

# TICONTRE

---

TEORIA TESTO TRADUZIONE

11

---

20  
19

**T**  
**B**

## TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO II - MAGGIO 2019

---

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

### Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),  
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,  
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

### Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

### Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

PROFEZIA E DISINCANTO. *NEW WORDS* E *NINETEEN EIGHTY-FOUR* DI GEORGE ORWELL\*

ELISA FORTUNATO – *Università di Bari*

Il contributo propone la traduzione inedita in italiano del saggio *New Words* (1940) di George Orwell. Accompagna la traduzione una nota della traduttrice in cui viene prima analizzato il saggio nel suo contesto storico-letterario e all'interno della produzione saggistica e narrativa di Orwell; in un secondo paragrafo vengono discusse le principali strategie traduttive impiegate in relazione sia alla cultura e lingua di partenza del saggio sia alla cultura di arrivo cui è destinata la traduzione.

The paper focuses on George Orwell's contribution to the theory of language use, communicative potential and expressive inventiveness through his essay *New Words*. The first ever Italian translation of this 1940 essay is offered here, together with the original text and a brief introductory note by the Italian translator.

Le ultime parole di *Nineteen Eighty Four* fissano in un futuro oltre il futuro del 1984 la data in cui il *newspeak* sarà adottato. Sono Shakespeare, Milton, Swift, Byron, Dickens e *some others* a resistere all'ideologia omologante del *Big Brother*. L'ultimo baluardo contro la società del pensiero unico è rappresentato dalla letteratura. In una società che ha fatto delle parole e della sintassi il vessillo del potere, sono proprio le parole a custodire, con strenua caparbieta, il passato e, in esso, un futuro possibile.

Various writers, such as Shakespeare, Milton, Swift, Byron, Dickens, and some others were therefore in process of translation: when the task had been completed, their original writings, with all else that survived of the literature of the past, would be destroyed. These translations were a slow and difficult business, and it was not expected that they would be finished before the first or second decade of the twenty-first century. There were also large quantities of merely utilitarian literature – indispensable technical manuals, and the like – that had to be treated in the same way. It was chiefly in order to allow time for the preliminary work of translation that the final adoption of Newspeak had been fixed for so late a date as 2050.<sup>1</sup>

L'universo di *Nineteen Eighty Four* è un eterno presente. Un'utopia che, da essere il «luogo che non esiste» (dal greco οὐ «non» e τόπος «luogo») descritto da Thomas More nel 1516, è divenuta tangibile e vera, elidendo così la tensione, fondante del genere, al *presente possibile*, obliterando la proposta politica da contrapporre alla realtà.<sup>2</sup> Il progetto politico è divenuto realtà fattuale. Raphael Hythlodæus, il viaggiatore del Cinquecento che si faceva guidare in una terra straniera e migliore e dialogava con la sua *guida* sui principi su cui si reggeva la terra utopica è diventato Winston Smith, un *outsider*, un emarginato dalla sua stessa realtà e la sua *guida* all'interno della realtà di Oceania è O'Brien. L'interrogatorio che ha luogo nella stanza 101 nella parte terza del romanzo ha i tratti stilistici della seduta psicanalitica più che del dialogo cinquecentesco. Winston è messo di fronte non a un mondo altro a cui tendere ma a se stesso. Il viaggio di Winston

\* *New Words* by George Orwell (Copyright © George Orwell, 1940). Reproduced by permission of Bill Hamilton as the Literary Executor of the Estate of the Late Sonia Brownell Orwell.

<sup>1</sup> GEORGE ORWELL, *Nineteen Eighty Four*, London, Penguin Books, 2008, pp. 325-326.

<sup>2</sup> VITA FORTUNATI, 'It Makes No Difference': 1984, un'utopia della simulazione e della trasparenza, in *Orwell "1984": il testo*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 1986, pp. 47-59, pp. 47-59.

non ha una meta, non prevede un movimento. La rappresentazione geometrica del viaggio del protagonista di *Nineteen Eighty Four* è un punto, non una parabola esistenziale<sup>3</sup>, così come un punto è la Storia, schiacciata e riscritta in un eterno presente; così come un punto è la lingua, il *newspeak*, una lingua nuova incapace di descrivere (e dunque di suggerire alla mente) nulla al di fuori della realtà tangibile.

La riflessione di Orwell sulla lingua e la sua potenza manipolatoria e creatrice accompagna l'autore per tutta la sua breve, seppur prolifica, vita letteraria. Dal 1936, anno di pubblicazione di *Keep the Aspidochelone Flying*, fino al saggio *The Principles of Newspeak* che chiude nel 1948 il suo ultimo romanzo, l'autore ritorna e impreziosisce la ricerca sul tema. I saggi *New Words* (1940), *The English Language* (1944) e *Politics and English Language* (1946) sono integralmente rivolti alla questione della lingua.

La disamina dello stato in cui versa la lingua inglese in *Politics and English Language* e *The English Language* è nota. Orwell, ponendosi nel solco della filosofia anglosassone del Settecento, rintraccia un rapporto di reciproca influenza tra lingua e pensiero:

But an effect can become a cause reinforcing the original cause and producing the same effect in an intensified form, and so on indefinitely. A man takes to drink because he feels himself to be a failure, and then fails all the more completely because he drinks. It is rather the same thing that is happening to the English language. It becomes ugly and inaccurate because our thoughts are foolish, but the slovenliness of our language makes it easier for us to have foolish thoughts.<sup>4</sup>

E lo svilimento della lingua inglese a lui contemporanea, dovuto agli *swindles and perversions* di cui Orwell ci offre un catalogo dettagliato (*dying metaphors, operators or verbal false limbs, pretentious diction, meaningless words*), conduce inevitabilmente all'impoverimento del pensiero desiderato dal potere costituito.

Meno noto è, invece, il primo saggio dedicato al tema nel 1940: *New Words*. L'incipit è provocatorio, Orwell dichiara subito l'inadeguatezza della lingua inglese rispetto alla densa inconsistenza dei pensieri: «Everyone who thinks at all has noticed that our language is practically useless for describing anything that goes on inside the brain».<sup>5</sup> Inconsistenza preta di significati inconfutabili eppure indicibili. I dizionari e le grammatiche sono gabbie che incasellano il pensiero nello spazio angusto di una definizione. Definiscono ciò su cui una comunità di parlanti ha convenuto lasciando che l'*inner life* di ciascuno resti muta: «because it is for its nature indescribable».<sup>6</sup> Le parole riescono a restituire la realtà (dell'*inner world*) come un pezzo degli scacchi riesce ad assomigliare a un essere umano: sono solo una *crude approximation*. Eppure ogni uomo ha una vita interiore fatta di immagini impalpabili e sogni indescrivibili, ogni uomo conosce l'intimo desiderio di condividere ciò che, ad oggi, è inconfutabile perché incomunicabile. Ogni uomo partecipa di quella *star-like isolation* che lo rende unico; unico e solo, tragicamen-

3 «But in the end you will do more than understand it. You will accept it, welcome it, become part of it», ORWELL, *Nineteen Eighty Four*, cit., p. 281

4 GEORGE ORWELL, *Essays*, London/New York/Toronto, Everyman's Library, 2002, p. 954.

5 *Ivi*, p. 260.

6 *Ibidem*.

te solo come il Julius Ceasar di Shakespeare<sup>7</sup>. Orwell riconosce alla letteratura, prosa e poesia, lo sforzo titanico di dire ciò che non ha parole per essere detto, di *escape from this isolation by roundabout means*. Sono solo i *roundabout means* che permettono allo scrittore di superare il *dictionary-meaning* delle parole e, così facendo, di esprimere ciò che è «per sua natura indescrivibile»: *The art of writing is in fact largely the perversion of words*. Ma la perversione delle parole è arte raffinata destinata a pochi talenti. Perché tutti gli uomini possano fuggire l'isolamento cosmico cui sono *linguisticamente* destinati, Orwell propone: *to invent new words as deliberately as we invent new parts for a motor-car engine*. Inventare parole nuove come fossero parti di un motore, superare l'evoluzione linguistica connaturata a ogni cultura e coniare parole nuove capaci di dar forma al nostro *inner world*. Estendere la pratica già in atto, scrive l'autore, per le parole che indicano oggetti concreti e trovarne di adatte per tutto ciò che concreto non è. Eppure la differenza tra *concrete e abstract* non è da poco. Orwell lo sa e formula immediatamente le obiezioni che saranno mosse dal *reading, thinking type of man*: «Things cannot be done in that pedantic way. Languages can only grow slowly, like flowers; you can't patch them up like pieces of machinery». Certo, le parole non possono essere assemblate come pezzi di un macchinario, eppure, suggerisce Orwell, se la lingua vive nell'uso che ne fanno i parlanti, basterà *to agree about what we are naming*. Basterà creare un «lessico familiare» su larga scala, un lessico che mostri la *common experience*, l'essenza umana che unisce tutti i parlanti: «In effect it must come down to giving words a physical (probably visible) existence».

Già Swift – autore e soprattutto figura civica e politica fra le più influenti su Orwell, come si evince anche dal celebre *Politics vs Literature. An examination of 'Gulliver's Travels'* (1946) – in *On Corruptions of Style* (1710), nella sua *Proposal for Correcting the English Tongue* (1712) aveva auspicato che lo stile involuto e oscuro di molti scrittori e studiosi inglesi si inchinasse alla cristallina chiarezza della tradizione dell'*English plain style* per arrestare il declino della lingua di cui era spettatore. In particolare, nei *Gulliver's Travels* aveva anticipato la proposta di Orwell di creare una sorta di *English Academy* destinata a eliminare tutte le parole *inutili*:

We next went to the School of Language, where three Professors sate in Consultation upon improving that of their own Country. The first Project was to shorten Discourse by cutting Polysyllables into one, and leaving out Verbs and Participles, because in reality all things imaginable are but Nouns.

The other Project was a Scheme for entirely abolishing all Words whatsoever; [...]. An Expedient was therefore offered, that since Words are only Names for

<sup>7</sup> «I could be well moved if I were as you./ If I could pray to move, prayers would move me./ But I am constant as the northern star,/ Of whose true-fixed and resting quality/ There is no fellow in the firmament./ The skies are painted with unnumbered sparks./ They are all fire and every one doth shine,/ But there's but one in all doth hold his place./ So in the world. 'Tis furnished well with men,/ And men are flesh and blood, and apprehensive,/ Yet in the number I do know but one/ That unassailable holds on his rank,/ Unshaked of motion. And that I am he/ Let me a little show it even in this:/ That I was constant Cimber should be banished,/ And constant do remain to keep him so», Shakespeare, *Julius Caesar*, III, i, 63-78.

*Things*, it would be more convenient for all Men to carry about them, such *Things* as were necessary to express the particular Business they are to discourse on.<sup>8</sup>

E Hobbes, un secolo prima, metteva in guardia dall'uso, ripetitivo e meccanico, e dall'abuso di parole di cui il significato fosse *oscuro* ai più:

There is yet another fault in the discourses of some men; which may also be numbered amongst the sorts of madness; namely, that abuse of words, whereof I have spoken before ... by the name of absurdity. And that is, when men speak such words, as put together, have in them no signification at all; but are fallen upon by some, through misunderstanding of the words that have received, and repeat by rote; by others from intention to deceive by obscurity.<sup>9</sup>

Orwell rintraccia nel mezzo cinematografico lo strumento che solo potrà dare forma visibile all'*inner world*, lo strumento capace di mostrare il sogno, di far vedere il sentimento attraverso le potenzialità, ancora tutte da indagare e scoprire nel 1940, delle riprese, delle inquadrature, del montaggio e delle ancora ignote animazioni digitali e degli effetti speciali:

The thing that suggests itself immediately is the cinematograph. Everyone must have noticed the extraordinary powers that are latent in the film – the powers of distortion, of fantasy, in general of escaping the restrictions of the physical world. [...] A dream, for instance, as I said above, is totally indescribable in words, but it can quite well be represented on the screen.<sup>10</sup>

Quella avanzata da Orwell non è una proposta utopica, è una proposta concreta (*concrete*), realizzabile. Forse tristemente realizzata proprio nel suo ultimo romanzo, *Nineteen Eighty Four*, dove la lunga serie di auspicabili ipotesi prospettata in *New Words* sembra diventare *realtà*:

Suppose that a vocabulary existed which would accurately express the life of the mind, or a great part of it. Suppose that there need be no stultifying feeling that life is inexpressible, no jiggery-pokery with artistic tricks; expressing one's meaning simply a matter of taking the right words and putting them in place, like working out an equation in algebra.<sup>11</sup>

In *The Principles of Newspeak*, il saggio che chiude *Nineteen Eighty Four* e che rappresenta una sorta di congedo dell'autore dai lettori ma non dal mondo di Oceania,<sup>12</sup> l'utopia linguistica è stata messa in atto. Il *Party* ha ridotto il vocabolario in uso (*The A Vocabulary*) e ha creato «words which had been constructed for political purposes» (*The*

8 JONATHAN SWIFT, *Gulliver's Travels*, a cura di DAVID WOMERSLEY, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 270-271.

9 THOMAS HOBBS, *Leviathan*, a cura di MICHAEL OAKESHOTT, New York, Collier, 1962, pp. I, 8, 27.

10 ORWELL, *Essays*, cit., p. 267.

11 *Ivi*, p. 264.

12 Del 1949 è l'ultimo saggio pubblicato da Orwell prima di congedarsi dal mondo, *Writers and Leviathan*. Ancora un omaggio a Hobbes e un'ulteriore riflessione sul rapporto tra lingua, pensiero e potere.

*B Vocabulary*), una sorta di stenografia verbale «often packing whole ranges of ideas into a few syllables».<sup>13</sup> L'universo linguistico di Oceania ha colmato i vuoti dell'*old speak* creando parole nuove capaci di condurre il pensiero in minuscole gabbie di senso. Non c'è più nulla della potenza creatrice del cinema che aveva dato vita alla proposta di *New Words*. Anche le immagini diventano, in *Nineteen Eighty Four*, il simulacro vuoto del potere.

## I TRADURRE *NEW WORDS* DI GEORGE ORWELL

Lo stile piano e il periodare veloce di George Orwell hanno rappresentato la sfida più ardua nel tradurre *New Words*. Nella trama che intesse oggettività e soggettività, dialogo classico del genere del saggio,<sup>14</sup> si cela, nascosta dietro il pronome personale soggetto, la razionalità dello scienziato, l'analisi condotta su basi empiriche che deve portare alla dimostrazione di una tesi vera o perlomeno attendibile. «Il più lurido dei pronomi»<sup>15</sup> di gaddiana memoria si fa portatore di valori oggettivi, si fa *io* che indaga la complessità dell'animo umano attraverso gli strumenti dello studioso di scienze esatte. Letteratura e scienza sembrano fondersi e abbracciare lo stesso fine, come auspicava Aldous Huxley: conoscere l'uomo, il suo *inner world* e l'*outer world* che pure lo definisce.<sup>16</sup> La manipolazione del legame coesivo rappresentato dall'*I* inglese è stato forse il più doloroso atto di infedeltà al testo di partenza. L'italiano sopporta meno la ripetizione dei pronomi personali soggetto, lì dove l'inglese la esige. Eppure, nelle cinquanta ripetizioni di *I* che puntellano il breve saggio, mi è parso di intendere la volontà cosciente dell'autore di mettersi in primo piano, di rischiare in prima persona un possibile fallimento (che, ironia della sorte, davvero si realizzerà nei suoi stessi scritti, in *Nineteen Eighty-four*, lì dove Winston Smith, non più George Orwell, constaterà la fine dell'utopia nel suo stesso realizzarsi). Non ho potuto scegliere di mantenere la stessa ripetizione in italiano, pena una lettura difficile e estraniante che avrebbe fatto perdere, a mio avviso, la velocità del saggio originale. Ho cercato, tuttavia, di rintracciare e mantenere gli altri legami che intessono il testo, l'uso di termini afferenti all'area semantica della psicoanalisi, la ripetuta metafora militare, il generoso uso di *real*, da intendersi sempre come reale e non solo come *vero*, *tangibile*, *effettivo*.

<sup>13</sup> ORWELL, *Nineteen Eighty Four*, cit., p. 316.

<sup>14</sup> Cfr. ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002.

<sup>15</sup> CARLO EMILIO GADDA, *La cognizione del dolore*, Milano, Adelphi, 2017.

<sup>16</sup> ALDOUS HUXLEY, *The Olive Tree*, London, Chatto & Windus, 1936.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERARDINELLI, ALFONSO, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002. (Citato a p. 385.)
- FORTUNATI, VITA, 'It Makes No Difference': 1984, un'utopia della simulazione e della trasparenza, in *Orwell "1984": il testo*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 1986, pp. 47-59. (Citato a p. 381.)
- GADDA, CARLO EMILIO, *La cognizione del dolore*, Milano, Adelphi, 2017. (Citato a p. 385.)
- HOBBS, THOMAS, *Leviathan*, a cura di MICHAEL OAKESHOTT, New York, Collier, 1962. (Citato a p. 384.)
- HUXLEY, ALDOUS, *The Olive Tree*, London, Chatto & Windus, 1936. (Citato a p. 385.)
- ORWELL, GEORGE, *Essays*, London/New York/Toronto, Everyman's Library, 2002. (Citato alle pp. 382, 384.)
- *Nineteen Eighty Four*, London, Penguin Books, 2008. (Citato alle pp. 381, 382, 385.)
- SWIFT, JONATHAN, *Gulliver's Travels*, a cura di DAVID WOMERSLEY, Cambridge, Cambridge University Press, 2012. (Citato a p. 384.)





*NEW WORDS – GEORGE ORWELL\**

2 At present the formation of new words is a slow process (I have read so-  
mewhere that English gains about six and losses about four words a year) and no  
4 new words are deliberately coined except as names for material objects. Abstract  
words are never coined at all, though old words (e. g. *condition*, *reflex*, etc.) are  
sometimes twisted into new meanings for scientific purposes. What I am going  
to suggest here is that it would be quite feasible to invent a vocabulary, perhaps  
amounting to several thousands of words, which would deal with parts of our  
experience now practically unmeanable to language. There are several objections  
to the idea, and I will deal with these as they arise. The first step is to indicate the  
kind of purpose for which new words are needed.

Everyone who thinks at all has noticed that our language is practically useless  
for describing anything that goes on inside the brain. This is so generally reco-  
gnized that writers of high skill (e. g. Trollope and Mark Twain) will start their  
autobiographies by saying that they do not intend to describe their inner life,  
because it is of its nature indescribable. So soon as we are dealing with anything  
that is not concrete or visible (and even there to a great extent – look at the dif-  
ficulty of describing anyone’s appearance) we find that words are no like to the  
reality than chessmen to living beings. To take an obvious case which will not  
raise side-issues, consider a dream. How do you describe a dream? Clearly you  
*never* describe it, because no words that convey the atmosphere of dreams exist  
in our language. Of course, you can give a crude approximation of some of the  
facts in a dream. You can say «I dreamed that I was walking down Regent Street  
with a porcupine wearing a bowler hat» etc., but this is no real description of the  
dream. And even if a psychologist interprets your dream in terms of *symbols*, he  
is still going largely by guesswork; for the *real* quality of the dream, the quality  
that gave the porcupine its sole significance, is outside the world of words. In fact,  
describing a dream is like translating a poem into the language of one of Bohn’s  
cribs; it is a paraphrase which is meaningless unless one knows the original.

---

2 \* ] *New Words* by George Orwell (Copyright © George Orwell, 1940). Reproduced by permission of Bill Hamilton as the Literary Executor of the Estate of the Late Sonia Brownell Orwell

## PAROLE NUOVE (FEBBRAIO-APRILE 1940) – GEORGE ORWELL

Al momento, la formazione di parole nuove è un processo lento (ho letto da qualche parte che l'inglese acquista circa sei parole all'anno e ne perde quattro) e nessuna parola nuova viene deliberatamente coniata, ad eccezione di nomi per oggetti tangibili. Mai, in nessun caso, vengono coniate parole astratte, sebbene talvolta, per scopi scientifici, vengano attribuiti nuovi significati a vecchi termini (ad esempio, *condizione*, *riflesso*, etc.). Quel che voglio suggerire in questa sede è che sarebbe più che possibile inventare un vocabolario, composto probabilmente da diverse migliaia di parole, che potrebbe dare un nome a quegli aspetti della nostra esperienza ad oggi praticamente inesprimibili nella nostra lingua. Questa idea va incontro a diverse obiezioni, a cui risponderò man mano che si presenteranno. Per prima cosa è opportuno chiarire perché siano necessarie parole nuove.

Ogni persona che abbia la minima capacità di pensiero avrà notato che, quando si tratta di descrivere ciò che ci passa per la testa, la nostra lingua si dimostra del tutto inutile. È una cosa, questa, così universalmente riconosciuta che scrittori di grande talento (come Trollope e Mark Twain) iniziano le loro autobiografie dichiarando da subito che non descriveranno la loro vita interiore poiché essa è, per sua stessa natura, indescrivibile. Non appena ci occupiamo di qualsiasi cosa che non sia concreta o visibile – e anche, in molti casi, per ciò che è concreto e visibile, basti pensare quanto sia difficile descrivere l'aspetto esteriore di una persona – scopriamo che le parole assomigliano così poco alla realtà quanto i pezzi degli scacchi agli esseri viventi. Consideriamo un esempio ovvio che non dovrebbe sollevare *questioni collaterali*, i sogni. Come descriveremmo un sogno? Ovviamente non riusciamo mai a *descrivere* un sogno, dato che nella nostra lingua non c'è nessuna parola in grado di trasmettere l'atmosfera dei sogni. Certo, possiamo delineare in maniera vaga e approssimativa alcuni dei principali eventi del sogno. Possiamo dire: «ho sognato che stavo camminando su *Regent Street* con un porcospino che aveva una bombetta in testa» etc., ma non è una reale descrizione del sogno. Anche se uno psicologo interpretasse il sogno in termini di *simboli*, non farebbe altro che procedere per congetture; perché la *reale* qualità del sogno, quella qualità che conferisce al porcospino il suo solo e unico significato, risiede oltre il mondo delle parole. Infatti, descrivere un sogno è un po' come tradurre una poesia nel linguaggio di quei compendi annotati di Bohn, nient'altro che una parafrasi senza senso a meno che non si conosca l'originale.

9 inesprimibili ] N.d.T., in originale: *unamenable*. Letteralmente vuol dire: «not amenable or responsive to suggestions», quindi si sarebbe potuto tradurre «indomabili dalla nostra lingua» o, addirittura, «ribelli alla nostra lingua». È importante sottolineare, tuttavia, che il termine *unamenable* è quasi omofono di *unnameable*: «Not to be named or identified» e che Orwell potrebbe qui aver commesso un errore di battitura o, più probabilmente, abbia volutamente scelto di utilizzare un termine foneticamente ambiguo che racchiudesse in sé entrambi i significati.

31–32 compendi annotati di Bohn ] N.d.T., in originale: *Bohn's cribs*. Erano una sorta di compendi delle opere della tradizione latina ancora in circolazione fino all'inizio del Novecento.

I chose dreams as an instance that would not be disputed, but if were only dreams that were indescribable, the matter might not be worth bothering about. But, as has been pointed out over and over again, the waking mind is not so different from the dreaming mind as it appears – or as we like to pretend that it appears. It is true that most of our waking thoughts are reasonable – that is, there exists in our minds a kind of chessboard upon which thoughts move logically and verbally; we use this part of our minds for any straightforward intellectual problem, and we get into the habit of thinking (i.e. thinking in our chessboard moments) that it is the whole of the mind. But obviously it is not the whole. The disordered, un-verbal world belonging to dreams is never quite absent from our minds, and if any calculation were possible I dare say it would be found that quite half the volume of our waking thoughts were of this order. Certainly the dream-thoughts take a hand even when we are trying to think verbally, they influence the verbal thoughts, and it is largely they that make our inner life valuable. Examine your thought at any casual moment. The main movement in it will be a stream of nameless things – so nameless that one hardly knows whether to call them thoughts, images or feelings. In the first place there are the objects you see and the sounds you hear, which are in themselves describable in words, but which as soon as they enter your mind become something quite different and totally indescribable. And besides this there is the dream-life which your mind unceasingly creates for itself – and though most of this is trivial and soon forgotten, it contains things which are beautiful, funny, etc. beyond anything that ever gets into word. In a way this un-verbal part of your mind is even the most important part for it is the source of nearly all *motives*. All likes and dislikes, all aesthetic feeling, all notions of right and wrong (aesthetic and moral considerations are in any case inextricable) spring from feelings which are generally admitted to be subtler than words. When you are asked « Why do you do, or not do, so and so? » you are invariably aware that your *real* reason will not go into words, even when you have no wish to conceal it; consequently you rationalize your conduct, more or less dishonestly. I don't know whether everyone would admit this, and it is a fact that some people seem unaware of being influenced by their inner life, or even of having any inner. I notice that many people never laugh when they are alone and I suppose that if a man doesn't laugh when he is alone his inner life must be relatively barren. Still, every individual man has an inner life, and is aware of the practical impossibility of understanding others or being understood – in general, of the star-like isolation in which human beings live. Nearly all literature is an attempt to escape from this isolation by round – about means the direct

Ho scelto i sogni come esempio incontestabile. Tuttavia, se fossero soltanto i sogni ad essere indescrivibili, non varrebbe certo la pena arrovellarsi tanto sulla questione. Come è stato sottolineato più e più volte, al contrario di quel che sembra o di quel che ci piace pensare che sembri, la mente allo stato di veglia non è così diversa dalla mente allo stato onirico. È vero che la maggior parte dei nostri pensieri coscienti sono *razionali* – in altre parole, è come se nella nostra testa ci fosse una sorta di scacchiera sulla quale i nostri pensieri si muovono logicamente e verbalmente, ci serviamo di questa parte della mente per qualsiasi problema strettamente intellettuale e ci siamo convinti che la mente non sia altro che il movimento dei nostri pensieri sulla scacchiera. Ovviamente non è così. Il mondo dei sogni, sconnesso, non-verbale, non è mai completamente assente dalle nostre menti e, se fosse possibile fare una stima, oserei dire che una buona metà dei pensieri che elaboriamo nel nostro stato di veglia sono di questo tipo. Quel che è certo è che, anche quando cerchiamo di pensare *verbalmente*, i pensieri che hanno preso forma durante il sogno fanno capolino e influenzano i nostri pensieri *verbali*, anzi, sono proprio loro a rendere percepibile la nostra vita interiore. Fermiamoci ad analizzare i nostri pensieri in un qualsiasi momento. Il movimento principale è un flusso di elementi senza nome, così inclassificabili che non risulta affatto semplice capire se definirli pensieri, immagini o sentimenti. Prima di tutto ci sono gli oggetti che vediamo e i suoni che sentiamo, che sono, per loro natura, descrivibili a parole ma, non appena entrano nella nostra testa, diventano qualcosa di diverso e del tutto indescrivibile. Oltre a ciò, c'è il mondo onirico creato incessantemente dalla nostra mente – e sebbene gran parte di questo mondo sia irrilevante e presto dimenticata, in esso troviamo cose bellissime e divertenti ben al di là di tutto ciò che possa mai venire espresso a parole. Per certi versi, questa parte non-verbale della nostra mente è addirittura la parte più importante perché dà origine a quasi tutti i nostri *motivi*. Tutto ciò che ci piace o che non ci piace, il nostro senso estetico, i concetti di giusto e sbagliato (di fatto etica ed estetica sono inseparabili) scaturiscono da sentimenti universalmente riconosciuti come inesprimibili a parole. Quando ci chiedono: «perché fai così e così, e non così e così?» siamo inevitabilmente consapevoli dell'impossibilità di esprimere a parole la nostra *reale* motivazione, anche quando non abbiamo alcun motivo per celarla; e di conseguenza razionalizziamo il nostro agire in maniera più o meno disonesta. Non so se tutti sarebbero disposti a riconoscere quanto ho appena detto, ma è un dato di fatto che molte persone sembrano inconsapevoli di essere condizionate dalla loro vita interiore o anche solo di avere una vita interiore. Mi sono accorto che molte persone non ridono mai quando sono sole e ritengo che, se un essere umano non ride quando è solo, la sua vita interiore debba essere piuttosto arida. Eppure, ogni singolo individuo possiede una vita interiore e ogni singolo individuo è conscio che è praticamente impossibile comprendere gli altri ed essere compreso – cioè, della solitudine cosmica in cui vive

---

36–37 mente allo stato onirico ] N.d.T., in originale: *waking mind e dreaming mind*, entrambe espressioni prese in prestito dalla psicoanalisi.

69 solitudine cosmica ] N.d.T., in originale: *star-like isolation*. Nella traduzione si è cercato un «effetto equivalente», scegliendo *solitudine cosmica* come traduttore di *star-lik isolatione*. Nel *compound adjective* inglese risuona la solitudine, che non ha pari, del *Julius Caesar* shakespeariano (III, i, 60-62), nella scelta dell'aggettivo italiano *cosmico* si è cercato di risvegliare, nel lettore italiano, il ricordo di Giacomo Leopardi.

means (words in their primary meanings) being almost useless.

*maginative* writing is as it were a flank-attack upon positions that are impregnable from the front. A writer attempting anything that is not coldly *intellectual* can do very little with words in their primary meanings. He gets his effect, if at all, by using words in a tricky roundabout way, relying on their cadences and so forth, as in speech he would rely upon tone and gesture. In the case of poetry this is too well known to be worth arguing about. No one with the smallest understanding of poetry supposed that:

The mortal moon hath her eclipse endured,  
And the sad augurs mock their own presage  
(Shakespeare, *Sonnet CVII*)

really *means* what the words *mean* in their dictionary-sense. (The couplet is said to refer to Queen Elizabeth having got over her grand climacteric safely.) The dictionary-meaning has, as nearly always, *something* to do with the real meaning, but not more than the *anecdote* of a picture has to do with its design. And it is the same with prose, *mutatis mutandis*. Consider a novel, even a novel which has ostensibly nothing to do with the inner life – what is called a *straight story*. Consider *Manon Lescaut*. Why does the author invent this long rigmarole about an unfaithful girl and a runaway abbé? Because he has a certain feeling, vision, whatever you like to call it, and knows, possibly after experiment, that it is no use trying to convey this vision by describing it as one would describe a crayfish for a book of zoology. But by *not* describing it, by inventing something else (in this case a picaresque novel: in another age he would choose another form) he can convey it, or part of it. The art of writing is in fact largely the perversion of words, and I would even say that the less obvious this perversion is, the more thoroughly it has been done. For a writer who *seems* to twist words out of their meanings (e. g. Gerard Manley Hopkins) is really, if one looks closely, making a desperate attempt to use them straightforwardly. Whereas a writer who seems to have no tricks whatever, for instance the old ballad writers, is making an especial-

ogni essere umano. Quasi tutta la letteratura è un tentativo di sfuggire a questa solitudine attraverso *mezzi indiretti*, poiché i *mezzi diretti* (cioè le parole nelle loro accezioni in uso) si sono dimostrati quasi del tutto inutili.

La letteratura *di fantasia* è una sorta di attacco laterale a quelle posizioni inespugnabili altrimenti. Uno scrittore che tenti qualcosa che non sia freddamente intellettuale potrà fare molto poco con le parole nei loro significati convenzionali. Potrà ottenere qualche risultato, semmai, usando le parole in maniera allusiva e indiretta, giocando sul suono e cose di questo tipo, proprio come il tono della voce e i gesti colorano le nostre conversazioni. Questo è talmente riconosciuto nella poesia che non vale la pena discuterne in questa sede. Neanche la persona meno competente in materia può davvero pensare che:

The mortal moon hath her eclipse endured,  
And the sad augurs mock their own presage  
(Shakespeare, *Sonnet CVII*)

significhi davvero ciò che le parole vogliono dire nelle loro accezioni del dizionario (si dice che il distico si riferisse alla Regina Elisabetta che superò, indenne, il suo *periodo critico*). Il significato che troviamo nei dizionari ha, quasi sempre, una *qualche* relazione con il reale significato ma, come ci dice la *vecchia storiella*, non più importante di quella fra un dipinto e l'idea da cui origina. *Mutatis mutandis*, vale lo stesso con la prosa. Prendiamo un romanzo, uno di quelli che apparentemente non hanno nulla a che fare con la vita interiore, uno di quei romanzi che definiamo *semplici*; ad esempio, *Manon Lescaut*. Per quale motivo l'autore ha messo su tutta questa tiritera per una ragazza infedele e un abate in fuga? Perché, avuta questa idea, questa visione, chiamatela come volete, sapeva, probabilmente perché ci aveva già provato, che sarebbe stato inutile cercarla come si descriverebbe un gambero su un libro di zoologia. Attraverso l'invenzione di qualcosa di nuovo (in questo caso di un romanzo picaresco, in un'epoca diversa avrebbe scelto un altro genere), e non con la descrizione, è riuscito a rappresentarla, o almeno a rappresentarla in parte. L'arte di scrivere consiste a tutti gli effetti nella perversione delle parole e, oserei aggiungere, meno evidente è questa perversione, più in profondità è stata condotta. A ben vedere, per uno scrittore che *sembra* stravolgere le parole rispetto al loro significato (come ad esempio Gerard Manley Hopkins), cercare di usarle in modo lineare è un tentativo disperato; mentre uno scrittore che non sembra far uso di alcun trucco,

87-88 *periodo critico*] N.d.T., in originale: *climacteric* potrebbe riferirsi a un periodo critico nella vita privata di Elisabetta e, allo stesso tempo, ad una crisi più generale.

92 *Manon Lescaut*] N.d.T., il riferimento è all' *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731) di Antoine François Prévost.

102 Gerard Manley Hopkins] N.d.T., Gerard Manley Hopkins (Stratford, 28 luglio 1844 – Dublino, 8 giugno 1889) è stato un poeta inglese. Ritenuto troppo incline alla sperimentazione linguistica dai vittoriani, fu riscoperto nel Novecento da Ezra Pound.

ly subtle flank-attack, though, in the case of the ballad writers, this is no doubt unconscious. Of course one hears a lot of cant to the effect that all good art is *objective* and every true artist keeps his inner life to himself. But the people who say this do not mean it. All they mean is that they want the inner life to be expressed by an exceptionally roundabout method, as in the ballad or the *straight story*.

The weakness of the roundabout method, apart from its difficulty, is that it usually fails. For anyone who is not a considerable artist (possibly for them too) the lumpishness of words results in constant falsification. Is there anyone who has ever written so much as a love letter in which he felt that he had said exactly what he intended? A writer falsifies himself both intentionally and unintentionally. Intentionally, because the accidental qualities of words constantly tempt and frighten him away from his true meaning. He gets an idea, begins trying to express it, and then in the frightful mess of words that generally results, a pattern begins to form itself more or less accidentally. It is not by any means the pattern he wants, but it is at any rate not vulgar or disagreeable; it is *good art*. He takes it, because *good art* is a more or less mysterious gift from heaven, and it seems a pity to waste it when it presents itself. Is not anyone with any degree of mental honesty conscious of telling lies all day long, both in talking and writing, simply because lies will fall into artistic shape when truth will not? Yet if word represented meaning as fully and accurately as height multiplied by base represents the area of a parallelogram, at least the *necessity* for lying would never exist. And in the mind of reader or hearer there are further falsifications, because, words not being a direct channel of thought, he constantly sees meanings which are not there. A good illustration of this is our supposed appreciation of foreign poetry. We know from the *Vie Amoureuse du Docteur Watson* stuff of foreign critics, that true understanding of foreign literature is almost impossible; yet quite ignorant people profess to get, do get, vast pleasure out of poetry in foreign and even dead languages. Clearly the pleasure they derive may come from something the writer never intended, possibly from something that would make him squirm in his grave if he knew it was attributed to him. I say to myself *Vixi puellis nuper idoneus*, and I repeat this over and over for five minutes for the beauty of the word *idoneus*. Yet, considering the gulf of time and culture, and my ignorance of Latin, and the fact that no one even knows how Latin was pronounced, is it possible that the effect I am enjoying is the effect Horace was trying for? It is as though I were in ecstasies over the beauty of a picture, and all because of some splashes of paint which had accidentally got on to the canvas two hundred years after it



quale poteva essere uno scrittore di ballate, sta invece conducendo un attacco ben più sottile e mirato, sebbene, nel caso appunto degli autori di ballate, questo avvenga in modo del tutto inconsapevole. Ovviamente, si sentono tante sciocchezze sul fatto che la sola arte di qualità sia quella *oggettiva* e che ogni vero artista tenga per sé la propria vita interiore. Ma chi dice una cosa del genere non la pensa veramente. Ciò che si intende davvero è che si vorrebbe esprimere la vita interiore in maniera straordinariamente indiretta, così come avviene in una ballata o in una storia *semplice*.

Al di là della sua complessità, la debolezza di questo metodo indiretto è che il più delle volte fallisce. Per chiunque non sia un artista di talento (e probabilmente anche per loro) l'uso di parole imprecise si traduce in falsificazione costante. C'è qualcuno che in vita sua ha scritto anche solo una lettera d'amore in cui sentiva di aver detto esattamente ciò che voleva dire? Uno scrittore dissimula se stesso sia intenzionalmente che involontariamente. Intenzionalmente, perché le sfaccettature inaspettate delle parole sempre lo tentano e lo spaventano, allontanandolo da ciò che egli è veramente. Ha un'idea, inizia a cercare di esprimerla e, poi, nella bolgia infernale di parole che ne vien fuori, un disegno inizia a prendere forma in maniera più o meno casuale. Non corrisponde minimamente all'idea che aveva in testa ma, tutto sommato, non è né sgradevole né triviale, è *buona arte*. E se la tiene, perché la *buona arte* è quasi come un misterioso dono dal cielo e, quando si verifica un'occasione del genere, sembra un peccato spreccarla. Chiunque abbia un minimo di onestà intellettuale non sa forse di non far altro che mentire, sia quando parla sia quando scrive, solo perché le menzogne confluiscono in una forma artistica e ciò non accade con la verità? Eppure, se le parole rappresentassero i significati in maniera così completa e precisa come la base moltiplicata per l'altezza rappresenta l'area del parallelogramma, non ci sarebbe affatto *necessità* di mentire. E nella testa di chi legge o di chi ascolta ci sono ulteriori deformazioni perché, visto che le parole non sono direttamente collegate al pensiero, essi scorgono continuamente significati che non ci sono. Un esempio chiaro di quanto appena detto lo troviamo nel nostro presunto apprezzamento della poesia straniera. Capiamo, attraverso la *Vie Amoureuse du Docteur Watson* e altri lavori di critica straniera, come una comprensione esaustiva della letteratura straniera sia praticamente impossibile; eppure, ci sono persone non proprio colte che sostengono di riuscire (e ci riescono davvero!) a trarre un immenso piacere dalle poesie in lingue straniere o addirittura morte. Certo, il piacere di cui parlano può derivare da qualcosa che esula completamente dalle intenzioni dell'autore o, addirittura, da qualcosa che, se solo venisse a saperla, lo farebbe rivoltare nella tomba. Dico tra me e me *Vixi puellis nuper idoneus* e lo ripeto più e più volte per cinque minuti buoni, solo perché adoro come suona la parola *idoneus*. Ora, tenendo presente la distanza temporale e culturale, la mia totale ignoranza del latino e il fatto che nessuno neanche sa quale fosse la pronuncia latina originale, quant'è alta la probabilità che il motivo del mio apprezzamento sia esattamente

---

137-138 *Vixi puellis nuper idoneus*] N.d.T., il riferimento è a Orazio, Ode XXVI, Libro III.

was painted. Notice, I am not saying that *art* would necessarily improve if words conveyed meaning more reliably. For all I know art thrives on the crudeness and vagueness of language. I am only criticizing *words* in their supposed function as vehicles of thought. And it seems to me that from the point of view of exactitude and expressiveness our language has remained in the Stone Age.

The solution I suggest is to invent new words as deliberately as we would invent new parts for a motor-car engine. Suppose that a vocabulary existed which would accurately express the life of the mind, or a great part of it. Suppose that there need be no stultifying feeling that life is inexpressible, no jiggery-pokery with artistic tricks; expressing one's meaning simply (being) a matter of taking the right words and putting them in place, like working out an equation in algebra. I think the advantages of this would be obvious. It is less obvious, though, than to sit down and deliberately coin words in a common-sense proceeding. Before indicating a way in which satisfactory words might be coined, I had better deal with the objections which are bound to arise.

If you say to any thinking person « Let us form a society for the invention of new and subtler words », he will first of all object that it is the idea of a crank, and then probably say that our present words, properly handled, will meet all difficulties. (This last, of course, is only a theoretical objection. In practice everyone recognizes the inadequacy of language – consider such expressions as « Words fail », « It wasn't what he said, it was the way he said it », etc.) but finally he will give you an answer something like this: « Things cannot be done in that pedantic way. Languages can only grow slowly, like flowers; you can't patch them up like pieces of machinery. Any *made-up* language must be characterless and lifeless – look at Esperanto, etc. The whole meaning of a word is in its slowly-acquired associations », etc.

In the first place, this argument, like most of the arguments produced when one suggests changing anything, is a long-winded way of saying that what is must be. Hitherto we have never set ourselves to the deliberate creation of words, and all living languages have grown slowly and haphazard; *therefore* language cannot grow otherwise. At present, when we want to say anything above the level of a geometrical definition, we are obliged to do conjuring trick with sounds, associations, etc.; *therefore* this necessity is inherent in the nature of words. The *non sequitur* is obvious. And notice that when I suggest abstract words I am only suggesting an extension of our present practice. For we do now coin concrete

lo stesso risultato che Orazio voleva ottenere? È come se fossi totalmente rapito dalla bellezza di un dipinto, e tutto ciò solo in virtù di qualche schizzo di vernice finito per errore sulla tela 200 anni dopo che il quadro era stato dipinto. Attenzione, non sto dicendo che l'arte sarebbe necessariamente migliore se le parole esprimessero i significati in maniera più precisa. Per quanto ne so, l'arte si evolve proprio a partire dall'imprecisione e dall'ambiguità del linguaggio. Sto solo giudicando le parole secondo la loro presunta funzione di veicoli del pensiero. E a me pare che dal punto di vista dell'esattezza e dell'espressività la nostra lingua sia ferma all'età della pietra.

La soluzione che propongo consiste nel creare deliberatamente parole nuove, proprio come inventeremmo nuovi pezzi del motore di un'automobile. Supponiamo che esista un vocabolario in grado di esprimere accuratamente l'attività del pensiero o gran parte di essa. Supponiamo che non ci sia alcun bisogno di annichilire quelle emozioni che la vita non riesce ad esprimere, niente astuzie e trucchetti artistici, poiché esprimere un certo significato è semplicemente questione di scegliere le parole giuste e metterle al posto giusto, proprio come si risolverebbe un'equazione algebrica. Penso che i vantaggi di questa operazione siano ovvi. Tuttavia, è meno ovvio di quanto lo sia sedersi e iniziare deliberatamente a coniare parole seguendo un principio di buonsenso. Prima di suggerire un metodo soddisfacente con cui poter coniare parole nuove, è meglio che mi occupi di quelle obiezioni che per forza di cose emergeranno.

Se proponete a qualsiasi persona dotata di un po' di cervello «mettiamo su una società per la creazione di parole nuove e più precise», la prima obiezione che farà sarà che questa è un'idea da pazzi e con ogni probabilità vi dirà anche che le parole che abbiamo attualmente, se accuratamente usate, possono superare ogni difficoltà (quest'ultima, ovviamente, è solo un'obiezione teorica. Nella pratica tutti riconoscono l'inadeguatezza della lingua; considerate espressioni come: «mancano le parole», «non era ciò che ha detto, ma il modo in cui lo ha detto», etc.) eppure, alla fine, vi sarà data una risposta del tipo: «Le cose non vanno fatte in maniera così pedante. Le lingue crescono lentamente, come i fiori; non si può mica assemblarle come fossero componenti di chissà quale ingranaggio. Qualsiasi lingua costruita a tavolino sarà per forza senza carattere e senza vita – basti pensare all'Esperanto e simili. Il significato di una parola risiede in tutte quelle associazioni che si sono lentamente stratificate nel tempo», etc.

Prima di tutto, questa obiezione, come buona parte delle obiezioni che si fanno quando si propone di cambiare qualcosa, è solo un modo arzigogolato per dire che *ciò che è è ciò che deve essere*. Finora non ci siamo mai dedicati alla creazione di parole, e le lingue attualmente in uso si sono sviluppate tutte in modo lento e casuale; *pertanto* una lingua non può evolvere diversamente. Al momento, quando vogliamo dire qualsiasi cosa che vada oltre il livello di una definizione geometrica, siamo costretti a fare dei giochi di prestigio con i suoni, le associazioni, etc.; *pertanto* tale necessità è connaturata alle parole stesse. Il *non sequitur* è evidente. E c'è da precisare che quando io propongo di coniare parole astratte sto solo suggerendo di estendere una pratica già in uso. Poiché di fatto già

words. Airplanes and bicycles are invented, and we invent names for them, which is the natural thing to do. It is only a step to coining names for the now unnamed things that exist in the mind. You say to me « Why do you dislike Mr Smith? » and I say « Because he is a liar, coward, etc. », and I am almost certainly giving the wrong reason. In my own mind the answer runs « Because he is a – kind of man », – standing for something which I understand, and you would understand if I could tell it you. Why not find a name for – – ? The only difficulty is to agree about *what* we are naming. But long before this difficulty raised, the reading, thinking type of man will have recoiled from such as ideas as the invention of words. He will produce argument like the one I indicated above, or others of a more or less sneering, question-begging kind. In reality all these arguments are humbug. The recoil comes from a deep unreasoned instinct, superstitious in origin. It is the feeling that any direct rational approach to one's difficulties, any attempt to solve the problems of life as one would solve an equation, can lead nowhere – more, is definitely *unsafe*. One can see this idea expressed everywhere in a roundabout way. All the bosh that is talked about our national genius for *muddlingthrough*, and all the squashy godless mysticism that is urged against any hardness and soundness of intellect, mean *au fond* that it is *safer not to think*. This feeling starts, I am certain, in the common belief of children that the air is full of avenging demons waiting to punish presumption. In adults the belief survives as a fear of too rational thinking. I the Lord thy God am a jealous God, pride comes before a fall, etc. – and the most dangerous pride is the false pride of the intellect. David was punished because he numbered the people – i.e. because he used his intellect scientifically. Thus such an idea as, for instance, ectogenesis, apart from its possible effects upon the health of the race, family life, etc., is felt to be *in itself* blasphemous. Similarly any attack on such a fundamental thing as language, an attack as it were on the very structure of our own minds, is blasphemy and therefore dangerous. To reform language is practically an interference with the work of God – though I don't say that anyone would put it quite in these words. This objection is important, because it would prevent most people from even considering such an idea as the reform of language. And of course the idea is useless unless undertaken by large numbers. For one man, or a clique, to try and make up a language, as I believe James Joyce is now doing, is as absurd as one

coniamo parole concrete. Inventiamo aeroplani e biciclette e inventiamo i loro nomi ed è un'operazione naturale. Siamo a un passo dal dare un nome a quelle cose ancora senza nome che esistono nella nostra mente. Potreste chiedermi: «Perché detesti Mr Smith?» e io risponderai: «perché è un bugiardo, un codardo, etc.» e quasi certamente starei fornendo le ragioni sbagliate. Nella mia mente la risposta suonerà così: «Perché egli è un uomo — «, dove — sta per qualcosa che io comprendo e che comprendereste anche voi se solo avessi la parola adatta. Perché non trovare un nome per —? L'unica difficoltà sta nell'essere d'accordo sulla *cosa* cui stiamo dando un nome. Ma molto prima che sorga questa difficoltà, l'uomo che pensa e che legge avrà indietreggiato rispetto all'idea di inventare parole. Egli solleva questioni simili a quella appena citata o altre questioni di principio più o meno caustiche. In realtà tutti questi argomenti sono ipocrisie. Questa *fuga* ha origine in un istinto profondo e irrazionale di natura superstiziosa. È la sensazione che ogni approccio razionale alle difficoltà, ogni tentativo di risolvere i problemi della vita come risolveremmo un'equazione, non porti da nessuna parte e, ancora di più, sia decisamente pericoloso. Questa idea si può trovare, più o meno implicitamente, ovunque. Tutte le sciocchezze sulla nostra *naturale inclinazione a cavarcela* e tutti quegli empiri pseudo-misticismi che si contrappongono a qualsiasi proposta lucida e coerente, stanno a significare, *au fond*, che è più sicuro non pensare affatto. Queste sensazioni hanno origine, ne sono certo, nella convinzione dei bambini che l'aria sia piena di demoni assetati di vendetta, che non aspettano altro che punire i presuntuosi. Negli adulti tale convinzione sopravvive nella paura dei pensieri *troppo* razionali. Io, il Signore Dio tuo, sono un Dio geloso, la superbia precede la caduta, etc. — e la superbia più pericolosa è la falsa superbia dell'intelletto. Davide fu punito perché osò contare le persone, perché usò il suo intelletto in modo razionale. Pertanto, un'idea quale, ad esempio, l'ectogenesi, oltre alle possibili ripercussioni sulla salute della razza, sulla vita familiare, etc., è sentita come blasfemia in sé e per sé. Allo stesso modo ogni attacco che riguardi cose che riteniamo fondamentali, come la lingua, è un attacco alla struttura stessa della nostra mente e ciò è blasfemo, dunque pericoloso. Riformulare il linguaggio significa in pratica interferire con l'operato di Dio — sebbene non voglia dire che qualcuno la metterebbe in questi termini. Tale obiezione è particolarmente importante proprio perché essa fa in modo che la maggior parte delle persone neanche prenda in considerazione un'idea come la riforma della lingua. E, ovviamente, questa idea, se non condivisa da un gran numero di persone, non porterà ad alcun risultato. Il fatto che un solo uomo, o una cerchia ristretta di uo-

202–203 Io, il Signore Dio tuo, sono un Dio geloso ] N.d.T., il riferimento è a *Esodo* 20:5: «Non ti prostrare davanti a loro e non li servire, perché io, il Signore, il tuo Dio, sono un Dio geloso» (la versione italiana è tratta dall'edizione CEI 2008).

203 la superbia precede la caduta ] N.d.T., il riferimento è a *Proverbi* 16: 18: «La superbia precede la rovina, e l'alterezza dello spirito precede la caduta» (la versione italiana è tratta dall'edizione CEI 2008).

204 Davide...persone ] N.d.T., il riferimento è a *Esodo* 30: 11-14; 2 sam 24: 2: «L'ira dell'Eterno si accese di nuovo contro Israele e incitò Davide contro il popolo, dicendo: «Va' a fare il censimento, d'Israele e di Giuda» (la versione italiana è tratta dall'edizione CEI 2008).

man trying to play football alone. What is wanted is several thousands of gifted but normal people who would give themselves to word-invention as seriously as people now give themselves to Shakespearean research. Given these, I believe we could work wonders with language.

Now as to the means. One sees an instance of the successful invention of words, though crude and on small scale, among the members of large families. All large families have two or three words peculiar to themselves – words which they have made up and which convey subtilized, non-dictionary meanings. They say «Mr Smith is a – kind of man». Using some home-made word, and the others understand perfectly; here then, within the limits of the family, exists an adjective filling one of the many gaps left by the dictionary. What makes it possible for the family to invent these words is the basis of their common experience. Without common experience, of course, no word can mean anything. If you say to me «What does bergamot smell like?» I say «Something like verbena». And so long as you know the smell of verbena you are somewhere near understanding me. The method of inventing words, therefore, is the method of analogy based on unmistakable common knowledge; one must have standards that can be referred to without any chance of misunderstanding, as one can refer to a physical thing like the smell of verbena. In effect it must come down to giving words a physical (probably visible) existence. Merely *talking* about definitions is futile; one can see this whenever it is attempted to define one of the words used by literary critics (e. g. *sentimental*, *vulgar*, *morbid*, etc.). All meaningless – or rather, having a different meaning for everyone who uses them. What is needed is to *show* a meaning in some unmistakable form, and then, when various people have identified it in their own minds and recognized it as worth naming, to give it a name. The question is simply of finding a way in which one can give thought an objective existence.

The thing that suggests itself immediately is the cinematograph. Everyone must have noticed the extraordinary powers that are latent in the film – the powers of distortion, of fantasy, in general of escaping the restrictions of the physical world. I suppose it is only from commercial necessity that the film has been used chiefly for silly imitations of stage plays, instead of concentrating as it ought on things that are beyond the stage. Properly used, the film is the one possible medium for conveying mental processes. A dream, for instance, as I said above, is totally indescribable in words, but it can quite well be represented on the

mini, cerchino di rinnovare una lingua, proprio come credo stia facendo James Joyce in questo momento, è una cosa tanto assurda quanto è assurdo un uomo che tenti di giocare da solo a calcio. Servirebbero diverse migliaia di persone talentuose ma normali che si dedicassero tanto seriamente all'invenzione di parole quanto oggi le persone si dedicano allo studio di Shakespeare. Detto questo, credo che si potrebbero compiere meraviglie con la lingua.

Ora passiamo ai mezzi per giungere a quanto detto. È possibile vedere un particolare esempio di invenzione ben riuscita di nuove parole, sebbene ancora rozza e su piccola scala, tra i membri delle famiglie numerose. Tutte le grandi famiglie hanno due o tre parole che hanno senso solo per loro – parole che hanno creato e che trasmettono significati impalpabili, introvabili sul dizionario. Dicono: «Mr Smith è un — tipo di uomo». Usano un lessico familiare che gli altri capiscono perfettamente; e inoltre, nei confini della famiglia di riferimento, si crea un aggettivo che colma una delle tante lacune dei dizionari. Ciò che rende possibile alla famiglia inventare queste parole è il sostrato delle loro esperienze condivise. Senza un'esperienza condivisa, nessuna parola ha alcun significato. Se mi si chiede: «A cosa assomiglia l'odore del bergamotto?», io risponderò: «A qualcosa tipo la verbena». E quanto meglio si conoscerà l'odore della verbena tanto più vicini si sarà al capirsi. Il metodo per l'invenzione di parole nuove, dunque, è il metodo dell'analogia fondata su un'inequivocabile esperienza condivisa; bisogna avere dei referenti cui rifarsi senza alcuna possibilità di fraintendimento proprio come è possibile fare riferimento a un dato sensoriale quale il profumo della verbena. In pratica, bisogna riuscire a dare alle parole una realtà fisica (possibilmente visibile). Parlare solo di definizioni è poco utile; e questo è evidente ogni qual volta si cerchi di definire una delle parole usate dai critici letterari (come, ad esempio, *sentimentale*, *triviale*, *morboso*, etc., tutte parole senza significato, o meglio, tutte parole che assumono significati diversi a seconda di chi le usa). Quel che è necessario è *mostrare* un significato in una qualche forma non-equivocabile e, in seguito, quando diverse persone ne avranno creata un'immagine mentale e l'avranno ritenuta meritevole di denominazione, dargli un nome. Il problema è semplicemente trovare un modo in cui dare al pensiero un'esistenza tangibile.

La cosa che per sua stessa natura viene subito in mente è il cinematografo. Chiunque avrà notato le straordinarie potenzialità insite nel film – il suo potere di distorsione, la sua forza immaginifica e, in generale, la capacità di superare i limiti del mondo fisico. Suppongo sia solo per necessità economiche che i film siano stati usati principalmente per ridicoli rifacimenti di opere teatrali, invece di concentrarsi, come avrebbero dovuto, su quelle cose che si trovano al di là del palco. Se usati in modo appropriato, i film sono l'unico strumento in grado di esprimere i processi mentali. Ad esempio, come ho detto prima, un sogno è assolutamente indescrivibile a parole, ma può benissimo essere rappresentato

---

226 lessico familiare ] N.d.T., in originale: *home-made words*, letteralmente: *parole fatte in casa*. Si è scelto, nella traduzione, di fare riferimento al titolo del romanzo di Natalia Ginzburg che, pur del 1963, permette al lettore italiano di intuire senza mediazioni ciò che Orwell sta suggerendo, con ventitré anni di anticipo.

screen. Years ago I saw a film of Douglas Fairbanks', part of which was a representation of a dream. Most of it, of course, was silly joking about the dream where you have no clothes on in public, but for a few minutes it really was like a dream, in a manner that would have been impossible in words, or even in a picture, or, I imagine, in music. I have seen the same kind of thing by flashes in other films. For instance in *Dr Caligari* – a film, however, which was for the most part merely silly, the fantastic element being exploited for its own sake and not to convey any definite meaning. If one thinks of it there is very little in the mind that could not somehow be represented by the strange distorting powers of the film. A millionaire with a private cinematograph, all the necessary props and a troupe of intelligent actors could, if he wished, make practically all of his inner life known. He could explain the real reasons of his actions instead of telling rationalized lies, point out the things an ordinary man has to keep locked up because there are no words to express them. In general, he could make other people understand him. Of course, it is not desirable that any one man, short of a genius, should make a show of his inner life. What is wanted is to discover the now nameless feelings that men have *in common*. All the powerful motives which will not go into words and which are a cause of constant lying and misunderstanding, could be tracked down, given visible form, agreed upon, and named. I am sure that the film, with its almost limitless powers of representation, could accomplish this in the hands of the right investigators, though putting thoughts into visible shape would not always be easy – in fact, at first it might be as difficult as any other art.

A note on the actual form new words ought to take. Suppose that several thousands of people with the necessary time, talents and money undertook to make additions to language; suppose that they managed to agree upon a number of new and necessary words; they would still have to guard against producing a mere Volapuk which would drop out of use as soon as it was invented. It seems to me probable that a word, even a not yet existing word, has as it were a natural form – or rather, various natural forms in various languages. If languages were truly expressive there would be no need to play upon the sounds of words as we do now, but I suppose there must always be some correlation between the sound of a word and its meaning. An accepted (I believe) and plausible theory of the origin of language is this. Primitive man, before he had words, would naturally rely upon gesture, and like any other animal he would cry out at the moment



sullo schermo. Anni fa vidi un film di Douglas Fairbanks in cui vi era la rappresentazione di un sogno. Certo, buona parte era ingenuamente giocata su un sogno in cui ci si ritrova in pubblico senza vestiti, ma per qualche minuto sembrava davvero di essere in un sogno, come sarebbe stato impossibile fare con le parole o con un dipinto o, immagino, con la musica. Ho visto lo stesso genere di cosa balenare in altri film. Ad esempio, nel *Dr Caligari* – un film, tuttavia, per lo più grottesco, dove la componente fantastica era utilizzata in maniera fine a se stessa più che per esprimere qualche significato specifico. A pensarci bene, nella nostra testa ci sono ben poche cose che non possono essere rappresentate in *un qualche modo* da quelle strane capacità di distorsione proprie dei film. Un miliardario che possedesse un suo personale cinematografo con tanto di strumentazione e un cast di attori di un certo livello, se volesse, potrebbe rendere visibile tutta quella parte della sua vita interiore di cui ha coscienza. Potrebbe spiegare le ragioni effettive delle sue azioni, invece di inventare menzogne, potrebbe mostrare ciò che gli sembra bello, patetico, divertente, etc. – insomma, tutte quelle cose che un individuo qualunque è costretto a tenere per sé perché non ha le parole per esprimerle. In pratica, potrebbe far sì che gli altri lo capiscano. Ovviamente non è auspicabile che ogni singola persona, a meno che non sia un genio, faccia mostra della sua vita interiore. L'obiettivo è piuttosto cercare di scoprire quali sono quei motivi che hanno in comune tutti gli uomini e che, ancora oggi, non hanno nome. Si potrebbero rintracciare tutti quei potenti impulsi che non potranno mai essere espressi a parole e che ci costringono a mentire costantemente senza mai capirci, si potrebbe dar loro una forma e una definizione, sulla quale tutti potremmo convenire, nominandola. Sono convinto che lo strumento filmico, con la sua smisurata capacità rappresentativa, se posto nelle mani giuste, possa realizzare tutto questo.

Solo una nota sulla forma effettiva che dovrebbero assumere le parole nuove. Supponiamo che diverse migliaia di persone con capacità, tempo e soldi a disposizione si assumano il compito di ampliare la lingua; supponiamo che giungano a un accordo circa un certo numero di parole nuove e ritenute necessarie; queste persone dovranno comunque guardarsi dal creare una sorta di Volapuk che cadrebbe in disuso con la stessa velocità con la quale è stato inventato. Mi sembra verosimile il fatto che una parola, foss'anche una parola non ancora inventata, abbia, per così dire, una forma naturale o, meglio, varie forme per varie lingue. Se le lingue fossero davvero eloquenti non ci sarebbe alcun bisogno di giocare con i suoni delle parole come invece facciamo. Tuttavia, ritengo che ci debba sempre essere una qualche correlazione tra il suono di una parola e il suo significato. Ecco una teoria sull'origine della lingua riconosciuta e plausibile, o così a me sembra: prima di usare delle parole, l'uomo primitivo faceva naturalmente affidamento sui gesti

---

252 Douglas Fairbanks ] N.d.T., Douglas Fairbanks, pseudonimo di Julius Ullman (Denver, 23 1883–Santa Monica 12 1939), è stato un celebre attore statunitense, interprete del cinema muto.

256–257 *Dr Caligari* ] N.d.T., *Das Cabinet des Dr. Caligari* è una pellicola muta del 1920 diretta da Robert Wiene. L'opera è considerata il simbolo del cinema espressionista tedesco. Gioca moltissimo con il tema del doppio e la difficile distinzione tra allucinazione e realtà.

279 Volapuk ] N.d.T., il *Volapuk* è una lingua artificiale creata nel 1880 da Johann Martin Schleyer.

of gesticulating, in order to attract attention. Now one instinctively makes the gesture that is appropriate to one's meaning, and all parts of the body follow suit including the tongue. Hence, certain tongue-movements – i.e. certain sounds – would come to be associated with certain meanings. In poetry one can point to words which, apart from their direct meanings, regularly convey certain ideas by their sound. Thus: «Deeper than did ever *plummet* sound» (Shakespeare – more than once I think). «Past the *plunge of plummet*» (A. E. Housman). «the *unplumbed*, salt, estranging sea» (Matthew Arnold), etc. Clearly, apart from direct meanings, the sound plum- or plun- has something to do with bottomless oceans. Therefore in forming new words one would have to pay attention to appropriateness of sound as well as exactitude of meaning. It would not do, as at present, to clip a new word of any real novelty by making it out of old ones, but it also would not do to make it out of a mere arbitrary collection of letters. One would have to determine the natural form of the word. Like agreeing upon the actual meanings of the words, this would need the cooperation of a large number of people.

I have written all this down hastily, and when I read through it I see that there are weak patches in my argument and much of it is commonplace. To most people in any case the whole idea of reforming language would seem either dilettantish or crankish. Yet it is worth considering what utter incomprehension exists between human beings – at least between those who are not deeply intimate. At present, as Samuel Butler said, the best art (i.e. the most perfect thought-transference) must be *lived* from one person to another. It need not be so if our language were more adequate. It is curious that when our knowledge, the complication of our lives and therefore (I think it must follow) our minds, develop so fast, language, the chief means of communication, should scarcely stir. For this reason I think that the idea of the deliberate invention of words is at least worth thinking over.

e, come tutti gli altri animali, prima di gesticolare gridava per attirare l'attenzione. Ora, gesticoliamo istintivamente a seconda di quello che vogliamo dire e tutte le parti del corpo, compresa la lingua, seguono quel gesto. Così certi movimenti della lingua – cioè a dire certi suoni – finiscono per essere associati a determinati significati. In poesia accade che si preferiscano quelle parole che, con il loro suono, esprimono alcune particolari idee al di là di quello che è il loro significato più diretto. Dunque: «Deeper than did ever *plummet* sound» (dice Shakespeare, e penso lo faccia più di una volta); «Past the *plunge* of *plummet*» (A. E. Housman); «The un-*plumbed*, salt, estranging sea» (Matthew Arnold), etc. è evidente che, a parte il significato letterale, il suono *plum-* o *plun-* ha a che fare con le profondità insondabili degli oceani. Pertanto, nel processo di formazione di parole nuove è necessario prestare particolare attenzione affinché il suono sia appropriato e il significato preciso. Bisognerebbe stare attenti a non privare, come avviene oggi, una parola nuova della sua intrinseca novità facendola derivare da parole già esistenti ma, allo stesso tempo, non bisogna crearne di nuove semplicemente allineando in modo arbitrario delle lettere. Bisognerebbe riuscire a tracciare la forma naturale della nuova parola e, poiché questo sarebbe la conseguenza di un accordo sul significato tangibile delle parole, sarebbe necessaria la collaborazione di un ampio numero di persone.

Ho buttato giù tutto questo in fretta e furia e, rilegendolo, mi accorgo che ci sono diversi passaggi deboli nella tesi che sostengo e che gran parte di essa si fonda su luoghi comuni. Alla stragrande maggioranza delle persone, questa mia idea di riformare la lingua parrà dilettantesca o pedante. Tuttavia, val la pena considerare quale assoluta incomprendimento domini tra gli esseri umani, per lo meno tra quelli che non sono in rapporti di profonda intimità. Al giorno d'oggi, come ha detto Samuel Butler, l'arte per eccellenza (cioè quella che permette la trasmissione del pensiero) deve essere *vissuta* nel passaggio da una persona all'altra. Non ci sarebbe bisogno di nulla di tutto questo se la nostra lingua fosse più adeguata. È curioso vedere come, mentre le nostre conoscenze, la complessità delle nostre vite e quindi (come ovvia conseguenza, credo) delle nostre menti si sviluppano così velocemente, la lingua, il nostro principale strumento di comunicazione, si muova appena. Per questa ragione, sono convinto che la proposta di creare deliberatamente parole nuove sia, quantomeno, da tenere in considerazione.

293–294 «Past the *plunge* of *plummet*» ] N.d.T., «Ah, past the *plunge* of *plummet*,/ In seas I cannot sound,/ My heart and soul and senses,/ World without end, are drowned», A. E. Housman, *There pass the careless people*, in *A Shropshire Lad*, London: K. Paul, Trench, Treubner, 1896.

294 «The un-*plumbed*, salt, estranging sea» ] N.d.T., «Who order'd, that their longing's fire/ Should be, as soon as kindled, cool'd?/ Who renders vain their deep/ desire? – / A God, a God their severance ruled!/ And bade betwixt their shores to be/ The unplumb'd, salt, estranging sea», Matthew Arnold, *To Marguerite: Continued*, in *The Poems of Matthew Arnold, 1840–1867*. London, New York: Oxford University Press, 1909; on line: Bartleby.com, 2011.

## PAROLE CHIAVE

George Orwell; lingua inglese; traduzione.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Elisa Fortunato è ricercatrice dal 2012 di Lingua e Traduzione – Lingua inglese nell'Università degli Studi di Bari. Ha pubblicato saggi sulle fonti classiche e sulla fortuna dei *Gulliver's Travels* (in particolare, *Le scelte del traduttore. I Viaggi di Gulliver e il Fascismo*, *Between Journal*, 2015) e la monografia *La Tracce del marinaio. Note ai Gulliver's Travels di Jonathan Swift* (Pensamultimedia, 2014). Si è occupata anche del rapporto tra storia e narrazione nella narrativa e nella saggistica inglese dell'Ottocento (*Passato e Futuro. Saggi sulla storia di Thomas Carlyle*, *Adriatica DA*, 2011; *Dove duole il tempo. Note sullo stile di Thomas Carlyle*, *Mesogea*, 2013). Si occupa anche di storia della traduzione e teoria della traduzione letteraria (Un'ordinata bellezza. *Le traduzioni della Casa Editrice Laterza durante il regime Fascista*, in «Annali di Ca' Foscari», 2016, "Soprattutto non troppo genio". *Breve storia della traduzione in Italia*, in «EQUILIBRIUM» (XII), 2017, "A Strange-disposed Time": *Julius Caesar and Fascism*, in «Journal of the Wooden O» (XVII) e ha tradotto il romanzo *Storia e avventure di un Atomo* di T.G. Smollett (2010). Dal 2006 traduce racconti della tradizione americana contemporanea per la rivista «Nuovi Argomenti» e per la casa editrice *Storie All Write*.

[elisa.fortunato@uniba.it](mailto:elisa.fortunato@uniba.it)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ELISA FORTUNATO, *Profezia e disincanto. New Words e Nineteen Eighty-Four di George Orwell*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 381–406.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – XI (2019)

### LA LETTERATURA SOTTO I TORCHI.

#### BIBLIOLOGIA, STORIA DEL LIBRO E STUDI FILOLOGICO-LETTERARI

a cura di Flavia Bruni, Matteo Fadini, Chiara Lastraioli

	v
<i>Introduzione</i>	vii
PAOLO TROVATO, <i>A Few Words on Manuscripts, Printed Books, and Printer's Copies</i>	i
MARTINA CITA, <i>Towards an Atlas Of Italian Printer's Copies in the Fifteenth and the Sixteenth Centuries</i>	7
SIMONA INSERRA, <i>'Si in alcuna cosa è defectuosa, cui la legi la corregia et perdunimi': annotazioni a margine dei cinque esemplari superstiti di un testo di letteratura religiosa siciliana</i>	63
STEFANO CASSINI, <i>Espedienti tipografici ed esperimenti metrici umanistici</i>	85
GIANCARLO PETRELLA, <i>Nuovi accertamenti per la tipografia ferrarese del primo Cinquecento. Lorenzo Rossi e una miscellanea Trivulziana di stampe popolari</i>	109
LORENZO BALDACCHINI, <i>Streghe in tipografia. Un opuscolo della Biblioteca Casanatense</i>	141
PAULA ALMEIDA MENDES, <i>L'édition de « Vies » de saints et de « Vies » dévotes au Portugal au XVI<sup>e</sup> siècle : textes et contextes</i>	153
VINCENZO TROMBETTA, <i>Torquato Tasso nell'editoria napoletana dal Seicento all'Ottocento</i>	175
ANDREA DE PASQUALE, <i>Le carte del tipografo: libri e manoscritti di tipografia dall'archivio di Giambattista Bodoni</i>	203
<b>SAGGI</b>	<b>235</b>
LUIGI GUSSAGO, BRIAN ZUCCALA, <i>«Tradurre in forma viva il vivo concetto». Verismo e traduzione intersemiotica nella teoria capuaniana</i>	237
IDA GRASSO, <i>Essere Pascual López ovvero Andrés Hurtado. Paradigmi clinici e forme della scrittura autobiografica nel romanzo spagnolo tra Otto e Novecento</i>	265
ROBERTO BINETTI, <i>Il godimento e l'oggetto lunare. Per una lettura lacaniana de Gli sguardi, i fatti e Senhal di Andrea Zanzotto</i>	283
BARBARA JULIETA BELLINI, <i>La ricezione editoriale di Max Frisch in Italia (1959-1973). Ascesa di uno svizzero engagé</i>	299
VALERIO ANGELETTI, <i>Note in margine a una vita assente di Paolo Milano: tra diario e aforistica dell'esilio</i>	327
MARCO MALVESTIO, <i>Celebrity, fatherhood, paranoia: the post-postmodern gothic of Lunar Park</i>	343
ANGELA LOCATELLI, <i>Considerazioni sulla letterarietà della storia e la storicità della letteratura</i>	363

<b>TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE</b>	<b>379</b>
ELISA FORTUNATO, <i>Profezia e disincanto. New Words e Nineteen Eighty-Four di George Orwell</i>	381
ARIANNA AUTIERI, <i>La «verbal music» di James Joyce in traduzione</i>	407
<b>REPRINTS</b>	<b>431</b>
ALESSANDRO SERPIERI, <i>Hopkins. Due sonetti del 1877: appunti sul parallelismo</i> (a cura di Francesca Di Blasio)	433
<b>CREDITI</b>	<b>461</b>
<b>INDICE DEI NOMI</b> (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	<b>463</b>

# TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO II - MAGGIO 2019

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

## Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.