

DAL TESTO-LIBRO AL TESTO-DISCORSO RIFLESSIONI SULLA TRADUZIONE DOPO GUTENBERG

Roberto MENIN (Bologna)

Premessa

La crisi dell'oggetto libro e la fine dell'egemonia tipografica sono trasformazioni in corso da tempo, analizzate già nei saggi di M. McLuhan degli anni 60. Il fatto che il libro a stampa sia sempre meno la forma mediale standard di distribuzione dei testi¹ sollecita riflessioni anche nel campo della traduzione. Siamo ormai di fronte a una compresenza di diversi media e diverse modalità di circolazione dei testi. Se va in crisi il libro, andranno in crisi anche le teorie influenzate dal predominio della parola stampata, ovvero le teorie *tipografiche* della traduzione.

Il libro a stampa ha sempre avuto una modalità di ricezione univoca, condotta nel silenzio e nel privato. Con la crisi dei media cambiano anche le modalità di ricezione dei testi, e quindi il rapporto tra testi e pubblico. Il traduttore, che su questo asse agisce, deve sapere scegliere 'cosa' e 'come' e 'per chi' tradurre. La nostra ipotesi è che con la nuova pluralità mediale gli elementi discorsivi legati all'enunciazione saranno sempre più in primo piano. Il testo sarà sempre meno un vettore di contenuti o elementi linguistici separati, e sempre più un discorso.

Attorno agli elementi discorsivi della scrittura letteraria ruotano le riflessioni di Henri Meschonnic sulla traduzione. Da alcuni anni scomparso, Meschonnic è stato testimone di un'urgenza radicale di ripensamento dei modelli linguistici applicati alla traduzione, modelli che sono operativi da secoli e che vanno in crisi proprio nell'epoca del maggior sviluppo scientifico della linguistica. La traduzione per Meschonnic agisce sul linguaggio ma concerne la poetica, non la linguistica, ed è sostanzialmente discorso e oralità. Vedremo come i due fenomeni qui considerati, la fine della galassia Gutenberg e le teorie di Meschonnic sull'oralità e sul ritmo, siano compatibili e forniscano prove reciproche di legittimità.

Fine annunciata della galassia Gutenberg e cammino a ritroso

Nel lontano 1962 McLuhan prevedeva la fine del predominio del libro stampato, affiancato da altri media che lui definiva 'elettrici', ossia radio, televisione e cinema, e incalzato da una invadente dimensione elettronica. McLuhan ipotizzava una sorta di evoluzione a ritroso, verso le caratteristiche mediatiche del passato, anteriori all'invenzione della stampa. Ancor prima della diffusione di massa dei computer ci ha parlato

¹ Amazon ha reso noto che con l'uscita di *Inferno* di Dan Brown nel maggio 2013 la versione digitale nei primi 3 mesi ha venduto più copie di quella cartacea.

del 'villaggio globale' dominato da una simultaneità e un'onnipresenza dell'informazione. Il concetto di 'villaggio globale', oggi quasi un'ovvietà, risale a una sollecitazione dello scrittore e pittore canadese Wyndham Lewis² e dalle poche informazioni allora a disposizione McLuhan immaginò (prima dell'avvento dei personal computer) un futuro dominato dall'elettronica. Mentre da Harold Innis, studioso canadese, prese l'idea di considerare i media come estensioni tecnologiche del corpo umano e in particolare dei sensi³. Da qui McLuhan derivava la conseguenza che la forma tecnologica dei media era molto più decisiva del contenuto veicolato (il medium è il messaggio) e che appunto la forma del medium riconfigurava il processo di produzione e soprattutto di ricezione dei testi di un'intera epoca. La nascita nell'antichità della stampa a caratteri mobili non avrebbe potuto non avere conseguenze decisive anche sul contenuto dei testi (letterari o meno).

Dagli innumerevoli spunti che McLuhan ha offerto nel saggio *La galassia Gutenberg*⁴ ci preme ricordare l'idea di una *frattura* nelle modalità di ricezione indotte dall'affermazione della stampa nel 1500. Mentre prima di Gutenberg c'era una pluralità della dimensione sensoriale in cui l'orecchio era più importante dell'occhio, l'invenzione della stampa aveva decretato la nascita di una monosensorialità visiva, già iniziata con l'affermarsi, in tempi antichissimi, degli alfabeti di origine fonetica (con una scrittura cioè non ideografica). Gutenberg aveva decretato il trionfo della vista come senso privilegiato e la lettura silenziosa e privata come ricezione dominante. Con la crisi e la pluralità mediatica del moderno si verificava un ritorno a una realtà multisensoriale in cui l'udito e l'oralità tornavano a riprendere un posto centrale. Ecco che il moderno significava un ritorno al villaggio, a un villaggio diventato globale, grazie ai nuovi media.

Ma le possenti trasformazioni indotte dall'invenzione della stampa, questo è il problema, avevano significato un impoverimento o un arricchimento della parola? McLuhan ne dava questa interpretazione:

Quando le parole vengono scritte esse diventano, ovviamente, parte del mondo visivo. Come quasi tutti gli elementi di questo, esse diventano oggetti statici e perdono in quanto tali il dinamismo che è così caratteristico del mondo auditivo in generale e della parola parlata in particolare. Esse perdono buona parte del loro carattere individuale, nel senso che la parola parlata è quasi sempre rivolta a una particolare persona, mentre la parola scritta non lo è quasi mai e può a piacimento essere letta oppure non letta. Le parole perdono così le connotazioni emotive e i toni enfatici di cui ad esempio parla Monrad-Krohn... E così, in generale, le parole, una volta divenute visibili, entrano a far parte di un mondo relativamente indifferente per l'osservatore - un mondo dal quale è stato *tolto* il "potere" magico della parola.⁵

Il libro a stampa ha favorito la compressione della dimensione discorsiva e della soggettività, e ha amplificato gli aspetti statici, ossia la fissità e la stabilità della parola. Conseguenze di questo tipo non sono però riconducibili unicamente all'influenza di media e altri fattori esterni ai testi, come quelli analizzati da McLuhan. Ci sono anche caratteristiche interne che influenzano i testi su questi stessi assi. Possiamo distinguere

² Cfr. Coupland (2011).

³ Cfr. Coupland, cit.

⁴ McLuhan (1962).

⁵ Questa e le successive citazioni da *La galassia Gutenberg* si riferiscono all'edizione recente de Gruppo editoriale L'Espresso, Roma, 2006, p.31.

generi in cui la discorsività è enfatizzata e altri in cui è costitutivamente limitata. Si pensi alla divisione classica di Aristotele tra diegesi (narrazione) e mimesi (teatro) che ripropone una esplicita alternativa tra le arti drammatiche e quelle letterarie: secondo Aristotele la narrazione (e quindi tutte le forme a essa ricollegate) comprime di per sé le caratteristiche discorsive e soggettive a vantaggio della impersonalità e dell'oggettività del contenuto, mentre il teatro enfatizza la discorsività dei testi e genera una ricezione con caratteristiche multimediali legata al presente dell'enunciazione. L'avvento della stampa ha trovato nei testi narrativi un ottimo terreno di coltura e di sviluppo, non nei testi drammatici. In effetti, il teatro recitato non ha affatto approfittato di Gutenberg, mentre la letteratura e la poesia sì. Il trionfo della stampa ha rafforzato le caratteristiche delle forme testuali che erano già votate a una compressione della dimensione discorsiva.⁶

Proviamo a riassumere per comodità alcuni fenomeni rilevanti dal mondo dei media. Il testo a stampa è messo in discussione su diversi aspetti. Dal punto di vista produttivo, il libro subisce una concorrenza spietata dei media elettronici. La trasformazione dell'universo delle riviste specializzate con il passaggio al digitale è ormai quasi ultimata. Le riviste stampate non sono certo scomparse, ma il loro numero si è ridotto in modo drastico. Nel settore dei libri siamo vicini al sorpasso produttivo degli e-book sui libri stampati almeno nei paesi anglosassoni.⁷ Per non parlare di quelle nuove case editrici che nascono unicamente su piattaforme e-book e che aggiungono a volte il print-on-demand⁸. Dal punto di vista formale, la scrittura ipertestuale del web e di prodotti multimediali sia di consultazione che di svago si è affiancata da tempo alla tradizionale scrittura sequenziale dei media a stampa. Riguardo al canale scritto o orale, gli audiolibri hanno conquistato ampi settori dell'editoria e in alcuni paesi, tra cui la Germania, pur comportando spesso costi di investimento maggiori, risultano più diffusi e remunerativi. Quanto alla ricezione, la dimensione collettiva sta aumentando la sua importanza e diffusione. Oggi, prima di comperare un libro in Internet è possibile leggere le recensioni e le reazioni di altri lettori, e condividere così un'esperienza. Si moltiplicano le opportunità di lettura o di ascolto collettivo, i siti o addirittura i social network destinati alla condivisione di una esperienza. Per fare un solo esempio: a Roma, da sei anni, il gruppo Psicopompo Teatro legge romanzi di letteratura europea ogni giovedì in una libreria, per un pubblico continuo e fedele.

Ma non è solo un problema di concorrenza di altre forme mediali o modalità di ricezione differenti. Nella nostra dimensione plurale dei media, anche il testo a stampa si sta trasformando, influenzato evidentemente da fenomeni collaterali. Si pensi solo a due esempi di contaminazioni recenti per mostrare quali anomalie si stanno producendo. Al Salone del Libro di Torino 2013 Umberto Eco presenta pubblicamente una sorta di *Nome della rosa 2.0*, stesso romanzo ma modificato nel linguaggio, per renderlo più agevole ai giovani. Non si tratta di una nuova edizione, ma di una 'nuova versione' migliorata, proprio come un prodotto informatico.⁹ Allo stesso

⁶ Per un approfondimento si veda Menin (in corso di stampa) : Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale in: Studi Germanici

⁷ Cfr. Rastelli (2013). Cfr anche nota 1

⁸ Cfr. la nascita di Cue Press di Imola, casa editrice di e-book votata al teatro.

⁹ Il "Messaggero" l'aveva annunciato venerdì 19 agosto 2011 in questi termini: "Non lo ha riscritto come hanno fatto altri autori (ad esempio Alberto Arbasino con il suo *Fratelli d'Italia*), ha solo pensato di renderlo più accessibile ai nuovi lettori degli anni Duemila, in particolare ai giovani abituati fin da piccoli alle tecnologie digitali. La seconda versione de *Il nome della rosa* arriverà nelle librerie italiane il prossimo 5 ottobre da Bompiani. (...) Una riedizione aggiornata

salone Massimo Gramellini ha presentato per il secondo anno (sic!) il suo bestseller *Fai bei sogni* ma questa volta oltre a lui sale sul palco anche un (altro) personaggio del libro, la donna in carne ed ossa di cui si narra. E insieme, Massimo Gramellini ed Elisa Galletta, avrebbero interloquito col pubblico leggendo brani del testo e rinnovando addirittura la narrazione, con nuovi spunti. Anche in questo caso abbiamo una sorta di romanzo 2.0, non più in forma di libro stampato (per lo meno non ancora), ma di performance, lettura ad alta voce e improvvisazione.

Le caratteristiche che, a partire dal 1500, avevano decretato il trionfo del libro sono indotte quasi tutte dalla stampa a caratteri mobili. Il libro a stampa è diventato nei secoli la forma più elaborata e raffinata di finitura testuale, assumendo così i contorni della perfezione rispetto a tutto ciò che era possibile prima. E' diventata anche la forma più stabile, che ha favorito la trasmissione del sapere in senso diacronico. Si pensi a quante oscillazioni e variazioni nella scrittura erano causate dai processi di copiatura a mano precedenti le cinquecentine. Il libro a stampa è anche la forma più evoluta, almeno fino all'e-book, perché frutto di una elaborazione e lavorazione redazionale complessa, che coinvolge diverse professionalità a sostegno dell'autore. E' anche la forma più 'oggettiva', perché prescinde dalle oscillanti caratteristiche dell'enunciazione¹⁰.

Oggi, molte di queste caratteristiche stanno subendo radicali cambiamenti. Il libro a stampa sta perdendo molta della sua *finitessa*, ossia non viene più considerato in modo univoco come il punto di arrivo della composizione testuale. Per quanto, a ben guardare, se chiedessimo agli autori quale medium ancora preferiscono, sia narratori che poeti ci risponderebbero in grande maggioranza – almeno oggi – il tradizionale libro. Anche il suo *carattere ultimativo* sta perdendo terreno, ossia il fatto che dopo il libro non c'è più niente e il testo non continua la sua vita (se non nelle traduzioni e nelle ristampe). Abbiamo visto sopra come si stia diffondendo il fenomeno del 'romanzo 2.0. Anche la *non modificabilità* della scrittura sta cambiando. La scrittura a stampa non è più congelata come in un fermo immagine eterno, e questo grazie alle grandi possibilità produttive degli e-book, che consentono trasformazioni molto veloci. Allo stesso modo ne è influenzata la *stabilità* dei testi, ossia il fatto che grazie alla riproduzione seriale della stampa tipografica tutti gli esemplari siano identici. Non è più così, almeno in termini potenziali. Possiamo ipotizzare anche le trasformazioni nel registro scritto, ossia la *specificità di canale*, sotto l'influenza di altre forme medialì, anche se però avremo bisogno di ulteriori e approfonditi elementi di indagine.

Che le trasformazioni possano avvenire anche per contiguità con fenomeni simili lo dimostra ciò che sta accadendo nel teatro, e in particolare nel teatro postdrammatico, quell'insieme di tendenze che comprimono la presenza del testo narrativo a tutto vantaggio delle componenti visuale-mimica-spettacolare. H. T. Lehmann, uno degli studiosi di questo fenomeno, nelle prime pagine del suo saggio *Postdramatisches Theater* interpreta tali cambiamenti derivandoli da un nuovo paradigma della ricezione testuale, con un richiamo esplicito ai fenomeni indicati da McLuhan:

che però si presenta come qualcosa di nuovo, pur rimanendo lo stesso romanzo. Cfr. "Umberto Eco riscrive il nome della rosa in linguaggio accessibile ai giovani di oggi", <http://www.ilmessaggero.it>.

¹⁰ Per una discussione su questi macro fenomeni richiamati in modo sommario si veda anzitutto McLuhan (1962) op. cit.

Mit dem Ende der »Gutenberg Galaxis« stehen Schrifttext und Buch wieder in Frage, die Wahrnehmungsweise verschiebt sich: simultanes und multiperspektivisches Wahrnehmen ersetzen das linear-sukzessive. Eine oberflächlichere, zugleich umfassendere Wahrnehmung tritt an die Stelle der zentrierten, tieferen, deren Urbild die literarische Textlektüre war. Das langsame Lesen droht ebenso wie das umständliche und schwerfällige Theater, angesichts der einträglicheren Zirkulation bewegter Bilder seinen Status einzubüßen.¹¹

Ma il fenomeno più significativo per la nostra prospettiva, riconducibile in parte alla crisi del libro, è un cambiamento di paradigma sulla comunicazione avvenuto in diverse discipline, non solo linguistiche. La comunicazione non è più considerata come una trasmissione di contenuti, ma come modifica delle assunzioni del destinatario, come strategia per intervenire e modificare un contesto¹². L'attenzione, in questo modo, si sposta dal linguaggio di per sé al processo comunicativo come strumento di un soggetto enunciatore. Anche questo aspetto è stato sottolineato da McLuhan :

La nuova strutturazione e configurazione elettrica della vita s'opponesse sempre più agli antichi procedimenti frammentari e lineari e agli strumenti d'analisi dell'era meccanica. Si sta passando sempre più dallo studio del contenuto dei messaggi a quello del loro effetto totale. Kenneth Boulding ha trattato questo tema in *The Image* scrivendo: «Il significato di un messaggio è il mutamento che esso determina nell'immagine.» L'interesse per *l'effetto* anziché per il *significato* è una novità fondamentale dell'era elettrica in quanto l'effetto mette in gioco la situazione totale e non un solo livello d'informazione. Il riconoscimento dell'importanza che ha l'effetto nei confronti dell'informazione è curiosamente constatabile nel modo in cui è concepita la diffamazione nel diritto penale britannico: «Quanto più grande è la verità, tanto maggiore è la diffamazione.»¹³

L'elenco delle discipline in cui si afferma una tale visione complessiva del testo-discorso è molto lungo. Ci limitiamo ad alcuni accenni. Anzitutto, in ambito degli studi linguistici, la *scene-and-frame semantic* (e altre aree del cognitivismo) ci ha fornito una visione del significato legata all'immagine o scena che il testo apre nella mente del lettore. I valori dei significati veicolati non sono più riconducibili unicamente alla dimensione strutturale del linguaggio (lessemi o semantemi) ma nascono in un processo di enunciazione partendo da valori linguistici e intersecandosi con le assunzioni e le conoscenze del destinatario, che vengono opportunamente sollecitate e indirizzate.

In ambito traduttologico, la *Skopostheorie* di K. Reiss e H. Vermeer sposta l'accento del processo traduttivo sulla generazione di un testo, sganciandolo da ogni legame simbiotico con l'originale. Tradurre per la Skopostheorie significa mettere in piedi una strategia in cui il traduttore e il committente decidono la funzione che il testo tradotto deve soddisfare in relazione al progetto testuale di origine. Quanto alle teorie che raccolte sotto il termine di *Translation Studies*, la creazione di un testo tradotto è visto in relazione alle dinamiche sociali dei *sistemi* di produzione del consenso, e non più

¹¹ Cfr. Lehmann (1999), p.11.

¹² La parola contesto viene usata in senso tecnico, come la dimensione reale o virtuale in cui si effettua una comunicazione. Non è quindi da intendersi come fondamento epistemologico, accezione giustamente sottoposta a critica da Francesco Fiorentino. Cfr. Fiorentino (2011), p. 38 e segg.

¹³ Cfr. McLuhan (1998), p. 35.

unicamente come veicolo di informazioni derivate da un altro testo.

Anche nelle teorie legate ai nuovi media si fa strada una nuova idea della comunicazione. F. Fiorentino nella raccolta *Al di là del testo* ricorda la posizione di Pierre Lévy:

Ripetiamolo, occorre dunque rovesciare completamente la prospettiva abituale secondo la quale il senso di un messaggio è chiarito dal suo contesto. Diremo piuttosto che l'effetto di un messaggio è di modificare, complessificare, rettificare un ipertesto, creare nuove associazioni in una rete contestuale che è sempre presente. Lo schema elementare della comunicazione non sarebbe più "A trasmette qualcosa a B", ma piuttosto "A modifica una configurazione che è comune a A, B, C ecc."¹⁴

Meschonnic e la scrittura come oralità

L'oralità come piano della dimensione discorsiva dei testi è al centro delle riflessioni di Henri Meschonnic. Per oralità lo studioso non intendeva il livello del parlato in opposizione a quello scritto, ma la dimensione ritmico-sonora presente tanto nella lingua parlata che nei testi scritti, e che evidentemente risale a prima di Gutenberg. Grande polemista e traduttore d'eccezione della Bibbia poco conosciuto in Italia,¹⁵ Meschonnic ha compiuto un ribaltamento radicale dei teoremi contemporanei sulla traduzione, con un taglio allo strutturalismo, all'ermeneutica e alle posizioni fenomenologico-scientiste più diffuse:

Nel XX sec. la traduzione si trasforma. L'attenzione si sposta progressivamente dalla lingua al discorso, al testo come unità. Si comincia a scoprire l'oralità della letteratura, non solo a teatro. Cosa che i grandi traduttori, intuitivamente, hanno sempre saputo. E si scopre che la traduzione di un testo letterario deve *fare* quello che un testo letterario *fa*, grazie alla sua prosodia, al ritmo, alla significanza come una delle forme dell'individuazione, come una forma-soggetto. Cosa che sposta in una luce radicalmente diversa gli assiomi di trasparenza e fedeltà della teoria tradizionale, facendoli apparire come gli alibi moralizzanti di una incomprensione ripagata giustamente con la caducità delle traduzioni. L'equivalenza non si pone più da lingua a lingua, cercando così di far dimenticare le differenze linguistiche, culturali, storiche. Si pone tra testo e testo, lavorando invece a mostrare l'alterità linguistica, culturale e storica come una specificità e una storicità.¹⁶

Il *sapere intuitivo* citato prima ("... cosa che i traduttori, intuitivamente, hanno sempre saputo") è parte di quella dimensione empirica e pratica che Meschonnic ha sempre valorizzato come l'origine di ogni riflessione.¹⁷ Ma è con questa dimensione

¹⁴ Cfr. Lévy (1992), p. 81.

¹⁵ Su Meschonnic ha scritto Emilio Mattioli, con una ottima presentazione critica. Cfr. Mattioli (2003): *La poetica del tradurre*. Per le sue pubblicazioni in italiano, anche su varie riviste, cfr. Mattioli (2003): Scheda bibliografica.

¹⁶ Cfr. Meschonnic (1999), p. 16.

¹⁷ Cfr. Meschonnic (1999), p. 10. in cui si parla di teoria come accompagnamento riflessivo

empirica da lui innalzata a *humus della teoria* che deve fare i conti, perché nella storia si è sedimentata una visione condivisa del tradurre come fenomeno linguistico, ossia ciò che lui combatte appassionatamente, con le note oscillazioni delle varie teorie tra una lingua di partenza e una lingua di arrivo, e tra strategie di imitazione dell'originale (la traduzione letterale) o di ricreazione (la traduzione a senso o libera). Questo sapere tradizionale ha imposto una griglia (traduzione libera – traduzione letterale) dentro la quale tutti, da Cicerone a Benedetto Croce, spesso con un certo disagio, hanno giustificato le loro scelte. Non si distingueva cioè nettamente tra la traduzione come operazione del linguaggio e quella come operazione *nel* linguaggio e *con* il linguaggio, come afferma Meschonnic. Così come la letteratura o la fede, nelle loro dimensioni testuali, non sono semplici fenomeni linguistici, ma semmai eventi della cultura che utilizzano il linguaggio come strumento e come realizzazione. Infatti né la letteratura né i testi sacri sono scritti dai linguisti, così non si capisce perché per tradurre un testo *sacro* o un testo *letterario* si faccia riferimento sostanzialmente all'esperienza linguistica.

Meschonnic cerca di sfuggire al paradigma tradizionale e nega che la traduzione sia un'attività legata al segno e alla sua duplicità, e il testo una sequenza ordinata di segni, nella loro articolazione tra significato e significante. Ma ha anche buon gioco, perché al di là di una apparente uniformità tradizionale, i grandi traduttori e i grandi teorici hanno sempre sottolineato una dimensione oltre il linguaggio, nel tentativo di capire cosa avviene *nella* e *con* la lingua, cosa il testo *fa*, non solo cosa esso *dice*. Così nei suoi testi troviamo continui riferimenti a Cicerone, a San Girolamo, a Lutero. E tra gli esempi illustri che hanno formalizzato questo pensiero, uno dei più amati da Meschonnic è Etienne Dolet, umanista e traduttore del 500, portato al supplizio perché accusato di eresia (in traduzione). E proprio a Dolet è dedicata l'epigrafe di *Poétique de la traduction*, che cita la 5a regola del suo *Trattato su come ben tradurre*, la regola più importante, che si richiama esplicitamente alla necessità di rispettare le leggi oratorie, ossia il ritmo e la prosodia, e quindi si svincola da una necessità di confrontarsi in termini di segni e di lingua originale.¹⁸ Oltre a Dolet, Meschonnic cita Du Bellay, poi Antoine Galland, traduttore settecentesco delle *Mille e una notte*, che viene ancora oggi ristampata in quella antica versione.

A livello di teoria linguistica Meschonnic giustifica il suo rifiuto del segno richiamandosi a Benveniste ma anche a Saussure, che evidenziavano come la parola non sia unicamente elemento di un sistema (langue), ma articolazione di un discorso (parole) dove la soggettività ha un ruolo fondamentale. La parola autentica è sempre parlata diceva von Humboldt¹⁹, e ogni riduzione a segno è un'astrazione o una delimitazione scientifica funzionale a uno specifico settore. L'enunciazione implica sempre una attività del soggetto.

Il passaggio da una linguistica del segno a una linguistica del discorso ha un impatto teorico essenziale: «La nozione di discorso è molto recente, risale agli anni trenta. E' un concetto fragile, instabile. Interno alla pragmatica, e di tipo logico. Eppure nella riflessione sul linguaggio, la nozione di discorso è l'invenzione maggiore del

della pratica.

¹⁸ « La cinquième règle, donnée comme la plus importante, est « l'observation des nombres oratoires », en d'autres termes, le rythme et la prosodie en même temps que la cohérence d'une « harmonie de langage ». L'essentiel d'une poétique du traduire y est déjà esquissé. » Cfr. Meschonnic (1999), p. 7.

¹⁹ La frase di von Humboldt è: "Wir haben es historisch nur immer mit dem wirklich sprechenden Menschen zu thun". Cfr. Meschonnic (1999), p. 12 e Von Humboldt (1836), p. LIII.

XX secolo. E ha un impatto teorico sulla traduzione.²⁰» E ancora: «Non si può più continuare a considerarle [le traduzioni] nei termini tradizionali del segno. Non si traduce più la lingua. Perché altrimenti si ignora il discorso, e la scrittura. E' il discorso, e la scrittura, che bisogna tradurre. Semplicemente banale.»²¹

Per una teoria critica

Meschonnic va alla ricerca di ciò che avviene nel linguaggio e col linguaggio, di cosa fa sì che una sequenza di parole sia un testo poetico o un testo religioso. E lo individua nel *ritmo*, che si organizza nella *dimensione prosodica* e produce una condensazione di caratteristiche estetiche che l'autore chiama *significanza*.²² Questa significanza è un vero e proprio veicolo del senso, una dimensione in cui si predispone il linguaggio poetico, in cui emerge anche il nuovo del linguaggio, nuove possibilità espressive divenute patrimonio di una cultura, pronte per essere imitate, variate, ripetute ecc. Ecco che il poeta *fa* qualcosa nel linguaggio e *con* il linguaggio. E la responsabilità di chi deve tradurre si estende proprio a questo *fare*, cosa che i traduttori, in questo concordiamo pienamente con Meschonnic, hanno sempre saputo. La scommessa della (buona) traduzione non è mai quella di esprimere esattamente ciò che ha detto l'autore, ma riuscire a rappresentare e a fare ciò che l'autore, con quell'opera, ha fatto.

Meschonnic che, con questi riferimenti, apparterebbe d'istinto alla schiera degli ermeneuti e dei paladini della fedeltà²³, è consapevole del fatto che non si può fare del ritmo un assoluto o un a-priori, perché questo ricondurrebbe fatalmente al paradigma linguistico, al concetto di fedeltà, dato che gli elementi della prosodia non potrebbero che rimandare a una 'stilistica' del ritmo. E pur misconoscendo parecchio della pragmatica e delle teorie legate alla equivalenza funzionale²⁴ utilizza lessico e argomenti della fazione opposta, quella dei «familiarizzatori²⁵», e cerca altrove una funzionalità del ritmo:

La trappola tradizionale della teoria tradizionale consiste nell'identificare la poetica del testo con la dimensione letterale, allo stesso modo in cui si confonde poesia e versificazione. Il problema in questo caso non è quello di opporre la *significanza* (la produzione di senso ritmico e prosodico in tutti i sensi compreso ciò che è al di là del segno) alla *significazione* e al *senso* come la teoria tradizionale oppone la forma al contenuto e la lettera allo spirito. Il problema è mostrare che il discorso non si concepisce più nei termini della lingua. La traduzione di un testo come discorso (non come lingua) deve, di conseguenza, correre altri rischi e non più limitarsi al rispetto dei dettami della lingua e del sapere che equivalgono al contempo all'ignoranza della poetica. E all'ignoranza del ritmo.²⁶

²⁰ Cfr. Meschonnic, *ibid.*

²¹ Cfr. Meschonnic, *ibid.*

²² Cfr. la citazione che segue e la nota 26.

²³ Cfr. si veda Delisle (2001), p. 239.

²⁴ Vedi la sostanziale incomprensione di Austin e le posizioni su Nida.

²⁵ In francese diremmo i 'ciblistes'.

²⁶ Cfr. Meschonnic (1999), p. 63.

Meschonnic non cerca quindi i riferimenti teorici del discorso e dell'oralità in una nuova teoria parziale, come hanno fatto gli studi sul discorso di natura linguistica e sociologica. Il discorso non lo interessa come sistema. A lui interessa costruire una *teoria critica* (in senso dialettico e francofortese) della traduzione che, finalmente, non trascuri più il *continuum* (altra parola chiave di Meschonnic) soggetto-discorso-storia:

La poetica del tradurre non è dunque una scienza in nessuna delle accezioni associate al termine *scienza*. Perché in realtà essa è una teoria critica, critica della scienza ogni qualvolta la scienza si identifica col sapere, cosa che Horkheimer definiva teoria tradizionale, sostegno alla società tal quale essa è, e io aggiungo: sostegno alla teoria tal quale essa è. Nel nostro caso si tratta della teoria del segno, e del suo paradigma dualista non solo linguistico, ma anche filosofico, teologico, sociale e politico. La poetica è una teoria critica nel senso che si dà come teoria complessiva del linguaggio, della storia, del soggetto e della società, e ricusa le parcellizzazioni tradizionali, e si fonda anche come teoria della storicità radicale del linguaggio. La traduzione vi gioca un ruolo significativo.²⁷

Il discorso letterario si manifesta come soggettività storica e i segnali prosodici dell'autorialità sono le tracce di una organizzazione del soggetto come discorso del testo, un discorso che avviene all'insegna della continuità e della regolarità. Ecco perché bisogna rifiutare, secondo Meschonnic, la 'discontinuità' del segno, la sua spaccatura in significato-significante, perché il discorso ha le caratteristiche del continuum, ossia di una regolarità ritmica e di una organizzazione semantica che rimandano a ciò che fa il soggetto nel linguaggio e nella storia. Ciò che per altri sono semplici caratteristiche prosodiche, per Meschonnic sono segnali del discorso e della soggettività. Questo modo di porre il problema dei riferimenti per fondare le regolarità testuali non è uno sconfinamento nella dialettica o, peggio, un escamotage per sfuggire alla fenomenologia della scienza contemporanea, ma rappresenta forse l'azzardo teorico maggiore attorno al problema della 'invisibilità' e della 'voce' del traduttore. L'invisibilità della traduzione rappresenta per Meschonnic una strategia tradizionale per negare la soggettività del processo traduttivo, per cancellare il traduttore, per costringerlo moralisticamente a un atteggiamento di modestia e incatenarlo alla pratica della fedeltà. Ma da San Gerolamo, a Lutero, al Galland delle *Mille e una notte* questi grandi traduttori non hanno dovuto negarsi, a loro è stata riconosciuta una soggettività, ossia un contributo che non è né ingombrante né mette in ombra la dimensione autoriale. Il discorso è sempre manifestazione di una soggettività nella storia, quindi non è possibile tradurre senza che il traduttore si manifesti linguisticamente. Ma affinché ciò accada deve esistere una soggettività discorsiva che si manifesti diversamente da quella autoriale, e che non la metta in ombra. Meschonnic la individua come 'soggettività della rinuncia-zione'.

Il compito di questa soggettività traduttiva è allora dar voce all'autore originale, prestargli la voce, inventare un testo che individui il reticolo delle marche letterarie e lo ricostruisca. Senza una nuova 'voce' non è possibile far parlare l'autore originale. Quindi, la soggettività del traduttore è assolutamente centrale, e indispensabile, e non

²⁷ Cfr. Meschonnic, *ibid.*, p. 64. Si vedano anche le illuminanti osservazioni sull'etica della traduzione, da non confondere con la deontologia o 'morale sociale' discusse in Meschonnic (2007), p. 11 e segg.

può essere cancellata. Se invece si nega il discorso come manifestazione storica della soggettività, non resta che la lingua. Ma allora siamo di fronte al paradosso di una cultura che da un lato celebra la letteratura nel regno del pseudoreligioso (per lo meno a partire dal romanticismo), dall'altro la elabora unicamente come fenomeno linguistico:

Strana contraddizione quella che, nella nostra società, da un lato sacralizza la letteratura e dall'altro la tratta semplicemente come lingua, fatto questo che costringe a riflettere, in traduzione letteraria anche sulla relazione esistente tra letteratura e lingua. Se si adottasse un criterio di competenza che viene evocato senza poi applicarlo sempre, sarebbe necessario che un traduttore di romanzi fosse un romanziere, e un poeta per le opere di poesia. Come del resto sosteneva già Du Bellay. Di fatto, le traduzioni migliori della poesia sono quelle dei poeti. Chi vorrebbe negare che la traduzione di un poema debba essere un poema? In effetti deve sostituire l'originale, e fare le funzioni di un testo ritenuto inaccessibile così com'è, e che implica la necessità della traduzione. Ma se si accetta invece che un poema venga rimpiazzato dall'enunciato di ciò che semplicemente dice, e a cui non può mai ridursi, allora i criteri della traduzione letteraria sono più approssimativi di quelli della traduzione tecnico scientifica.²⁸

In questo nuovo paradigma, l'aspetto essenziale non è però stabilire chi possa o non possa tradurre un testo letterario, e quale certificazione debba possedere il nuovo poeta-traduttore. Anche perché nessuno oggi è in grado di certificare un poeta²⁹. Inoltre, ci sono illustri esempi di iniziative editoriali in cui scrittori traducono scrittori, ma non sempre con risultati di eccellenza. Chi ci garantisce infatti che un poeta - certificato o meno - non obbedisca, in traduzione, a criteri meramente linguistici? Che si concentri sulla parola e non sul testo, sulle novità del significante straniero e non sul portato complessivo e poetico di quelle novità? Che segua un'idea pregiudiziale di 'lingua letteraria'? La sfida del pensiero di Meschonnic è fare della letterarietà il centro della traduzione, accogliere il progetto complessivo dell'opera letteraria, spogliarsi delle idee tradizionali, abbandonare gli scontri unicamente sulle questioni linguistiche, rifiutare la finta alternativa tra straniamento e addomesticamento.

Così, nel leggere le sue riflessioni, stupisce come Meschonnic sottoponga alla medesima critica concetti che siamo abituati a tenere distinti, perché li attribuiremmo a due campi contrapposti. Ad esempio quando mette sullo stesso piano l'*invisibilità* del traduttore con l'idea di *fedeltà*. Chi ha sempre attaccato l'imperativo della *invisibilità*, la 'dittatura della scorrevolezza' come ad esempio sostiene Lawrence Venuti, si sentiva in fondo un paladino della *più rigorosa fedeltà formale*, fino ad ipotizzare in qualche caso il calco. Per contro, chi metteva sotto esame il concetto di *fedeltà* (fedeltà a chi? A che cosa?) non si dava alcun conto dell'*invisibilità* della traduzione, considerata un male minore se non addirittura un segno di riuscita. E invece, per la prima volta, in Meschonnic troviamo entrambe queste posizioni *insieme e sotto accusa*, per la medesima ragione: mirano a cancellare la soggettività della traduzione, ovvero la discorsività:

La fedeltà, apparentemente così rispettabile, considerata come il requisito minimo di ossequio verso il testo e il lettore, la fedeltà che deve accompagnarsi alla mode-

²⁸ Cfr. Meschonnic, *ibid.*, p. 83.

²⁹ Giorgio Manacorda ne fa oggetto di graffiante ironia nel suo romanzo *Delitto a Villa Ada*. Cfr. Manacorda (2013).

stia, e all'annullamento del traduttore per garantire la trasparenza verso l'originale, tutto ciò che dovrebbe fungere come trasparenza è in realtà una comoda maschera che copre una realtà di ignoranza e di mancanza di chiarezza. Fedeltà da parte di chi? Fedeltà a chi? Apparentemente al testo che si deve tradurre. Ma non appena si osserva ciò di cui è fatta, ci si accorge che è anzitutto una fedeltà al segno. E alle idee tradizionali. L'annullamento del traduttore ha un solo obiettivo: dare l'impressione che la traduzione non sia una traduzione, che sia naturale.³⁰

A cosa ci spinge la discorsività

La radicalità del pensiero di Meschonnic ha impedito finora che venisse adottato dalle fazioni tradizionali, quella divisione in paladini dello 'straniamento' (i 'sourciers') da un lato e della 'familiarizzazione' dall'altro (i 'ciblistes') che lui respinge con uguale tensione. E ci lascia un grande compito, quello di continuare la riflessione verso un modello generale della poetica della traduzione legato alla discorsività e all'oralità. La *parte costruens* della sua polemica si sforza di rinvenire le marcature della soggettività nella prosodia e nel ritmo attorno al concetto di significanza. Si tratta di un contributo essenziale, che non può che stimolare ulteriori studi. Tradurre pone una grande sfida interpretativa e poi creativa attorno al significato complessivo di un'opera in un contesto culturale, che si riversa nella dimensione linguistica e certamente anche prosodica, ma è dell'ordine del senso e della discorsività. Qualcosa di più del segno, qualcosa di più del significato.

Riferimenti bibliografici

- Coupland, Douglas (2011). *Marshall McLuhan*. Milano
- Delisle, Jean, (2001). *Compte Rendu*. In: *TTR, traduction, terminologie, rédaction*. v. 14, n.1, p. 239-248
- Fiorentino, Francesco (a cura di) (2011). *Al di là del testo*. Roma.
- Humboldt, Wilhelm von/Buschmann J.K. Eduard (1836). *Über die Kavi-Sprache*. Berlin.
- Lehmann, Hans-Thies (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/M.
- Lévy, Pierre (1992). *Le tecnologie dell'intelligenza*. Bologna [*Les technologies de l'intelligence*, Paris 1990].
- Mattioli, Emilio(2003). *La poetica del tradurre di Henri Meschonnic*. In: "Rivista internazionale di tecnica della traduzione" 7, pp. 29-36.
- Mattioli, Emilio (2003). *Scheda bio-bibliografica*. In: "Rivista internazionale di tecnica della traduzione" 7, pp. 107-111.
- McLuhan, Marshall (1962). *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto [prima ediz. ital. *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*. Roma 1976].
- McLuhan, Marshall (1998). *Gli strumenti del comunicare*. Roma.

³⁰ Cfr. Meschonnic, (1999), p. 26.

- Menin, Roberto (in corso di stampa). *Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale*. In: "Studi Germanici".
- Meschonnic, Henri(1999). *Poétique de la traduction*. Lagrasse.
- Meschonnic, Henri (2007). *Ethique de la traduction*. Lagrasse.
- Manacorda, Giorgio (2013). *Delitto a Villa Ada*. Roma.
- Rastelli, Alessia (2013). *Raddoppia il mercato degli e-book*, Corriere della Sera 10/10/2013.