dare, mantenendo fedeltà incrociate e complesse, più una buona dose di dura pratica e mano lesta nello sporco gioco del bello scrivere. La traduzione è l'abilità di frodare onorevolmente, e per questo non è un gioco da ragazzi.

Ma quanto deve spingersi il traduttore di commedie nella direzione della traduzione culturale totale? Se da un lato non apprezziamo la traduzione letterale di *Lisistrata* del traduttore di Bohn, con le sue brutte deformazioni dell'idioma inglese, vogliamo però davvero un Summit Sessuale presieduto da un comitato di donne russe e americane? O un *Cavalieri* con un demagogo chiamato Mc Leon?

Or is the answer a compromise in which the translator draws a line and says: at this point no further concessions will be made, either to the conventions of my own culture, society and age, or to the linguistic and social idiosyncracies of Greek culture? As I see it, such a line could be drawn, but should not be. For although the Greek may impose a stern necessity upon the translator, and although he must, if he is to translate at all, negotiate with the conventions of his audience and contemporary theatrical form and practice, these are conventions and necessities whose limits have not been ascertained.

On the side of Greek, the translator's advantage is not only the relative freedom which the central convention allows him, but our very ignorance of Greek culture and language. For language requires precision, and if we cannot tell the exact shade or freshness of a Greek metaphor or the degree of inflection in a pivotal word, this very inability is the translator's ticket to improvise, provided that the improvisation be, in terms of the Greek, a defensible one. On the English side, his advantages are the very amorphousness of our own theatrical conventions as well as their richness, and similarly the richness and amorphousness of the culture that supports our richly impoverished theater. Never before, I think, has the translator enjoyed such extraordinary freedom, such an *embarras de choix* in the matter of exploitable conventions. But this very multiplicity of available conventions means that the force of any one, its ability to command instant assent, is attenuated; and this in turn means that the translator's difficulties are complicated. My point, however, is not to assess the translator's troubles, but to show how he forges his advantage from his two enveloping necessities, tactfully searching for English and theatrical conventions which, properly introduced and sustained, might housebreak the oddity of much Greek experience and culture, and how at the same time he tactfully uses the freedom granted to him because he translates Greek, ancient Greek, to validate and, if possible, enlarge his English conventions. By so doing, he holds the possibility, however modest, of reshaping his own theater.

But I was speaking of total cultural translation and the lengths to which the translator should go. *Tot homines, tot opinioniones.*

Oppure la risposta è un compromesso in cui il traduttore traccia una linea e dice: a questo punto non verranno fatte ulteriori concessioni, né alle convenzioni della mia cultura, società ed epoca, né verso le preferenze linguistiche e sociali della cultura greca? Per come vedo le cose, questa linea potrebbe essere tracciata, ma sarebbe meglio se non lo fosse. In quanto, anche se la lingua greca può imporre un necessario rigore al traduttore, e anche se egli, volendo tradurre, deve negoziare con le convenzioni del suo pubblico e con la forma e la pratica del teatro contemporaneo, i limiti di tali convenzioni e necessità non sono stati fissati.

Sul fronte del greco, il vantaggio del traduttore non è soltanto la relativa libertà che la convenzione centrale gli concede, ma anche la nostra grande ignoranza della cultura e della lingua greca. La lingua richiede precisione, e se non siamo in grado di rendere la sfumatura esatta o la freschezza di una metafora greca o il grado d'inflessione in una parola fondamentale, questa stessa incapacità diventa la carta che permette al traduttore di improvvisare, sempre che l'improvvisazione sia difendibile nei confronti del greco. Sul fronte dell'inglese, i vantaggi sono la totale disorganizzazione delle convenzioni teatrali così come la loro ricchezza, e allo stesso modo la ricchezza e amorfismo della cultura alla base del nostro teatro floridamente impoverito. Mai prima d'ora, credo, il traduttore ha goduto di tanta straordinaria libertà, un tale *embarras de choix* in tema di convenzioni sfruttabili. Proprio questa varietà di convenzioni disponibili significa che la forza di ciascuna, l'abilità nel dirigere l'immediato consenso, è attenuata; e ciò significa di conseguenza che le difficoltà del traduttore sono complicate. Il mio punto però non è valutare i problemi del traduttore, ma mostrare come egli tragga vantaggio dalle due necessità in cui è stretto: cercare con delicatezza convenzioni inglesi e teatrali, che, propriamente introdotte e mantenute, potrebbero privare la maggior parte della cultura ed esperienza greca della loro estraneità; e come nello stesso tempo utilizzare con abilità la libertà che gli deriva dal tradurre il greco, il greco antico, per convalidare e, se possibile, ampliare le convenzioni dell'inglese. Così facendo, egli ha l'opportunità, seppur modesta, di ridefinire il proprio teatro.

Ma stavo parlando della traduzione culturale totale, e fino a che punto il traduttore debba arrivare. *Tot homines, tot opiniones.*

So far as Greek comedy is concerned, it seems to me that the translator should avoid like the very devil any attempt at total ‘transfer’, just as he should avoid any word or phrase whose excessively local or temporal applications might threaten the stability of his convention. The Greek characters in Ezra Pound’s shabby *Women of Trachis*, for instance, manage to persuade us that they are neither Greek nor American nor English by employing a bastard argot never spoken by anybody but Pound, and in consequence, the whole convention founders. Similarly I think the translator should avoid underscoring the obvious by heavy-handed topicality where a hint will do the trick. Kleon is not quite McCarthy, though he suggests him, and Nikias, for all his ponderous piety and cautious incompetence, is not quite Eisenhower. Nor is Athens America, though Aristophanes’ Athens must suggest America. It is not, of course, that topicality is wrong of itself ; indeed, translators sometimes talk as though topicality were risky because it condemned their translations to early obsolescence – as though the translator had any right to refuse the risks that Aristophanes took and overcame. What is wrong is the heavy and insistent topicality which asserts that Athens not merely resembles America but *is* America; for this emphasis destroys completely the only real advantage the translator enjoys – his happy and ticklish position between two disparate cultures and ages, his license to an allowed absurdity. What he wants is basically a simile, not an identity. Once he asserts that Athens *is* America, his title to an occasional but crucial strangeness vanishes; he must follow his idiot metaphor logically to all of its absurd conclusions. But surely it is the sustained suggestion of similarity that is the source of everything: on it rests the translator’s best hope of generalizing his experience. Who, for example, could possibly watch a well-translated and well-performed *Knights* and not see, all the more powerfully for its being left allusive and anachronistic, both the face of McCarthy and the history of human demagoguery superimposed upon Kleon? And it is surely a sound theatrical economy to leave some of the work to your audience. Yet those who drastically dub into Aristophanes’ lines our own social bugaboos and catchphrases deprive his plays of their generalizing power by the sheer weight of simpleminded insistence.

Per quanto riguarda la commedia greca, mi sembra che il traduttore debba evitare come la peste qualsiasi tentativo di un “trasferimento” totale, così come dovrebbe evitare qualsiasi parola o frase le cui accezioni eccessivamente locali o temporali possano minacciare la stabilità della sua convenzione. I personaggi greci nello squallido *Donne di Trachis* di Ezra Pound per esempio riescono a persuaderci di non essere né greci, né americani, né inglesi, utilizzando un gergo bastardo, mai parlato da nessun altro che da Pound, e di conseguenza l’intera convenzione affonda. Analogamente credo che il traduttore debba evitare di evidenziare ciò che è ovvio con una pesante modernizzazione, dove sarebbe sufficiente un semplice indizio. Cleone non è affatto Mc Carthy, anche se lo ricorda e Nikias, con tutta la sua ampollosa *pietas* e la sua cauta incompetenza non è per niente Eisenhower. Così come Atene non è l’America, anche se l’Atene di Aristofane può ricordare l’America. Naturalmente non è che la modernizzazione sia sbagliata in sé, anzi, i traduttori a volte parlano come se la modernizzazione fosse rischiosa, in quanto condanna le loro traduzioni alla precoce obsolescenza – come se il traduttore avesse qualche diritto di rifiutare i rischi che Aristofane si assunse e superò. Ciò che è sbagliato è la pesante e insistente modernizzazione secondo cui Atene non solo assomiglia all’America, ma è l’America; perché quest’enfasi distrugge completamente l’unico reale vantaggio di cui il traduttore gode – la sua posizione fortunata e delicata tra due culture ed epoche disperate; la sua licenza di compiere assurdità ammesse. Ciò che vuole è fondamentalmente una similitudine, non un’identità. Una volta che egli asserisce che Atene è l’America, il suo diritto a una stranezza occasionale ma cruciale svanisce; deve seguire la sua idiota metafora coerentemente, fino a tutte le sue assurde conclusioni. Ma è sicuramente la preservazione di questo accenno di somiglianza ad essere la fonte di tutto: su di esso riposa la principale speranza del traduttore di generalizzare la propria esperienza. Chi per esempio, potrebbe davvero guardare un *Cavaliere* ben tradotto e ben recitato, e non vedere, con tanta più potenza in quanto lasciato allusivo e anacronistico, sia il volto di Mc Carthy che la storia dell’umana demagogia sovrapposti a Cleone? Ed è certamente un bel “risparmio” teatrale lasciare un po’ di lavoro al pubblico. Eppure, coloro che doppiano drasticamente nei versi di Aristofane i nostri spauracchi e *cliché* sociali privano le sue commedie del loro potere generalizzante, con il semplice peso dell’insistenza ingenua.

Greek comedy was performed in masks and this fact, combined with the enormous size of the Greek theater, made the actor dependent upon gross physical gesture and a formal rhetoric – less formal than that of tragedy, but formal indeed when compared with the language of contemporary comedy. Hence, the translator is immediately confronted with the task of compensating for the loss of a whole dimension of expressive power, since the loss of physical gesture in our own theater is more or less irreparable, and to this fact the translator must bow. But although naturalism may be the dominant mode in contemporary theater, it is not the only mode; among audiences familiar with traditional repertory (among which we must surely count the possible audience for Greek comedy), there is still, however tenuous, an awareness of the traditions and conventions of English comic rhetoric. Moreover, by virtue of translating a Greek play, the translator, as we have seen, enjoys a special position, and a title to a little unconventionality; that is, he has a right to rhetoric, even though his need for rhetoric is not absolute. No translator of an Aristophanic comedy could possibly translate a page of trimeter dialogue without realizing that his dialogue must be essentially colloquial; that it cannot afford the full flood of traditional rhetoric. Indeed, the essential condition for Aristophanic dialogue is precisely a balance between the colloquial and rhetorical modes, since the incongruity between different modes – fustian and slapstick, cant and wisecrack, lyric and obscenity, poetry and doggerel – is the source of Aristophanic wit.

And the translator may even be encouraged if he believes, as I do, that the basic naturalism and distrust of rhetoric which our contemporary theater exhibits is a slander against contemporary speech : our ordinary prose habits may be firmly unpoetical but they are not therefore unrhetorical. If so, his strategy will be clear. He needs a rhetoric but not a consistent rhetoric; and he requires a rhetoric *beyond* what the Greek text may literally permit him, since he knows that his text has been impoverished by the loss of the language of gesture. Between the rhetorical and the colloquial modes, he must take care that natural *enjambement* is possible.

La commedia greca era recitata con le maschera e questo fatto, unito all'enorme grandezza del teatro greco, costringeva l'attore a dipendere da una pesante gestualità fisica e retorica formale – meno formale rispetto alla tragedia, ma molto formale se confrontata con il linguaggio della commedia contemporanea. Di conseguenza, il traduttore si trova immediatamente di fronte al compito di compensare la perdita di un'intera dimensione di potere espressivo, in quanto la perdita della gestualità fisica nel nostro teatro è più o meno irreparabile, e di fronte a ciò, il traduttore non può far altro che piegarsi. Ma sebbene il naturalismo possa essere la modalità dominante nel teatro contemporaneo, non è l'unica modalità; tra un pubblico familiare al repertorio tradizionale (tra cui dobbiamo sicuramente annoverare l'eventuale pubblico della commedia greca) è rimasta, anche se rarefatta, una consapevolezza delle tradizioni e convenzioni della retorica comica inglese. Inoltre, per il fatto stesso di tradurre una commedia greca, il traduttore, come abbiamo visto, gode di una posizione speciale e ha diritto a un po' di anticonformismo, ha cioè diritto alla retorica, anche se il suo bisogno di retorica non è assoluto. Nessun traduttore di una commedia aristofanica potrebbe mai tradurre una pagina di dialogo in trimetri senza accorgersi che il suo dialogo deve essere essenzialmente colloquiale, che non può permettersi un'inondazione di retorica tradizionale. Infatti, la condizione essenziale per il dialogo aristofanico è proprio un equilibrio tra modalità colloquiali e retoriche, in quanto l'incongruità tra modalità diverse – magniloquenza e farsa, gergo e battute, lirica e oscenità, poesia e burla – è la fonte dello umorismo aristofanico.

E il traduttore può persino essere incoraggiato, se crede, come me, che il puro naturalismo e la sfiducia nella retorica, che il nostro teatro contemporaneo esibisce, è un insulto alla lingua contemporanea: le nostre abitudini di prosa quotidiana possono non essere per niente poetiche ma non per questo prive di retorica. Così stando le cose, la sua strategia sarà chiara. Il traduttore ha bisogno di retorica, ma non di una retorica continua, e ha bisogno di una retorica *al di là* di ciò che il testo greco possa letteralmente concedergli, in quanto è ben consapevole che il suo testo è stato impoverito dalla perdita del linguaggio dei gesti. Tra le modalità retoriche e colloquiali, deve fare attenzione a mantenere il naturale *enjambement*.

The rhetorical must rise naturally from the colloquial and cede to it in closing, just as the meter must be flexible enough to sustain the illusion of colloquial speech and yet be able to adapt itself to the formal parody of tragedy or traditional 'eloquence'. And it must also be adapted to making good poetry in its own right when the thrust of Aristophanes' language suddenly turns unmistakably passionate or memorable.

Thus my own choice of a five-beat line – rather than Lattimore's supple six-beater – was based on the belief that the stylization required could best be achieved by a meter capable of modulating, without jar or difficulty, back to the norm of English dramatic verse, the blank. It offered a base that *looked* reassuringly conventional and so flexible that it could be converted at need into a line traditional enough to support both fustian and dignified statement. At its most humdrum such a line was indistinguishable from prose; worked up, patterned with regular stresses or set off in an incongruous prosy context, it could be 'traditionalized' into tragic cant or realized as poetry. Moreover, if the loose five-beater were carefully handled, it might also, I thought, insensibly establish its own convention to the ear, its own pauses, movement and variations; and once this convention were established, the line would acquire that wonderful flexibility that comes of being bound by the expectations of familiarity. A convention makes a promise, and depending on whether the promise is merely kept, postponed, anticipated, overfulfilled or flagrantly broken, the translator can contrive wit, satisfaction, resolution, gratitude, surprise or shock. The very wit, the verbal play and rhetorical incongruities upon which Aristophanic comedy depend, are helpless without conventional rapport. And though it may be true that contemporary audiences lack that finesse of ear which makes possible this complicity in convention, the translator has no choice. If his comedy requires a convention, and the convention needed is non-existent or moribund, it must be invented or re-created. If you want rapport, you must first speak a possible language of rapport. Or so I saw it.

La retorica deve spuntare naturalmente dal colloquiale e cedere ad esso in chiusura, così come la metrica deve essere abbastanza flessibile da sostenere l'illusione di un discorso colloquiale, pur riuscendo ad adattarsi alla parodia formale della tragedia o dell'"eloquenza" tradizionale. E deve anche essere adattata a poter creare una buona poesia in se stessa quando l'impeto della lingua di Aristofane diventa improvvisamente e inequivocabilmente appassionato o memorabile.

Pertanto la mia personale scelta del verso a cinque piedi – invece del duttile verso a sei piedi di Lattimore – fu dovuta alla convinzione che la stilizzazione richiesta potesse essere raggiunta al meglio con un metro modulabile senza dissonanze o difficoltà, ritornando al modello del verso teatrale inglese, il blank verse. Offriva una base che *appariva* rassicurante nella sua convenzionalità e così flessibile da poter essere convertita al bisogno in un verso abbastanza tradizionale da poter sostenere sia la magniloquenza sia un'affermazione austera. Al massimo della sua monotonia, tale verso era indistinguibile dalla prosa; lavorato, modellato con accenti regolari o disposto in un incongruo contesto di prosa, può essere "tradizionalizzato" in una tragica ipocrisia o attualizzato come poesia. Inoltre se il verso sciolto a cinque piedi fosse maneggiato con attenzione, poteva anche, pensavo, instaurare inconsapevolmente la sua propria convenzione all'orecchio, le sue pause, movimenti e variazioni; e una volta che questa convenzione fosse stata instaurata, il verso avrebbe acquisito quella meravigliosa flessibilità che deriva dall'essere collegata con le aspettative della familiarità. Una convenzione fa una promessa, e in funzione del fatto che la promessa venga meramente mantenuta, posticipata, anticipata, eccessivamente soddisfatta o infranta in flagrante, il traduttore può ottenere comicità, soddisfazione, risolutezza, gratitudine, sorpresa o shock. L'umorismo stesso, i giochi di parole e le incongruità retoriche da cui dipende la comicità aristofanica sono inutili senza una relazione convenzionale. E anche se può essere vero che il pubblico contemporaneo manca di quella finezza d'orecchio che rende possibile questa complicità nella convenzione, il traduttore non ha scelta. Se la sua commedia ha bisogno di una convenzione, e la convenzione necessaria non esiste o è moribonda, deve essere inventata o ricreata. Se vuoi relazione, devi prima parlare un linguaggio possibile per la relazione. O per lo meno, io l'ho vista così.

There were also practical considerations. It seemed to me that actors experienced great difficulty in getting their mouths around a line that exceeded five stresses and speaking it as a natural poetry, just as they experienced difficulty in reading blank verse without a Shakesporean emphasis. The natural solution was therefore a loose five–stress line, so constructed that it would be impossible, except when useful, to speak it with a ranting inflation or Shakesporean cadence. Once this step was taken, it seemed natural to go further. Thus I have everywhere broken down the staccato pattern of formal *stichomythia* on the grounds that this convention, however powerful in Greek, could not be domesticated into the contemporary theater without intolerable awkwardness. Both of these strategies were practical concessions to the conventions (and therefore to the necessities) of our own theater, but the first concession – the flexible five–stress line – seemed to promise advantages which more than outweighed the real loss of formal *stichomythia*.

Consider a fairly simple example of the rhetorical problems involved and the relevance of rhetorical conventions. In Aristophanes' *Birds*, the herald from Earth comes rushing in to hail the successful Pisthetairos with a long string of superlatives:

Ō Pisthetair', ō makari', ō sophōtate,

ō kleinotat', ō sophōtat', ō glafihurōtate,

ō trismakari', ō katakeleuson... .

O Pisthetairos, O Blest, O Wisest,

O Most Glorious, O Wisest, O Most Refined,

O Thrice–Blest, O– give the word...

Despite the flat literal translation, the Greek here is extravagant and fulsome heraldese, whose fun is not merely the pompous ratatat of the continuous superlatives and the giveaway repetition of *sophōtate*, but the herald's inability to halt the momentum of his own professional rhetoric.

C'erano anche considerazioni pratiche. Mi sembrava che gli attori provassero grande difficoltà nell'articolare un verso che superava i cinque piedi e nel recitarlo in poesia in modo naturale, come se avessero difficoltà nel leggere il verso sciolto senza un'enfasi shakespeariana. La soluzione naturale fu pertanto un verso sciolto a cinque piedi, costruito in modo che fosse impossibile, tranne quando utile, recitarlo con un'inflessione enfatica o una cadenza shakespeariana. Una volta fatto questo passo, sembrava naturale andare avanti. Quindi ho infranto dappertutto il modello dello staccato della *sticomitia* formale sulla base del fatto che questa convenzione, seppur potente nel greco, non poteva essere addomesticata nel teatro contemporaneo senza un intollerabile disagio. Entrambe queste strategie erano concessioni pratiche alle convenzioni (e perciò alle necessità) del nostro teatro, ma la prima concessione – il verso flessibile a cinque piedi – sembrava promettere vantaggi che oltrepassavano ampiamente la vera perdita di *sticomitia* formale.

Consideriamo un esempio piuttosto semplice di problemi retorici e la rilevanza delle convenzioni retoriche. Negli *Uccelli* di Aristofane il messaggero della Terra accorre ad acclamare il vittorioso Pistetairo con una lunga serie di superlativi:

Ō Pisthetair', ō makari', ō sophōtate,

ō kleinotat', ō sophōtat', ō glafihurōtate,

ō trismakari', ō katakeleuson.. .

O Pisthetairos, O Blest, O Wisest,

O Most Glorious, O Wisest, O Most Refined,

O Thrice-Blest, O– give the word...

A prescindere dalla piatta traduzione letterale, il greco qui è stravagante ed eccessivamente araldico, e la sua comicità non è soltanto il pomposo ratatat dei continui superlativi e la gratuita ripetizione di *sophōtate*, ma l'incapacità dell'araldo di fermare l'impeto della sua retorica professionale.

He can't untangle himself from the coils of his own superlatives, and he typically and grotesquely stops only by asking Pisthetairos, in a command phrased as still another superlative, to intervene. Clearly translation of this passage requires a comic English equivalent both of the rhetoric and its cant and the sudden colloquial pause which, as so often in Aristophanes, brings the rhetoric tumbling down in comic ruin.

Consider a few examples of possible solutions. First, the extremely literal version of the great Victorian translator, B.B. Rogers:

*O Pisthetairus, O thou wisest, best,
thou wisest, deepest, happiest of mankind,
most glorious, most – O give the word...*

The failure is obvious and radical, typical of the deep losses of literal translation. By transcribing the Greek rather than translating it, Rogers has completely lost the comedy. The herald's language is not really fulsome and it has renounced the sound of the Greek superlatives without the slightest compensation in English; worse still, the incongruity between the herald's 'high style' and his collapse into colloquialism is unfelt because there is nothing high about his language and nothing clearly colloquial about his collapse. Rhetorically speaking, the whole passage takes place on a single humdrum plane; it is flat, dull and unfunny. No actor could possibly realize the lines because the words are not working at the power of the Greek. They have not been translated.

Second, the solution of Dudley Fitts:

*O Pisthetairos, O blessedest! O sagaciousest!
O Superlativest! O Sagaciousest! O Perspicaciousest!
O Thrice Blessedest! O And so forth!*

The sensitivity to the requirements of the passage is instantly visible, Fitts makes fine comic rhetoric by simply inventing a humorous series of ungrammatical English superlatives. The sound of Ale Greek superlatives is comically matched in English because the similar ungrammatical endings draw attention to themselves and the fulsomeness of the words to which they are attached.

Non riesce a districarsi dalle spire dei suoi stessi superlativi, e si ferma tipicamente e grottescamente solo chiedendo a Pistetairo, in un ordine formulato, come fosse ancora un altro superlativo, di intervenire. Chiaramente la traduzione di questo passo richiede un inglese comico, equivalente sia alla retorica e alla sua magniloquenza, sia all'improvvisa pausa colloquiale che, come spesso in Aristofane, porta la retorica a precipitare rovinosamente nel comico.

Consideriamo qualche esempio di soluzioni possibili. Per primo, la versione estremamente letterale del grande traduttore vittoriano B.B. Rogers:

*O Pisthetairus, O thou wisest, best,
thou wisest, deepest, happiest of mankind,
most glorious, most – O give the word...*

L'insuccesso è ovvio e radicale, tipico delle perdite profonde della traduzione letterale. Trascrivendo il greco invece di tradurlo, Rogers ha completamente perso la commedia. Il linguaggio dell'araldo non è veramente eccessivo, e ha rinunciato al suono dei superlativi greci senza la minima compensazione in inglese, ancor peggio, l'incongruenza tra lo "stile elevato" dell'araldo e il suo crollo nel linguaggio colloquiale non si sente, perché non c'è niente di aulico nel suo linguaggio e niente di chiaramente colloquiale nel suo crollo. Retoricamente parlando, l'intero passo si svolge su un unico piano monotono, è piatto, spento e noioso. Nessun attore potrebbe mai recitare questi versi perché le parole non sono altrettanto potenti del greco. Non sono state tradotte.

Secondo, la soluzione di Dudley Fitts :

*O Pisthetairos, O blessedest! O sagaciousest!
O Superlativest! O Sagaciousest! O Perspicaciousest!
O Thrice Blessedest! O And so forth!*

La sensibilità alle esigenze del passo è immediatamente visibile. Fitts fa della sottile comicità retorica, semplicemente inventando una serie umoristica di superlativi inglesi sgrammaticati. Il suono dei superlativi greci è comicamente uguagliato in inglese dalle simili desinenze sgrammaticate che attirano l'attenzione verso di sé e sull'eccessività delle parole a cui sono attaccate.

Better still, the adjectives are chosen for their inflation and their position in a series: *sagaciousest* is precise comic English for *sophōtate* (as opposed to Rogers' dull *wisest*), and *O Sagaciousest! O Perspicaciousest!* marches miraculously with the ascending fulsome absurdity of the Greek's *ō saphōtat'*, *ō glaphurōtate*. If there is a weakness in this version, it is the *O And so Forth!* with which Fitts closes, to my ear and understanding of the Greek too bland and bored to earn the wanted incongruity. But the whole version is remarkably close to the Greek and also theatrically viable.

The third version, and probably the most radical of the three, is my own :

Pisthetairos! O Paragon! O Pink!

Thou Apogee of Genius! O Phoenix of Fame!

O... Apogee of Genius! O Flower of Finesse!

O happy happy Chap! O Blest! O Most!

O Best!

– oh balls.

Whatever its virtues or inadequacies, this version provides a simple and compact instance of translating by convention rather than by words. Confronted with a series of overblown Greek superlatives, I thought the most effective translation could be achieved through an equivalent – though different – English rhetoric of comic exaggeration. I wanted, that is, not superlatives but supersuperlatives, immediately identifiable as such, and arranged in a marked comic crescendo. But compared with the Greek, normal English superlatives are colorless and weak. However, if English lacks the fine *-otatos* flourish of the Greek superlative, it compensates for it, both in literature and colloquial speech, by its richness of metaphorical superlatives and the ease with which it yokes two nouns together in the service of a single exaggeration. Accordingly, I constructed a series of absurd rhetorical superlatives for each adjective of the Greek, counting on the conventions of conventional stage-comedy for support, and attempting to make up for the loss of the sound of the Greek superlatives by heavy alliteration and assonance.

Ancora meglio, gli aggettivi sono scelti per la loro inflessione e la loro posizione in serie: *sagaciousest* è esattamente l'inglese umoristico per *sophōtate* (in opposizione al banale *wisest* di Rogers), e *O Sagaciousest! O Perspicaciousest!* marcia miracolosamente con l'eccessiva crescente assurdità del greco *ō saphōtat', ō glaphurōtate*. Se c'è una debolezza in questa versione, è *O And so Forth* con cui Fitts chiude, per il mio orecchio e la mia comprensione del greco, troppo blando e annoiato per ottenere l'incongruità voluta. Ma l'intera versione è significativamente vicina al greco e anche teatralmente recitabile.

La terza versione e probabilmente la più radicale delle tre è la mia :

Pisthetairos! O Paragon! O Pink!

Thou Apogee of Genius! O Phoenix of Fame!

O... Apogee of Genius! O Flower of Finesse!

O happy happy Chap! O Blest! O Most!

O Best!

– oh balls.

Quali che siano le sue virtù o inadeguatezze, questa versione fornisce un esempio semplice e compatto della traduzione per convenzione, invece che per parole. Di fronte a una serie di superlativi greci gonfiati, ho pensato che la traduzione più efficace potesse essere realizzata tramite un'equivalente – anche se diversa – retorica inglese di esagerazione comica. Volevo, cioè, non superlativi, ma super superlativi, immediatamente identificabili come tali, e disposti in un marcato crescendo comico. Ma rispetto al greco, i normali superlativi inglesi sono privi di colore e deboli. Comunque se l'inglese non ha la raffinata floridezza del superlativo greco *–otatos*, compensa sia nella letteratura che nel linguaggio colloquiale con la sua ricchezza di superlativi metaforici e la disinvoltura con cui unisce due sostantivi in uno, al servizio di una singola esagerazione. Così ho costruito una serie di superlativi retorici assurdi per ogni aggettivo del greco, contando sul supporto delle convenzioni dell'umorismo convenzionale da palcoscenico e cercando di compensare la perdita del suono dei superlativi greci con una pesante allitterazione e assonanza.

I tried to truss the rhetorical conventional tone with metrical emphasis as well: thus the first three lines are – like the lines which precede them – basically five–stress lines, while the last line and a half is pompous blank verse, intended to score the climax and its crash. The final adjective in the Greek *is trismakari*’ (thrice–blest), and to the Greek ear this is a superlative so outrageous, so fulsome, that it cannot be capped; having said it, all the herald can do is to collapse into repetition or silence. For this reason I have deliberately expanded the English equivalent, beginning low and trying to end on a breathless staccato high. And for the same reason I have, at the expense of what the Greek literally *says*, ended the herald’s high–notes with a low colloquial anticlimax.

In view of the economy and neatness of Fitts’ solution, my own may seem unnecessarily extravagant. But frequently Aristophanes leaves the translator no choice: he must translate by convention or not translate at all. And nowhere is this more true than when he is dealing with Aristophanes’ spoofs of professional jargon, scientific cant and officialese. Greek jargon and officialese, after all, are not ours, and a literal translation of an alien jabberwocky may sound quaint, obscure or even profound. In *The Birds*, for instance, Aristophanes’ uses the astronomer, city–planner and geometrician Meton to make a delightful burlesque of scientific jargon and humbug. Asked by Pisthetairos who he is and what he wants in Cloudcuckooland, Meton replies literally as follows:

I have come to survey the plains of your air and to parcel them out into lots.... You see, the spaces of the air have precisely the shape of a celestial oven. Now with this bent ruler, I draw a line from top to bottom; from one of its points I describe a circle within the compass, and with this straight ruler I set to work to square the circle. In its center will be the marketplace into which the streets, all straight, will lead, converging on this center like a star which, although orbicular, sends forth its rays in a straight line from all sides.

Ho anche cercato di intessere il tono retorico convenzionale con l'enfasi metrica: quindi i primi tre versi sono – come i versi che li precedono – sostanzialmente versi a cinque piedi, mentre l'ultimo verso e mezzo è un pomposo verso sciolto, inteso a segnare il climax e il suo crollo. L'aggettivo finale nel greco è *trismakari* (triplamente benedetto) e, all'orecchio greco, questo è un superlativo così oltraggioso, così eccessivo che non può essere superato; avendolo detto, tutto ciò che l'araldo può fare è sprofondare nella ripetizione o nel silenzio. Per questa ragione, ho deliberatamente esteso l'equivalente inglese, cominciando basso e cercando di finire in un mozzafiato staccato aulico. E per la stessa ragione, a spese di ciò che il greco letteralmente dice, ho concluso gli aulici canti dell'araldo con un basso anticlimax colloquiale.

Davanti alla soluzione di Fitts, concisa e pulita la mia sembra impropriamente stravagante. Ma spesso Aristofane non lascia scelta al traduttore: deve tradurre per convenzione o non tradurre affatto. E in nessun altro autore è più vero che quando il traduttore ha a che fare con le parodie del gergo professionale, della magniloquenza scientifica e dell'ufficialese di Aristofane. Il gergo e l'ufficialese greci dopo tutto non sono nostri, e una traduzione letterale di un *jabberwocky* estraneo può suonare bizzarra, oscura o persino profonda. Negli *Uccelli* per esempio, Aristofane usa l'astronomo, urbanista e geometra Meton per fare una splendida burla del gergo e dell'ipocrisia scientifici. Quando Pistetauro gli chiede chi sia e che cosa voglia a Nuvolandia, Meton risponde letteralmente come segue:

I have come to survey the plains of your air and to parcel them out into lots.... You see, the spaces of the air have precisely the shape of a celestial oven. Now with this bent ruler, I draw a line from top to bottom; from one of its points I describe a circle within the compass, and with this straight ruler I set to work to square the circle. In its center will be the marketplace into which the streets, all straight, will lead, converging on this center like a star which, although orbicular, sends forth its rays in a straight line from all sides.

Now this is low–pressure jargon at low linguistic pressure, but the pressure is not Aristophanes’ doing. His parody of a city–planner’s geometry is based upon what we might call a relatively immature professional jargon; compared to our glorious modern proliferations, the Greek seems remarkably chaste. And yet the pedantry with which Meton speaks is surely a genuine jargon, as offensive and amusing – in small doses – to the Greek ear as the vernacular of modern sociology is to ours. In such a situation the translator *must* heighten the Greek and jargonize it in terms of our own jargon conventions until he achieves the putative effect of the Greek. My own version of the scene reads as follows:

METON:

*My purpose here
is a geodetic survey of your collective atmosphere
and the allocation of all this aerial area
into cubic acres.*

Now attend.

*Taken in extenso
our welkin resembles a vast and cosmical oven
or common potbellied stove worked by convection,
though vaster. Now then, with the flue as my base
and twirling the callipers thus, I quickly obtain
the azimuth, whence by calibrating the arc subscribed –
you follow me?*

PISTHETAIROS :

No, I don’t follow you.

Ebbene, questo è un gergo a bassa pressione in un contesto linguistico a bassa pressione, ma la pressione non è affare di Aristofane. La sua parodia della geometria dell'urbanista si basa su ciò che noi potremmo definire un gergo professionale relativamente immaturo; confrontato alle nostre gloriose proliferazioni moderne, il greco sembra straordinariamente casto. Eppure la pedanteria con cui Meton parla è sicuramente un autentico gergo, offensivo e divertente – in piccole dosi – all'orecchio greco quanto il vernacolo della sociologia moderna al nostro. In tale situazione, il traduttore *deve* elevare il greco, gergalizzarlo con le nostre convenzioni gergali fino a raggiungere l'effetto putativo del greco. La mia versione della scena recita come segue:

METON:

*My purpose here
is a geodetic survey of your collective atmosphere
and the allocation of all this aerial area
into cubic acres.*

Now attend.

*Taken in extenso
our welkin resembles a vast and cosmical oven
or common potbellied stove worked by convection,
though vaster. Now then, with the flue as my base
and twirling the callipers thus, I quickly obtain
the azimuth, whence by calibrating the arc subscribed –
you follow me?*

PISTHETAIROS :

No, I don't follow you.

METON:

*No matter. Now then, by training the theodolite
here on the vectored zenith at the apex A,
I deftly square the circle whose inward con flux
or C, I designate as the center or axial hub
of your Cloudcuckooland.*

This may be too extreme an expansion, but I am convinced that the strategy behind it is sound; even at the cost of intruding a gloss (as I have done here with Meton's 'cosmical oven'), anachronizing (as with azimuth, theodolite and *in extenso*), or jargonizing, the thrust of the Greek rather than its words must be followed in order for translation to take place.

And this counsel is especially appropriate to the theater. Consider the minor problem of the entrance of the martial braggart Lamachos in *Acharnians*. To an Athenian audience Lamachos carried his own meaning; everyone knew him or knew of him, and therefore when he appears, he appears without introduction. But a modern audience has no such knowledge, and Lamachos' appearance is so brief that unless the translator instantly, through the right convention, identifies his type, the scene is lost. Luckily, however, the old convention of the Miles Gloriosus is still viable, and in his translation Mr. Douglass Parker makes splendid use of it, intruding an exaggerated stage-direction and then following this up with four lines of fine martial hullabaloo:

[Two long trumpet fanfares. Lamachos strides out, in full armor, a long cloak and a considerable amount of ordnance, including a shield, a sword and two lances, all grossly exaggerated. Most noteworthy is the helmet, capped by three enormous brilliantly-dyed horsehair crests. He is the shortest man on stage.]

LAMACHOS:

*Who cried HAVOC? Who waked this ghastly, grim-bevisaged
Gorgon from her shield?*

—I distinctly heard a clamor

Portending internecine struggle, slaughter and decimation.

METON:

*No matter. Now then, by training the theodolite
here on the vectored zenith at the apex A,
I deftly square the circle whose inward con flux
or C, I designate as the center or axial hub
of your Clouduckooland.*

Questa può essere un'estensione un po' estrema, ma sono convinto che la strategia su cui si basa sia solida; anche a costo di introdurre una glossa (come ho fatto in questo caso con il "cosmical oven" di Meton), rendendo anacronistico (come per azimuth, teodolite e *in extenso*) o gergalizzando, perché la traduzione avvenga, deve essere seguito l'impeto del greco piuttosto che le parole.

E questo consiglio è adatto in particolare al teatro. Consideriamo il problema minore dell'entrata marziale dello spaccone Lamaco negli *Acarnesi*. Per il pubblico di Atene, Lamaco aveva un suo significato, tutti lo conoscevano o sapevano di lui, e quindi quando compare, compare senza presentazione. Ma un pubblico moderno non ha la stessa conoscenza e la comparsa di Lamaco in scena è così breve che, a meno che il traduttore non identifichi rapidamente il tipo, con la giusta convenzione, la scena è persa. Fortunatamente però la vecchia convenzione del Milite Glorioso è ancora viva e nella sua traduzione Douglas Parker ne fa uno splendido uso, imponendo una regia esagerata e rincarandola con quattro versi di splendido fracasso marziale:

[Two long trumpet fanfares. Lamachos strides out, in full armor, a long cloak and a considerable amount of ordnance, including a shield, a sword and two lances, all grossly exaggerated. Most noteworthy is the helmet, capped by three enormous brilliantly-dyed horsehair crests. He is the shortest man on stage.]

LAMACHOS:

*Who cried HAVOC Who waked this ghastly, grimbevisaged
Gorgon from her shield?*

*—I distinctly heard a clamor
portending internecine struggle, slaughter and decimation.*

YOU BLOODY FOOLS,

WHAT HAVE YOU DONE WITH THE WAR?

In this instance, no particular violence has been done to the Greek because the convention has been established in the stage-direction. But other appearances make real trouble which can be coped with only by improvisation or expansion. Intruded glosses can help, of course, but at times translation must take place at the cost of scrupulous accuracy and loyalty to the text. After all, the translator of Aristophanes is translating for actors as well as readers – or he hopes he is – and if he refuses to take loyal liberties with his text, the director is almost certain to, with unpredictable results.

In my opinion dialects in Aristophanes and dialectal humor should always be translated by convention rather than realistically. Across the Aristophanic stage walks an army of Greek dialects: Spartan heralds, Megarian peddlers, Boeotian farmers, a mock-Persian, a Scythian policeman who talks barbaric Greek, and the immortal Triballos who speaks pure Neanderthal. So far as can be gathered – which is not very far – Aristophanes' Greek dialects are realistic, though I think the base is conventional, a familiar Athenian imitation-language of outlandish Greek. But on the assumption that Aristophanes' dialects are all directly realistic, translators have commonly attempted a similar realism within the context of their own language. Thus in Starkie we get an almost indecipherable Scots or brogue or Shakespeareanized Somersetshire, each dialect presented with exhaustive – and defeating – accuracy. In Rogers' *Thesmophoriazousae* the Scythian policeman talks what I take to be the actual pidgin-English of a Dutchman, and Triballos speaks an exact transliteration of the Greek jabberwocky. All this seems to me completely wrong-headed; at least dialectal realism fails for me to be funny in any way, and I assume that Aristophanes intended these dialects to be comic. But realism fails because it destroys the central illusion. When a putative Spartan walks on the stage talking like a Welsh nationalist or an Outer Hebridean, the incongruity is so glaring and the jar so severe that the crucial convention founders; we withdraw assent.

YOU BLOODY FOOLS,

WHAT HAVE YOU DONE WITH THE WAR?

In questo caso, non è stata fatta particolare violenza al greco perché la convenzione è stata definita nella regia. Ma altre comparse creano un vero problema che può essere gestito soltanto con l'improvvisazione o l'estensione. Introdurre glosse può aiutare certamente, ma a volte la traduzione deve essere realizzata al prezzo di una scrupolosa precisione e lealtà al testo. Dopo tutto il traduttore di Aristofane sta traducendo per gli attori ma anche per i lettori – o spera che sia così – e se si rifiuta col suo testo di prendersi delle libertà leali, lo farà sicuramente il regista, con risultati imprevedibili.

Secondo la mia opinione, i dialetti in Aristofane e l'umorismo dialettale devono sempre essere tradotti per convenzione piuttosto che realisticamente. Sul palcoscenico di Aristofane si muove un esercito di dialetti greci : araldi spartani, ambulanti megaresi, contadini beoti, un finto persiano, una guardia della Scintia che parla un greco barbarico, e l'immortale Triballo che parla puro Neanderthal. Per quanto lontano possano essere raccolti, che non è tanto lontano, i dialetti greci di Aristofane sono realistici, anche se credo che la base sia convenzionale, un ateniese familiare a imitazione del greco degli stranieri. Ma supponendo che i dialetti di Aristofane siano tutti direttamente realistici, i traduttori hanno comunemente cercato di ottenere un realismo simile nel contesto della loro lingua. E infatti in Starkie abbiamo uno scozzese per lo più indecifrabile o dialettale, o un dialetto del Somerset shakespearianizzato, ogni dialetto presentato con un'esaustiva – e frustrante – precisione. Nelle *Tesmofoziaze* di Rogers la guardia scita parla ciò che prendo per il vero e proprio *pidgin English* di un olandese, Triballo parla una traslitterazione esatta del *jabberwocky* greco. Mi sembra che tutto questo vada nella direzione sbagliata; almeno il realismo dialettale non riesce per me ad essere in nessun modo divertente, e presumo che Aristofane volesse che questi dialetti fossero comici. Ma il realismo non funziona perché distrugge l'illusione centrale. Se un apparente spartano cammina sul palcoscenico parlando come un nazionalista gallese o un abitante delle Ebridi Esterne, l'incongruità è così madornale e la discordanza così pesante che la convenzione cruciale crolla; ritiriamo il nostro consenso.

Worse yet, the attempt to get scrupulous realism invariably drives out the conventional rhetoric which should support the device; the demands of realistic dialect *preclude* loyalty to the Greek since the possibilities of most dialects are so severely limited in actual usage. What then should the translator do? Surely his only hope of success lies in adopting a *conventional* comic dialect – not Southern speech, but minstrel–Southern ; or Minnesota Dane in its stereotyped form, variety–hall Yiddish, *broad* Brooklynese, etc. But never the real thing; always its conventionally comic appearance. At this point, of course, British and Americans part company; British dialect conventions (comedian cockney, stage–bumpkin Somerset) are not ours, and an American translator of Aristophanes must content himself with American conventions. Thus Dudley Fitts’ solution for the Spartan dialects in *Lysistrata* seems to me completely sound; because the dialect is conventional minstrel–Southern and not realistic, it can be accepted as convention even despite the anachronism – or perhaps because of it. It is a traditional ‘comic’ convention and we accept it as such. What does one do with the Scythian policeman of *Thesmophoriazousae*? My own solution was to make him talk Katzenjammer–kids German, trusting to the stolid absurdities of the convention to convey what is required for the Scythian: atrociously comic Greek and a sensibility so dense that all of Euripides’ sophisticated stratagems fail to penetrate it. And so too with Triballos’ jabberwocky. After all, every language has its own good nonsense–sounds, and if you do what most translators do and simply transliterate the Greek into English, the results are not apt to make good English nonsense.

Obscenity also requires translation by convention, not in order to minimize it or bowdlerize it, but to earn it as humor and wit. Obviously the translator of Aristophanes has a license to be obscene; this is what audiences expect of Aristophanes and, in my opinion, they should not be disappointed.

Ancor peggio, il tentativo di ottenere un realismo scrupoloso immancabilmente allontana la retorica convenzionale che dovrebbe supportare l'artificio; le richieste di dialetto realistico *precludono* la lealtà al greco in quanto le possibilità della maggior parte dei dialetti sono così fortemente limitate nell'uso corrente. Che cosa dovrebbe fare allora il traduttore? Sicuramente la sua unica speranza di successo sta nell'adottare un dialetto comico *convenzionale* – non la lingua del Sud, ma dei menestrelli del Sud; o il dialetto del Minnesota nella sua forma stereotipata, lo Yiddish da varietà, il brooklinese *marcato*, ect. Ma mai la cosa vera; sempre il suo aspetto convenzionalmente comico. A questo punto, naturalmente i Britannici e gli Americani si dividono; le convenzioni dei dialetti britannici (il cockney da commedia, il dialetto dello zotico da palcoscenico del Somerset) non sono nostre, e un traduttore americano di Aristofane deve accontentarsi delle convenzioni americane. Perciò la soluzione di Dudley Fitts per i dialetti spartani in *Lisistrata* mi sembra completamente fondata; perché il dialetto è la lingua convenzionale dei menestrelli del Sud e non è realistica, può essere accettata come convenzione anche malgrado l'anacronismo – o forse proprio per questo. È una convenzione “comica” tradizionale e la accettiamo come tale. Che cosa facciamo con la guardia scita delle *Tesmoforiazuse*? La mia soluzione era di farlo parlare il tedesco dei *Katzenjammer-kid*, confidando che le imperturbabili assurdità della convenzione riuscissero a trasmettere ciò che è richiesto per lo scita: un greco atrocemente comico e una sensibilità così fitta che tutti i sofisticati stratagemmi di Euripide non riescono a penetrarla. E lo stesso vale anche con i *jabberwocky* di Triballo. Dopo tutto, ogni lingua ha i propri suoni per i *nonsense* e se fai ciò che la maggior parte dei traduttori fanno e semplicemente traslitteri il greco in inglese, i risultati non sono adatti a creare un buon *nonsense* in inglese.

Anche l'oscenità richiede una traduzione per convenzione, non per minimizzarla o espurgarla, ma per farne umorismo e comicità. Ovviamente il traduttore di Aristofane ha una licenza ad essere osceno; questo è ciò che il pubblico si aspetta da Aristofane e a mio avviso, non dovrebbe essere deluso.

But Aristophanes' audience was clearly an earthy one, while ours is sprung from the thin pink earth of suburbia and points west. What will such an audience do with the splendid soliloquy on the agonies of constipation in the *Ecclesiazousae*? Or the elaborate metaphors Aristophanes uses to describe the amours of the homosexual Kleisthenes? The issue here is delicate and vexing, since as regards obscenity and frankness the comic conventions of our audiences and those of Aristophanes' audience are to some degree at odds. But I suspect that the disagreement is less sharp than it looks and the translator can, with care and craft, bridge it by working at the best limits of English convention. For instance, if we refuse on principle to bowdlerize – as I think we should – is there any means by which the constipation–soliloquy can be turned to comic advantage but kept in the full force of its obscenity? If baldly or literally translated, it is bound to fail, and the failure will fatally jar our central convention. But what if it were turned with a fine, formal, rhetorical elegance, with such neatness and craft that the audience could recognize the perfect rightness of the incongruity, the fine civilized control of the formal verse and the splendidly natural agony of the constipated man? Isn't this precisely the pleasure any intelligent man takes in a good limerick exquisitely turned, when he feels unmistakably the neatness and rightness of the limerick's last line coping, in fine formal incongruity, with the strong obscenity of the matter? I am not, of course, suggesting that the constipation–soliloquy be turned into a limerick, but that rhetoric and elegance conspire to produce that esthetic pleasure we take in a good limerick. Mere literal obscenity is dull and stupid; it is when form and language converge with obscenity that we get comedy and wit. Incongruity and craft make the obscene more obscene, truly obscene. And this is what the translator wants.

Ma il pubblico di Aristofane era chiaramente grossolano, mentre il nostro è spuntato dalla terra rosa pallido dei quartieri residenziali e punta a west. Che cosa farà un tale pubblico con lo splendido soliloquio sui dolori della stitichezza nell'*Ecclesiazuse*? O delle elaborate metafore che Aristofane usa per descrivere gli *amours* dell'omosessuale Kleistene? Il tema qui è delicato e irritante, perché per quanto riguarda l'oscenità e la franchezza, le convenzioni comiche del nostro pubblico e quelle del pubblico di Aristofane sono a un certo livello agli antipodi. Ma sospetto che il disaccordo sia meno netto di quanto sembri e il traduttore possa superarlo, con cura e mestiere, lavorando al meglio ai limiti della convenzione inglese. Per esempio, se rifiutiamo per principio di espurgare – come credo che dovremmo fare – c'è qualche modo per cui il soliloquio sulla stitichezza possa essere rivolto a vantaggio della comicità ma mantenuto con tutta la forza della sua oscenità? Se tradotto male o alla lettera, sarebbe destinato a fallire, e il fallimento farà inevitabilmente stridere la nostra convenzione centrale. Ma se fosse reso con un'eleganza raffinata, formale e retorica, con tale precisione e mestiere che il pubblico potrebbe riconoscere la perfetta correttezza dell'incongruità, il raffinato e sofisticato controllo del verso formale e la sofferenze splendidamente naturale dello stitico? Non è esattamente questo il piacere che qualsiasi uomo intelligente prova in un bel *limerick*ⁱⁱⁱ squisitamente tradotto, quando percepisce inequivocabilmente con quale purezza e correttezza l'ultimo verso del *limerick* affronta, in una raffinata incongruità formale, la forte oscenità del tema? Naturalmente, non sto suggerendo che il soliloquio sulla stitichezza sia reso in un *limerick*, ma che la retorica e l'eleganza debbano essere rivolte a produrre quel piacere estetico che proviamo in un buon *limerick*. La mera oscenità letterale è volgare e stupida; è quando forma e lingua convergono con l'oscenità che otteniamo umorismo e comicità. L'incongruità e il mestiere rendono l'osceno più osceno, veramente osceno. E questo è ciò che vuole il traduttore.

But the scholar may perhaps object: this is unaristophanic; the translator's business is to translate his text, not improve upon it. But is it unaristophanic? In technique surely it is completely typical, for although Aristophanes has a reputation – which he deserves – for strong obscenity, he seems to have thought of the slapstick smut and the four-letter words as his concession to the groundlings; his pride was his wit and true obscenity married to the high style. . Think, for instance, of the smutty jokes between Sokrates and Strepsiades which surround on either side the splendid soaring lyrical ode of the approaching chorus of *Clouds*. Or of the exquisite alternations between smut and lyric in the *parabasis* of *The Birds*, dropping from the *tio tio tio tinx* of lyric into prosy obscenity and then rising again in the antistrophe, *tio tio tio tinx*. This is the true dialectic of Aristophanes' comic poetry, the sublime and the formal offsetting the ridiculous and colloquial, the ridiculous mocking the sublime, and all the wit concentrated in the tension and incongruity between the two. Why should this technique not be applied to the constipation-soliloquy to earn both obscenity and comic wit? It seems to me possible and mandatory, but it has yet to be written.

One example, however, may illustrate the technique of translating by apposite rhetorical conventions and the means by which the formal turn of an elegant line resolves, musically and naturally, a gross obscenity, thereby earning it as comic. In *The Clouds* the old peasant Strepsiades plans to enroll in Sokrates' Thinkery in order to learn the sophistic techniques which he needs to evade his creditors' claims. But before he has quite made up his mind, one of Sokrates' students fires his enthusiasm by describing the achievements of Sokratic science. His example is Sokrates' ingenious answer to the question: is it the gnat's mouth or his tail that causes his characteristic buzzing whine? Aristophanes' interest here is, of course, multiple. He wants not only the fun of some good obscenity and a spoof of the scientific jargon of the sophists, but a device for demonstrating the connection between scientific research and philosophical and legal immorality. Sokratic (i.e. sophistic) science is as consequential, he says, as the microscopic analysis of a gnat's intestines; and applied to the law, it becomes pettifoggery and hair-splitting. And typically he allows the peasant 'shrewdness' of Strepsiades to perceive the relationship and expose it by a burst of obscene rapture:

Ma lo studioso potrebbe forse obiettare: questo non è aristofanico; il lavoro del traduttore è tradurre il suo testo, non apportare miglioramenti. Ma non è aristofanico? Tecnicamente è senz'altro assolutamente tipico, in quanto, anche se Aristofane ha una reputazione – che merita – di una forte oscenità, sembra aver considerato le parole sporche come concessione al volgo; il suo orgoglio era l'arguzia e la pura oscenità si sposava allo stile più elevato. Pensiamo per esempio alle sconce battute tra Socrate e Strepsiade che circondano da entrambi i lati la splendida elevata ode lirica del coro che si avvicina nelle *Nuvole*. O allo squisito alternarsi di volgarità e lirica nella *parabasi* degli *Uccelli*, precipitando dal *tio tio tio tinx* della lirica giù all'oscenità prosaica e poi risalendo ancora al *tio tio tio tinx* aristofanico. Questa è la vera dialettica della poesia comica di Aristofane, la compensazione tra il sublime e il formale, il ridicolo e il colloquiale, il ridicolo che si prende gioco del sublime, e tutta l'arguzia concentrata nella tensione e incongruità tra i due. Perché questa tecnica non dovrebbe essere applicata al soliloquio sulla stitichezza per trarne sia l'oscenità che lo spirito comico? Mi sembra possibile e obbligatorio, ma va ancora scritto.

Tuttavia un esempio può servire a illustrare la tecnica della traduzione mediante apposite convenzioni retoriche, e i mezzi coi quali risolve il tono formale di un verso elegante, con musicalità e naturalezza, una grossolana oscurità, facendola quindi divenire comica. Nelle *Nuvole* il vecchio contadino Strepsiade progetta di iscriversi Fidípide da Socrate per imparare le tecniche sofistiche di cui ha bisogno per evadere le richieste dei creditori. Ma prima che abbia del tutto deciso, uno degli studenti di Socrate accende il suo entusiasmo descrivendo le conclusioni della scienza socratica. Il suo esempio è l'ingegnosa risposta di Socrate alla domanda: è la bocca della zanzara o la coda che causa il suo caratteristico ronzio? L'interesse di Aristofane qui è naturalmente multiplo. Vuole non solo il divertimento di qualche buona battuta oscena e una caricatura del gergo scientifico dei sofisti, ma un mezzo per dimostrare il legame tra la ricerca scientifica e l'immoralità filosofica e legale. La scienza socratica (cioè sofisticata) è consequenziale, come l'analisi microscopica dell'intestino della zanzara; e applicata alla legge, diventa cavillosità e pedanteria. E tipicamente permette all'astuzia contadina di Strepsiade di cogliere la relazione ed esporla con un impeto di convulsione oscena:

STUDENT:

Attend.

According to Sokrates, the intestinal tract of the gnat is of puny proportions, and through this diminutive duct the gastric gas of the gnat is forced under pressure down to the rump. At this point the compressed gases, as through a narrow valve, escape with a whoosh, thereby causing the characteristic tootle or cry of the flatulent gnat.

STREPSIADES:

So the gnat has a bugle up its ass!

O happy happy philosophers! What bowel–wisdom!

Why, the man who has mastered the ass of the gnat could win an acquittal in any court.

Obviously the Student's explanation of Sokrates' gnat–anatomizing required the same 'conventionalizing' treatment as the Meton–episode discussed earlier: touching up, heightening and jargonizing until it became dramatically realizable as plain professional humbug. But my major effort was expended on Strepsiades' reply, in which I wanted, if possible, to create that crucial tension between slapstick and formal control which I thought the passage required. With the first two lines there was no problem, since Strepsiades' comments are good fun, at which, I think, almost anyone might laugh. But I wanted those lines resolved with wit and force in such a way that the climax of the passage would become instantly and sharply clear. I wanted, "Why, the man who has mastered the ass of the gnat/ could win an acquittal in any court." to be a neat and memorable resolution, since it was crucial to Aristophanes' polemic purpose in the play as Strepsiades' slapstick enthusiasm was not.

STUDENT:

Attend.

According to Sokrates, the intestinal tract of the gnat is of puny proportions, and through this diminutive duct the gastric gas of the gnat is forced under pressure down to the rump. At this point the compressed gases, as through a narrow valve, escape with a whoosh, thereby causing the characteristic tootle or cry of the flatulent gnat.

STREPSIADES:

So the gnat has a bugle up its ass!

O happy happy philosophers! What bowel-wisdom!

Why, the man who has mastered the ass of the gnat could win an acquittal in any court.

Ovviamente la spiegazione del discepolo dell'analisi anatomica della zanzara di Socrate richiedeva lo stesso trattamento di "convenzionalizzazione" dell'episodio di Meton discusso in precedenza: correggere, elevare e gergalizzare finchè diventa teatralmente realizzabile come una pura falsità professionale. Ma il mio principale sforzo si è espresso soprattutto nella risposta di Strepsiade dove ho voluto, se possibile, creare quella tensione cruciale tra la farsa e il controllo formale che ho pensato che il passo richiedesse. Con le prime due righe non c'era problema, visto che i commenti di Strepsiade sono un vero spasso, di cui, penso, tutti possano ridere. Ma volevo risolvere quei versi con arguzia e forza, in modo che il climax del passo diventasse immediatamente e decisamente chiaro. Volevo che il passo «Why, the man who has mastered the ass of the gnat / could win an acquittal in any court.» fosse una soluzione chiara e memorabile, in quanto era cruciale ai fini polemici di Aristofane nella commedia, così come l'entusiasmo farsesco di Strepsiade non lo era.

If obscenity is taxing, the metrical requirements of Greek comedy are even more so. Aristophanes, after all, is a poet who goes through more meters in a single play than most English poets get around to in a lifetime. Moreover, the secrets of Aristophanes' pace, as well as much of his wit, lie in his mercurial shifts of tempo. Hence the translator must make use of every means at his disposal if he is to cope properly with even half of Aristophanes' meters. I do not mean that the translator is required to match Aristophanes meter for meter –there are not that many useful metrical possibilities in English, if by useful we mean a meter that any conceivable contemporary audience can appreciate by ear. And some of Aristophanes' commonest and best meters are beyond any possible ingenuity the translator can muster; I have never seen any translation of Aristophanes which managed with any success whatever to cope dramatically with his long trochaic passages or the splendid anapests of the *parabases*. And the reason is obvious: English, apart from blank verse or some loose stress–line, has *no* meter that can tolerate *sustained* dramatic punishment and formal regularity for upwards of a hundred and fifty lines at a stretch. If you try – like Rogers, Murray and others – to create a formal line, you end up with something that cannot be acted or spoken; and for this reason, most translators – myself included – replace trochees or anapests with a loose six–beat line, totally informal, whose sole virtue is that it can be played dramatically. Nonetheless, no reasonable metrical resource can be neglected, and in my opinion this means the whole repertory of English comic forms, both traditional and free.

But there seems to be a notion abroad – strengthened perhaps by the common practice of translators of Greek choral odes, especially tragic – that the only proper form for a Greek lyric is free movement. In tragedy this prejudice perhaps makes sense, since it accommodates the translator's necessary discomfort in the choral convention with an appropriate permissiveness.

Se l'oscenità è faticosa, le necessità metriche della commedia greca lo sono ancora di più. Aristofane, dopo tutto, è un poeta che passa attraverso più metri nella stessa commedia di quanto un poeta inglese riesca a fare in tutta la vita. Inoltre, il segreto del ritmo di Aristofane, così come la gran parte del suo umorismo, sta nei suoi imprevedibili cambi di tempo. Di conseguenza, il traduttore, se vuole gestire correttamente almeno la metà dei metri utilizzati da Aristofane, deve sfruttare ogni mezzo a sua disposizione. Non intendo dire che il traduttore debba uguagliare Aristofane metro per metro – nella metrica inglese non ci sono così tante possibilità utilizzabili, se per utilizzabili intendiamo un metro che l'orecchio di qualsiasi immaginabile pubblico contemporaneo possa apprezzare. E alcuni dei migliori e più comuni metri utilizzati da Aristofane vanno al di là di ogni possibile ingegnosità cui il traduttore possa fare appello; non ho mai visto una traduzione di Aristofane che abbia saputo gestire con successo qualsiasi resa teatrale, sia dei lunghi passi trocaici che degli splendidi anapesti nelle *parabasi*. E il motivo è ovvio: l'inglese, a parte il *blank verse* o alcuni versi con accenti liberi, non ha un metro che possa tollerare una *sostenuta* pena drammatica e una regolarità formale per oltre centocinquanta versi di seguito. Se si prova – come fecero Rogers, Murray e altri – a creare un verso formale, si arriva a qualcosa che non può essere recitato o parlato; e per questa ragione, la maggior parte dei traduttori – me compreso – sostituisce i trochei o gli anapesti con un verso sciolto a sei piedi, completamente informale, la cui unica virtù è che può essere recitato drammaticamente. Ciononostante, non si può trascurare alcuna risorsa metrica ragionevole e secondo la mia opinione, questo significa l'intero repertorio delle forme comiche inglesi, sia tradizionali che libere.

Ma sembra che esista un'opinione all'estero – rafforzata forse dall'abitudine dei traduttori delle odi corali greche, soprattutto tragiche – secondo cui l'unica forma corretta per una lirica greca è il movimento libero. Nella tragedia questo pregiudizio ha forse senso, in quanto va incontro al necessario disagio del traduttore nella convenzione corale con un'appropriata permissività.

When a Greek poet sat down to write his choral lyrics, he clearly envisaged his odes as *songs* to be sung and danced; but because it has become *de rigeur* for choral odes to be chanted in modern productions of Greek tragedy, most translators unconsciously allow this fact to influence their choral passages and end up writing that bastard abomination, neither song nor poetry, a hypnotically cadenced chant. In this case, current theatrical practice seems to me a convention born of incompetence and preciousness, and I should like to see translators boldly flout it by writing either poetry or songs. Under poetry and song, needless to say, I include both traditional and free verse, providing always that the ‘free’ and ‘traditional’ verse alike be realized as genuine poetry in their own right. I should also like to see the traditional forms restored to dignity and given a place beside free forms. Both have their function, and tragedy needs both. There is, for instance, a variety of identifiable types among choral lyrics, and some (the ‘escape’ ode, the ‘anxiously expectant’ ode, the ‘hymning’ ode, etc.) seem to me ideally suited to free treatment, while others (the ‘reflective’ ode, the ‘summation’ ode, etc.) seem to require that neatness and formal rightness of resolution that traditional forms, properly handled, can provide. I think, for instance, of the stunningly lovely formal periods in Robert Fitzgerald’s *Oedipus at Colonus* –in my opinion one of the very finest of modern translations of Greek tragedy – and especially the ode beginning, *Not to be born beats all philosophy*. Ideally, any tragedy requires its plateaus of perfect resolution and apparent peace, and for these the traditional forms are incomparably the appropriate choice.

If traditional periods are recommended now and then in tragedy, they are absolutely essential to comedy. It is, for instance, a fact that formal pattern, regularity and rhyme are, in English verse, almost mandatory for a certain kind of wit. Humorous poems in free forms tend to be drole, ironic, lightly satirical, wry, sardonic, nostalgic or tongue-in-cheek; they excite the marginal kind of humor, the chuckle, the amused smile, the understanding of pleased complicity.

Quando un poeta greco si sedeva per scrivere le liriche corali, chiaramente immaginava le sue odi come *canti* che dovevano essere cantati e danzati; ma siccome è diventato *de rigueur* che le odi corali siano scandite nelle produzioni moderne della tragedia greca, la maggior parte dei traduttori permette inconsciamente che ciò influenzi i loro passi corali e finisce con lo scrivere quell'abominio bastardo, né canto né poesia, che pare una salmodia ipnotica e cadenzata. In questo caso, la pratica teatrale corrente mi sembra una convenzione nata dall'incompetenza e dalla ricercatezza, e vorrei vedere i traduttori farsi sfrontatamente beffa di ciò nello scrivere o poesie o canzoni. Per poesia e canto, inutile dire che intendo anche il verso tradizionale e il verso sciolto, sempre ammesso che sia il verso "libero" che il verso "tradizionale" vengano realizzati di per sé come vera e propria poesia. Vorrei anche vedere che le forme tradizionali vengano restituite alla loro dignità e trovino uno spazio oltre le forme libere. Entrambe hanno una loro funzione, e la tragedia ha bisogno di entrambe. C'è per esempio una varietà di tipi identificabili tra le liriche corali, e alcune (l'ode di "fuga", l'ode di "ansiosa aspettativa", l'ode "inno", ecc.) mi sembrano idealmente armonizzate al trattamento libero, mentre altre (l'ode "riflessiva", l'ode "riassuntiva", ecc.) sembrano richiedere quell'abilità e correttezza formale nella risoluzione che possono fornire le forme tradizionali, propriamente trattate. Penso per esempio ai meravigliosi periodi formali in *Edipo a Colono* di Robert Fitzgerald – secondo la mia opinione una delle più raffinate traduzioni moderne della tragedia greca – e in particolare l'ode iniziale, *Not to be born beats all philosophy*. Idealmente, qualsiasi tragedia richiede picchi di risoluzione perfetta e pace apparente, e per queste le forme tradizionali sono, senza paragone, la scelta più appropriata.

Se nella tragedia i periodi tradizionali sono da raccomandarsi di tanto in tanto, nella commedia sono assolutamente essenziali. È, per esempio, un dato di fatto che il modello formale, la regolarità e la rima, sono, nel verso inglese, pressoché obbligatori per un certo tipo di humour. I poemi umoristici in versi liberi tendono a essere buffi, ironici, leggermente satirici, farseschi, sardonici, nostalgici o scherzosi; stimolano il tipo marginale di humour, la risatina, il sorriso divertito, la compassione della compiaciuta complicità.

In formal comic verse, however, the very neatness of the form with its chances of rhymed emphasis and harsh contrast, the possibilities of flirtation with a familiar pattern and a recurring beat, permit starker surprises and explosive incongruities. And the completeness, the necessity for right resolution, make responses direct and immediate, releasing the outright laugh or open pleasure in formal wit. It is precisely this formal effect at which many Aristophanic choral passages aim. Not all of them by any means; nor was the nineteenth century right to adopt the Gilbert and Sullivan patter-convention at every available opportunity. Aristophanes wrote superlative lyrics, magnificent march-anapests, doggerel, patter-songs, catches and comic arias for virtuoso performance, and the translator's job is to match as frequently as possible the variety and wit of his original. But where the Greek gives the opportunity, cries out for formal play, the chance should be seized. If our actors and choruses cannot read – or sing – formal comic verse successfully, they will have to learn, for there is no reason why the translator should make concessions to unnecessary incompetence.

My example is taken again from *The Birds*, and I want, without comment and at the risk of seeming infatuated with my own strategy, to set before you Dudley Fitts' fine 'free' version and my own 'formal' version of a lyrical monody. The speaker is Pisthetairos, and he is trying to persuade the reluctant birds to reclaim their great inheritance by contrasting their ancient glory and their present misery.

Fitts :

*You understand then, that years and years ago
you were great, even holy, in the eyes of men.
But now? Now you are rejects, fools,
worse than slaves, stoned
in the streets by arrogant men, hunted
down even in your sanctuaries
by trappers with nets, springes, limed
twigs, cages, decoy*

Nel verso comico formale, comunque l'assoluta purezza della forma con le sue opportunità di enfasi in rima e forte contrasto, le possibilità di flirtare con un modello familiare e un ritmo ricorrente, permettono vere e proprie sorprese e incongruità esplosive. E la completezza, la necessità di una giusta risoluzione, rende le reazioni dirette e immediate, facendo scoppiare la risata, o liberando il piacere per lo spirito formale. È precisamente quest'effetto formale a cui puntano molti passi corali aristofanici. Non tutti, né a tutti i costi; né fu corretto nel diciannovesimo secolo adottare la convenzione-gergo di Gilbert e Sullivan nei confronti di ogni opportunità che si presentasse. Aristofane scrisse liriche superlative, magnifiche marce-anapesti, versi burleschi, parole di commedia, giochi di parole e arie comiche per performance virtuosistiche e il lavoro del traduttore è di unire il più frequentemente possibile la varietà e lo spirito dell'originale. Ma dove il greco dà l'opportunità, chiede a gran voce l'interpretazione formale, bisognerebbe cogliere l'opportunità. Se i nostri attori e cori non possono leggere – o cantare – il verso comico formale con successo, dovranno imparare, perché non c'è ragione per cui il traduttore debba fare concessioni all'inutile incompetenza. Prendo esempio nuovamente dagli *Uccelli*, e senza commento e a rischio di sembrare infatuato della mia strategia, voglio presentarvi la raffinata versione “libera” di Dudley Fitts e la mia versione “formale” di una monodia lirica. L'oratore Pistetauro sta cercando di persuadere gli uccelli riluttanti a rivendicare la loro grande eredità mettendo in contrasto l'antica gloria e l'attuale miseria.

Fitts :

You understand then, that years and years ago

you were great, even holy, in the eyes of men.

But now? Now you are rejects, fools,

worse than slaves, stoned

in the streets by arrogant men, hunted

down even in your sanctuaries

by trappers with nets, springes, limed

twigs, cages, decoy

boxes; caught, sold

wholesale, goosed, prodded by fat fingers, denied

even the grace o f wholesome frying, but served up sleazily, choked with cheese, smeared with oil, sprayed with vinegar, doused

as though you were dead meat, too gamy, in rivers of sweet slab sauce.

My own:

Such were the honors you held in the days o f your soaring greatness.

But now you've been downgraded. You're the slaves, not lords, o f men. They call you brainless or crazy. They kill you whenever they can.

The temples are no protection: The hunters are lying in wait with traps and nooses and nets and little limed twigs and bait.

And when you're taken, they sell you as tiny hors d'oeuvres for a lunch. And you're not even sold alone

but lumped and bought by the bunch.

And buyers come crowding around and pinch your breast and your rump, to see if your fleshies are firm and your little bodies are plump.

And as i f that wasn't enough, they refuse to roast you whole, but dump you down in a dish and call you a casseröle.

They grind up cheese and spices with some oil and other goo, and they take this slimy gravy and they pour it over you!

Yes, they pour it over you!

It's like a disinfectant,

and they pour it piping hot

as though your meat were putrid, to sterilize the rot!

Yes, to sterilize the rot!

boxes; caught, sold

wholesale, goosed, prodded by fat fingers, denied

even the grace o f wholesome frying, but served up sleazily, choked with cheese, smeared with oil, sprayed with vinegar, doused

as though you were dead meat, too gamy, in rivers of sweet slab sauce.

My own:

Such were the honors you held in the days o f your soaring greatness.

But now you've been downgraded. You're the slaves, not lords, o f men. They call you brainless or crazy. They kill you whenever they can.

The temples are no protection: The hunters are lying in wait with traps and nooses and nets and little limed twigs and bait.

And when you're taken, they sell you as tiny hors d'oeuvres for a lunch. And you're not even sold alone

but lumped and bought by the bunch.

And buyers come crowding around and pinch your breast and your rump, to see if your fleshies are firm and your little bodies are plump.

And as i f that wasn't enough, they refuse to roast you whole, but dump you down in a dish and call you a casseröle.

They grind up cheese and spices with some oil and other goo, and they take this slimy gravy and they pour it over you!

Yes, they pour it over you!

It's like a disinfectant,

and they pour it piping hot

as though your meat were putrid, to sterilize the rot!

Yes, to sterilize the rot!

But wherever you look, and the longer and harder you look, the more it seems that our opportunities – at least in translating ancient literature – reside in the simple laborious business of exploiting neglected possibility and lively conventions. This is perhaps no great truth to come bearing home, but it is all I can offer. Like criticisms or poetry, translation is perpetually hindered and sometimes frustrated by its assumption that its limits and necessities are immediately apparent and that its practices can therefore be expressed as self-evident principles. Sometimes, too, even after years of practice, a wayward and arbitrary ‘principle’ will still evade the translator’s attention, remaining uncorrected because it lies too deep to be acknowledged as the prejudice it is. This is natural and expectable, for it takes either genius or long experience to know the boundaries of necessity, and most of us are therefore sentenced to groping, which is not really such a bad life. Alternatively, we can ignore necessity altogether and go a-translating with Robert Graves or Ezra Pound, persuading ourselves that our author is best translated by simply usurping him and setting up shop in the shambles we make.

Ma ovunque tu guardi e più a lungo e più profondamente tu guardi, più sembra che le nostre opportunità – almeno nel tradurre la letteratura antica – risiedano nella semplice e laboriosa attività dello sfruttare qualunque possibilità trascurata e qualsiasi convenzione dominante. Questa forse non è una grande verità con cui tornare a casa, ma è tutto ciò che posso offrire. Come la critica o la poesia, la traduzione è perpetuamente ostacolata e a volte frustrata dal suo stesso assioma per cui i suoi limiti e le sue necessità sono immediatamente apparenti e le sue pratiche possono quindi essere espresse come principi evidenti. A volte, anche dopo anni di pratica, un “principio” ostinato e arbitrario riuscirà ancora ad eludere l’attenzione del traduttore che ometterà di correggerlo perché è troppo profondo per essere riconosciuto quale il pregiudizio che è. Questo è naturale e prevedibile, perché è richiesta o la genialità o una lunga esperienza per conoscere i confini della necessità, e la maggior parte di noi è condannata a procedere a tentoni, il che non è davvero una vita così brutta. Oppure possiamo ignorare del tutto la necessità e andare a tradurre con Robert Graves o Ezra Pound, persuadendoci che il nostro autore è tradotto al meglio semplicemente usurpandolo e mettendo su bottega nel caos che facciamo.

ⁱ Sticomitia: nella tragedia greca e latina, dialogo specialmente di tono intensamente drammatico, in cui ogni battuta corrisponde a un verso (una sorta di botta e risposta). NdT.

ⁱⁱ Cleònimo: Ateniese accusato di aver gettato lo scudo e abbandonato la battaglia. NdT.

ⁱⁱⁱ Limerick: stanza di cinque versi di contenuto volutamente assurdo, paradossale o salace. NdT.