

**Dipartimento di Scienze del Linguaggio  
dell'Interpretazione e della Traduzione  
Università degli Studi di Trieste**

**Rivista  
internazionale di  
tecnica della  
traduzione**

*International Journal of Translation*

**Numero 7  
2003**

**Rivista internazionale di tecnica della traduzione (RITT)**

The *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione* of the Dipartimento di Scienze del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione (Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, University of Trieste) aims at providing a forum of discussion for the multifaceted activity of translation and related issues.

**Editorial Committee**

Nadine Celotti  
John Dodds  
David Katan  
Marella Magris  
Marcello Marinucci  
Gerald Parks

**Editor**

Federica Scarpa

**Guest Editor**

Nadine Celotti

**Layout**

Alberto Severi

Contributions should be sent to the Editor via e-mail ([scarpa@sslmit.units.it](mailto:scarpa@sslmit.units.it)) or on a disk, and in either case a printout of the article should be sent via surface mail. The working languages are English, French, German, Italian and Spanish. All articles in languages other than English should however include an Abstract in English of less than 200 words.

© 2003 Dipartimento di Scienze del Linguaggio,  
dell'Interpretazione e della Traduzione  
V. F. Filzi, 14  
34139 Trieste, Italy  
Fax +39 040 5582301

In copertina: *Ici*, 1992, by Joan Mitchell

## SOMMARIO

### La poetica del tradurre di Henri Meschonnic

<b>Prefazione</b>	<i>Nadine Celotti</i> .....	v
<b>Saggi</b>	Il ritmo è la profezia e l'utopia del linguaggio <i>Henri Meschonnic</i> .....	1
	Tradurre il ritmo per tradurre il concetto <i>Gérard Dessons</i> .....	17
	La poetica del tradurre di Henri Meschonnic <i>Emilio Mattioli</i> .....	29
	Lire et écouter le rythme : une invitation à l'étudiant traducteur <i>Nadine Celotti</i> .....	37
	Poesie inedite di <i>Henri Meschonnic</i> tradotte da <i>Graziano Benelli</i> Tout entier Visage Interamente un viso .....	45
	Scheda bio-bibliografica di Henri Meschonnic <i>Emilio Mattioli</i> .....	107



## PREFAZIONE

Chi ha fatto della traduzione il suo campo di riflessione non può non confrontarsi con il pensiero innovativo e dirimpente di Henri Meschonnic. Un pensiero che percepisce la traduzione al di là della classica opposizione tra scienza e arte, che supera il concetto di “traduttologia”. Traduttore della Bibbia, teorico del tradurre, teorico del linguaggio, poeta, Meschonnic invita a ripensare l’idea del tradurre. Un invito rivolto a chi traduce, a chi si fa soggetto nel tradurre, non solo in campo letterario ma anche in quello conosciuto come tecnico-scientifico.

Nell’intento di partecipare alla diffusione di questo pensiero, la *RITT* ha scelto di proporre un numero monografico attorno alla figura di Henri Meschonnic.

L’idea di questo numero speciale è nata da una conferenza che si è svolta alla Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori dell’Università di Trieste (SSLMIT) nel dicembre 2000. Conferenza intitolata “La nozione del ritmo nella poetica e nella teoria della traduzione di Henri Meschonnic” nella quale sono intervenuti lo stesso Meschonnic e Gérard Dessons, introdotti da Emilio Mattioli e Nadine Celotti. I relatori di allora presentano oggi nuovi contributi.

Henri Meschonnic prosegue la sua riflessione sul ritmo, l’organizzazione del movimento della parola nella scrittura. Ci fa partecipi della sua esperienza di traduttore della Bibbia, ci mostra come legge il testo biblico, come ascolta il suo ritmo, come lo traduce e come altri traduttori precedenti della Bibbia erano sordi al ritmo. Ci rivela come il ritmo nel testo biblico porti a modificare l’idea del tradurre e a trasformare la teoria e le pratiche del linguaggio.

Gérard Dessons, stretto collaboratore di Meschonnic, suggerisce come il ritmo è vivo anche nella scrittura teorica dove il concetto non si riduce ad essere una parola, un semplice termine ma è prima di tutto un discorso, inserito in un “movimento di concettualizzazione”. Tradurre un testo teorico non potrà prescindere dal tradurre la sua discorsività: “Tradurre il ritmo per tradurre il concetto”.

Si è scelto di proporre una traduzione di tali contributi per favorire una loro più ampia divulgazione in Italia.

Emilio Mattioli, principale protagonista della diffusione del pensiero di Meschonnic in Italia, illustra l’essenza della poetica del tradurre chiarendo che cosa s’intenda per poetica e per ritmo. Ne sottolinea la forza innovativa e originale nell’ambito della teoria del tradurre. Offre inoltre una scheda bibliografica su Meschonnic e segnala i testi tradotti in italiano.

Nadine Celotti si sofferma sulla fecondità di una lettura riflessiva dell'opera di H. Meschonnic per i futuri traduttori durante il loro percorso universitario.

Nella primavera del 2003, in occasione di un'altra conferenza di Meschonnic presso la SSLMIT di Trieste su "L'enjeu du traduire est de transformer toute la théorie du langage", l'incontro tra Henri Meschonnic poeta e Graziano Benelli, professore di traduzione e traduttore, ha dato uno spunto ulteriore all'arricchimento di questo numero monografico: la presentazione di 30 poesie inedite di H. Meschonnic con la traduzione di G. Benelli.

Ringraziamo la *RITT* per averci offerto questo spazio dove riflessioni sul tradurre, poesie e traduzioni a fronte convivono come una testimonianza del possibile incontro tra teoria e pratica. Ci auguriamo con questo numero di poter contribuire alla crescita del dibattito sull'atto del tradurre.

Nadine Celotti

## IL RITMO È LA PROFEZIA E L'UTOPIA DEL LINGUAGGIO\*

Henri Meschonnic

*Taamizzare il francese, taamizzare il tradurre, taamizzare tutte le lingue,  
taamizzare il pensiero*

Perché *ta'am*, al plurale *ta'amim*, che si traduce normalmente con “accento ritmico”, è, nella Bibbia, il ritmo, ma in una maniera tale che non c'è né verso né prosa, ovunque solo ritmo, una ritmizzazione generalizzata del linguaggio.

Il ritmo, dunque, ma nella Bibbia. Quello della Bibbia. Cioè in una irriducibilità radicale alle categorie greche del pensiero del linguaggio che sono le nostre. Quelle del dualismo – il segno. Quelle del maestro di filosofia di Monsieur Jourdain. Quelle della sordità degli esegeti, tutti ecumenicamente uniti in uno stesso e altro non-ascolto del ritmo. Nell'ignoranza prodotta dal loro sapere stesso di esegeti, di esegeti sapienti. E più sono sapientissimi, più sono sordissimi al ritmo.

Benché Qualcuno abbia detto “Ascolta...”.

Sempre il combattimento tra il segno e la poesia (*poème*).

La Bibbia come parabola e profezia del ritmo nel linguaggio. Parabola perché, pur essendo un esempio particolare, questo esempio vale per tutte le lingue, tutti i testi, e tutti i tempi. Profezia, perché c'è, dietro il rifiuto delle rappresentazioni comuni del linguaggio, la postulazione di un impensato che resta da pensare, contro tutte le tradizioni, contro tutto il teologico-politico: una rivoluzione culturale. Silenziosa, poiché nessuno, o quasi, la sente. Cosa che raddoppia la sua urgenza. E il comico del pensiero.

Dove c'è una specificità, un'unicità, una storicità del funzionamento del linguaggio nel testo biblico. In ebraico. E tale che da ben diciassette secoli è negata dall'ermeneutica, che domina gli studi del testo religioso. Ridotto nella nozione del religioso.

Ora il testo biblico ebraico lavora nel continuo ritmo-sintassi-prosodia, secondo una semantica seriale. E tale che non conosce l'opposizione che ci è familiare fra i versi e la prosa. Inoltre non ha la nozione di quello che noi chiamiamo “poesia”. Senza sapere che noi non sappiamo, il più delle volte, ciò che intendiamo con questa parola.

---

\* Tradotto da Erika Urizzi.

Il testo biblico ebraico è quindi una ritmica semantica del continuo. Ora noi pensiamo il linguaggio nei termini del dualismo greco, del semiotico. Nei termini di un'eterogeneità radicale e di un'opposizione binaria, e confusa, tra i versi e la prosa, tra la poesia e la prosa.

E da diciassette secoli l'ermeneutica cristiana nega questa organizzazione, e l'ermeneutica giudaica, che, pure, la conosce, non vi vede, a parte la musica liturgica della cantilena, che una punteggiatura dagli effetti fonetici o logico-grammaticali.

È come dire che nessuno vede che questa organizzazione del movimento della parola nella scrittura, nel senso del linguaggio scritto, ma anche nel senso della poesia (*poème*), costituisce la profezia e l'utopia del pensiero del corpo nel linguaggio, e del continuo tra linguaggio, poesia (*poème*), etica e politica.

Profezia che raggiunge praticamente la nozione di utopia, nel senso allo stesso tempo di un'assenza nei preconcetti, di un rifiuto dei preconcetti, e dell'intimazione imperiosa a pensare ciò che non è pensato.

Per la Bibbia innanzi tutto, nella sua comprensione e nella sua traduzione. Ma da qui per tutta la concettualità del linguaggio, in generale, quali che siano le lingue e i loro rapporti culturali, a partire dal momento in cui non si tratta più solamente del senso delle parole, ma della forza e dell'attività continuata di un testo. E pensare la forza, ciò è altra cosa che pensare il senso.

È l'opposto assoluto della riduzione del linguaggio al senso. Dove, per utile e indispensabile che sia, l'ermeneutica è sempre stata bloccata, e continua a bloccare il pensiero del linguaggio.

Da dove si dispiega un doppio effetto di urgenza e di forza: la necessità di pensare la poesia (*poème*) per pensare tutto il linguaggio, tutte le attività del linguaggio, comprese naturalmente tutte quelle che non sono relative alla poesia (*poème*). Perché il pensato dipende da ciò che era impensato, perché il senso dipende dal movimento del senso.

L'altro effetto di urgenza e di forza è di dare, o di restituire, al tradurre, il suo ruolo di messa alla prova di teorie e pratiche del linguaggio. Portare all'evidenza che la prima e a volte la sola cosa tradotta non è il testo ma la rappresentazione del linguaggio all'opera nell'atto del tradurre. Tanto più misconosciuta quanto più è sicura di se stessa la riduzione del linguaggio alla lingua, al segno. Dove si situa proprio l'arroganza della filologia, e dell'ermeneutica. L'insufficienza della loro sufficienza.

A partire dal momento in cui si comprende che quello che c'è da tradurre è quello che un testo fa alla sua lingua.

Ed è il funzionamento del ritmo nel testo biblico che porta a cambiare la nozione canonica e universale del ritmo come alternanza dello stesso e del diverso, questa dualità alleata alla dualità interna del segno, e tutte e due si rinforzano l'un l'altra per saldare il miscuglio di apparente buon senso della



nozione di senso opposta alla nozione di forma, con tutte le garanzie della linguistica e della filologia.

Dove il prendere in considerazione il testo come religioso conferma e aggrava la dualità del segno con quella della verità producendo lo stesso residuo della nozione di senso, e inscrivendosi senza pensarci nella sola nozione di lingua.

Ma il ritmo nella Bibbia obbliga a cambiare questa rappresentazione del discontinuo in riconoscimento del continuo – d'organizzazione del movimento della parola.

A partire da qui comincia una reazione a catena che niente può più fermare.

Se la teoria – che è riflessione sull'ignoto – del ritmo cambia, tutta la teoria del linguaggio cambia. Se la teoria del linguaggio cambia, tutta la visione della forza nel linguaggio cambia per divenire un ascolto. Se l'ascolto diviene il senso del linguaggio e della forza, allora anche le pratiche del tradurre cambiano, o cambieranno, così come le pratiche della lettura. E della scrittura.

Così la critica del segno che i sordi prendono per un atteggiamento distruttivo appare come l'atto stesso del costruire un pensiero del multiplo e dell'infinito del senso, e della sua forza, nel linguaggio.

È vero che passando il pensiero fa un falò con la lingua di legno del tradurre, e della rappresentazione comune del linguaggio.

Niente di nuovo fino a qui. Da sempre è così che le idee sono cambiate. Il paradosso aggiuntivo – aggiunge del comico al pensiero – è che questa necessità imperiosa di pensare l'impensato del linguaggio passa per una violenza. Quando invece la riduzione brutale del linguaggio, che è nel suo insieme discontinuo e continuo, al discontinuo solo, non passa per violenza, avendo l'aspetto bonaccione del buon senso e del sapere.

In termini emblematici, anche a costo di ritornarci in seguito, o altrove, per pensare il linguaggio, si tratta di passare dalla parte di Descartes alla parte di Spinoza, si tratta di passare dal semiotismo canonico al pensiero Humboldt, per il quale le categorie della lingua, rappresentate dalle grammatiche e dai dizionari, non erano che "lo scheletro morto del linguaggio".

Si tratta dunque di una trasformazione radicale dei modi di pensiero.

Per meglio riconoscere le differenze, abitualmente confuse, e dove ogni posta in gioco è stata cancellata, tra il sacro, il divino e il religioso.

Di che deteologizzare quello che chiamiamo il pensiero. Deteologizzare anche l'etica. Riconoscerle la necessità di pensarvi una storicità radicale dei valori. Il paradosso, qui, essendo che è il divino che apre l'infinito della storia e l'infinito del senso.

Cosa che fa apparire di conseguenza il religioso come una catastrofe sopravvenuta al divino. Come lo dimostra innanzi tutto il teologico-politico. Ma anche la perdita di ogni forza nelle traduzioni confessionali semiotizzanti.

Qui, la poetica essendo tutta inclusa nell'ascolto del commento delle forze del linguaggio, appare subito la sua irriducibilità al regno dei preconcetti in filosofia.

Tradurre la specificità è il contrario assoluto del regno dell'ermeneutica, che il preconcetto della fenomenologia rappresenta. Tale che, per esempio, dopo e fra tanti altri<sup>1</sup>, lo ripete Michel Deguy: "Tutto è traduzione"<sup>2</sup>, secondo la lezione appresa da Heidegger. Da dove: "Il tradurre è ermeneutica" (*ibid.*, p. 106). Dove non si sente, ancora e sempre, che il segno, che la lingua, quindi dalla lingua verso la lingua "far sentire il tedesco in francese per esempio, cosa che è tutt'al più rigorosamente impossibile." (p. 108)

Quando invece l'ascolto del continuo mostra che non è, non è più l'ebraico che bisogna tradurre, se si traduce la Bibbia, ma quello che la Bibbia ha fatto all'ebraico. Nel senso che non è l'ebraico che ha fatto la Bibbia, ma la Bibbia che ha fatto, e che continua a fare, l'ebraico.

Sì, bisognerà un giorno lasciare al Museo delle Idee sul linguaggio (da creare quest'ultimo), fra gli scheletri dei dinosauri, l'idea che si traducono in parole dei pensieri, questa concezione confusionale, che confonde la specificità dell'atto di linguaggio che è tradurre con l'atto di comprendere in generale.

Che alla fine non è che un gioco di parole, il gioco sulla parola traslazione, *uebersetzen*, che Heidegger esibisce dividendo l'*ueber* dal *setzen*, far passare dall'altra parte.

Questo gioco a cui sono affezionati tanti traduttori che si vedono passatori, sbagliandosi di patrono senza saperlo, dimenticando che è Girolamo, il patrono dei traduttori, che sapeva cos'era il valore allusivo, mentre loro s'imbarcano nella barca di Caronte, poiché quello che fanno allora passare verso l'altra riva non è altro che cadavere.

Allora è necessario mettere allo scoperto la posta in gioco.

Cosa che impone il ritmo nella Bibbia, e il suo ascolto, a partire da dove può cominciare un altro pensiero del linguaggio, ed è esattamente in questo che il ritmo, nel senso in cui l'ho ridefinito, è una profezia del linguaggio, è un'operazione che può apparire a certi dolorosa ma che è necessaria. E che non può andare che verso la scoperta della forza e della bellezza del testo. La poetica del divino, sverniciata dalla retorica del religioso.

Questo lavoro è una sverniciatura. Si puliscono bene le vecchie vernici dallo strato di sporco che vi si è depositato sopra. Qui, si tratta di più strati culturali.

C'è da decristianizzare, desellenizzare, delatinizzare, debigottizzare, direi addirittura, in un senso che richiede all'istante una spiegazione, da defrancesiz-

1 Rinvio a *Pour la poétique II, Poétique de la traduction*, Gallimard 1973; *Pour la poétique V, Poésie sans réponse*, Gallimard, 1978 e *Poétique du traduire* (Verdier, 1999).

2 Michel Deguy, *La raison poétique*, Galilée 2000, p. 103.

zare quelle che ci vengono date da leggere come traduzioni in francese della Bibbia.

Intendo per “defrancesizzare” denunciare quel patto ignavo e sprezzante a sua insaputa che cerca il “francese ordinario”, corrente, di base. Senza dire che è strumentalizzare il testo per convertire. La pratica esiste in francese, in spagnolo, in inglese che io sappia.

Essa determina due pubblici, con due tipi di traduzione: si aggiunge lo stile per i pubblici supposti letterati. Gli altri presumendo che non ne abbiano bisogno. Cosa che riassume la frase di un selvaggio delle foreste amazzoniche citato da Eugène Nida come il trionfo di questo metodo: “Non sapevo che Dio parlasse la mia lingua”. Ecco un cristiano in più.

E intendo per “defrancesizzare” anche colpire questa stupidaggine canonizzata che oppone il linguaggio detto poetico al linguaggio detto ordinario. Due entità reali – cioè due illusionismi. E ritornare proprio a quello che Montaigne diceva: “ci voglio poter mettere qualcosa di mio”, o Aragon, quando, in *Trattato dello stile*, nel 1928, scriveva: “Calpesto la sintassi perché deve essere calpestata. È dell’uva. Voi cogliete.”<sup>3</sup>

Defrancesizzare è disordinarizzare, defrancorrentizzare – questa ignavia e questo inganno, perché la poesia (*poème*) dell’ebraico, né di qualsiasi altra lingua d’altronde, non è fatta più di un linguaggio ordinario che di un linguaggio poetico: è il massimo del rapporto tra il linguaggio e la vita. Cosa che non ha nulla a che vedere con l’opposizione tra parole facili e parole complicate, o tra sintassi facile e sintassi dotta.

Detto altrimenti, il lavoro da pensare e da fare è da pensare e da fare in tutte le lingue, è un lavoro etico: mettere in evidenza che la separazione tra un testo per letterati e un testo in lingua corrente per il volgare, il linguisticamente corretto, è un’ignominia etica e politica, e una povertà poetica. Una disfatta umana: una disfatta dell’umano per una vittoria del teologico-politico.

Tutta questa sverniciatura non mira a nient’altro che a fare riascoltare l’ebraico della poesia (*poème*), e la poesia (*poème*) dell’ebraico. Per la Bibbia. Non più il “Dio delle armate”, ma quello delle moltitudini di stelle. Dove si riconosce subito la massa ideologica multisecolare che termina, in Hegel, all’opposizione tra la religione dell’odio e la religione dell’amore.

Non si può meglio mostrare, con questo esile esempio, che la posta in gioco della poesia (*poème*) è etica e politica.

Dunque, riebraizzare la Bibbia. In francese. E in tutte le lingue in cui la si traduce. Dove si traduce. Dopo secoli nello stesso tempo di edulcorazione e di annessione linguistica, ma anche di perversione ideologica.

---

3 Aragon, *Traité du style*, Gallimard, 1928, p. 28. E il seguito in tre pagine.

E siccome l'accento ritmico si denomina *ta'am* in ebraico, "il gusto" di quello che si ha in bocca, una metafora boccale, corporale, che dice la fisica del linguaggio, allora direi che la mira poetica, etica e politica è di *taamizzare* il francese, di ritmizzarlo. Quindi *taamizzare* tutte le lingue. E il pensiero del linguaggio.

Lavoro che è essenzialmente dell'ordine della poesia (*poème*), e che mostra, come una parabola, che un atto poetico è un atto etico e politico.

Non ne darò qui che un esempio. Esempio del ruolo di cancellante che hanno le traduzioni che rincorrono il francese corrente, tanto più velocemente in quanto rifuggono l'ebraico. Questo esempio è da solo una parabola che vale per tutti i testi della Bibbia ebraica.

Nel secondo libro delle *Cronache – Parole dei giorni –* capitolo 29, versetto 28, si tratta di tutta l'assemblea che si prosterna e, in ebraico, *vehachir mechorer*, dove *ve* = "e", *ha* = l'articolo, *chir* significa "canto", quindi "e il canto", e *mechorer* è il participio presente della forma intensiva del verbo che significa "cantare". È difficile essere più semplici. Siccome c'è un elemento ritmico, due volte tre sillabe, traduco, per mantenere la stessa simmetria: "*et le chant est qui chante – e il canto è che canta*". È il canto che canta. Non i cantori.

Ora queste due parole così semplici sono inaudibili in tutte le traduzioni che potrei citare. Le citerò. In comparizione. Per il crimine di sordità. Volontario. Per la cancellazione dei significanti. La pratica è antica.

Era cominciata con i Settanta: *kai hoï psaltôdoi adontes*, "e i salmisti cantano". Inganno anche nella Volgata: "*cantores et hii qui tenebant tubas erant in officio suo – i cantori e quelli che tenevano le trombe compivano il loro ufficio*". La King James Version ha: "*and the psalm-singers were singing – e i cantori di salmi cantavano*". Le Maistre de Sacy, nel XVII secolo, mostrando che traduce la Volgata: "*les chantres et ceux qui tenaient des trompettes s'acquittaient de leur devoir – i cantori e coloro che tenevano le trombe compivano il loro dovere*", Ostervald nel 1722: "*le chant retentit – il canto risuonò*", Samuel Cahen nel 1830: "*le chant retentissait – il canto risuonava*", Segond nel 1877: "*on chanta le cantique – si cantò il cantico*", il Rabbinate nel 1899: "*les chants s'élevaient – i canti si elevavano*", Crampon nel 1894: "*on chanta le cantique – si cantò il cantico*", Dhorme nel 1956: "*on chanta des cantiques – si cantarono dei cantici*", la Bibbia di Gerusalemme nel 1998: "*chacun chantant les hymnes – ciascuno cantando gli inni*", Chouraqui nel 1985: "*le poème poétise – la poesia poetizza*". E gli esegeti hanno dettato il senso ai parafrasatori della Bibbia Bayard nel 2001: "*les cantiques s'élevèrent – i cantici si elevarono*" – niente di nuovo, come si vede. Lutero aveva: "*und der Gesang erscholl – e il canto risuonò*", Buber non fa diversamente dalla tradizione: "*gesungen ward der Gesang – il canto fu cantato*", e la spagnola *Biblia del Peregrino* di Luis Alonso Schökel: "*mientras continuaban los cantos –*

mentre continuavano i loro canti”. E l'italiana di Dario Disegni le assomiglia: “mentre il canto e il suono delle trombe continuò”. E l'americana del 1939 riferisce: “*and the singers sang* – e i cantori cantavano”, ciò che ripete la *New English Bible* del 1970, la *New Jewish Publication Society Translation* ripetendo piuttosto Buber: “*the song was sung* – il canto fu cantato”. Nessuna, non conosco nessuna traduzione che renda quello che dà il testo – esattamente “*et le chant est qui chante* – e il canto è che canta”.

Non era tuttavia un passaggio difficile, forse era addirittura troppo semplice, come quando il testo, in *Glorie*, che noi chiamiamo salmi, per abitudine, e senza vedere la problematica di questa parola, dice che gli uomini sono *benèi temouta*, “*les fils de la mort* – i figli della morte” (79,11 e 102,21), non lo sentirete in nessuna traduzione, vi si dà il senso al suo posto: gli uomini sono condannati a morte, o votati alla morte. In Dario Disegni: “i destinati a morire”. O quando il testo dice *veani tefila*, “*et moi je suis prière* – e io sono preghiera” (109,4), vi si spiega: “io sono per la preghiera”, e Dario Disegni: “ed io non posso fare altro che pregare” quando il testo dice *ani chalom*, “*moi je suis la paix* – io sono la pace” (120,7), vi si spiega ancora che ciò significa: “io sono per la pace”. E Dario Disegni: “Io ho intenzioni pacifiche”.

Ora questo “e il canto è che canta”, attraverso un corto circuito specificamente poetico, si riallaccia a un'espressione di Mallarmé che non ho mai visto citata, in tanti anni di pseudo-mallarmeismo, ed essa si trova tuttavia in un testo celebre, e da dove non si è mai smesso di estrarre la frase sulla “sparizione elocutoria del poeta”, in *Crise de vers*, ed è: “la poesia (*poème*), enunciatrice”. La poesia (*poème*), non il poeta.

Così la parabola si raddoppia, e si triplica addirittura: di essere il non compreso e la cancellazione abituale delle traduzioni, di raggiungere il pensiero della poesia (*poème*) in Mallarmé, e la proposta teorica maggiore – che è la poesia (*poème*) che fa il poeta, non il poeta che fa la poesia (*poème*).

Da dove riparte tutta la concatenazione delle ragioni – la *concatenatio*, in Spinoza – secondo cui il ritmo è la profezia del linguaggio, e dà un colpo di Bibbia alla filosofia, o a quello che passa per tale, trattandosi piuttosto della vecchia complicità fra filosofia e teologia.

Sì, ci vuole un colpo di Bibbia per mettere al suo posto, nel museo, tutto questo vecchiume poetico, che è allo stesso tempo un vecchiume filosofico.

E passare dal senso al valore allusivo. Di cui i due primi versetti della poesia (*poème*) 22 in *Glorie* danno, in breve, l'esempio.

Dalla prima parola. Su cui tutti i dizionari, e tutte le traduzioni salvo una, sono d'accordo. In ebraico, *lamenatsea'h*. Al capo coro. Una didascalia. Ecco perché Le Maistre de Sacy non si degna di tradurre. Né la *New English Bible*. Né la *Bibbia del Peregrino* di Luis Alonso Schökel. Lutero: “*vor zu singen* – da cantare” e Buber: “*Des Chorameisters*. Del maestro del coro”. La King James

Version: “to the chief musician”. Ostervald: “*Au maître-chantre* – al maestro-cantore”, Segond e il Rabbinato: “*Au chef des chantres* – al capo dei cantori”, la Bibbia di Gerusalemme: “*Du maître de chant* – del maestro di canto”, Dhorme: “*Pour le choryphée* – per il corifeo”, la TOB – Traduzione Ecumenica della Bibbia (ecumenica, cioè cattolica, protestante e ortodossa): “*Du chef de choeur* – del capo coro”, Chouraqui: “*Au chorège* – al corego” (è peggio: è greco). Dario Disegni: “Al direttore del coro”.

Stranamente, la Settanta aveva *eis to telos*, “verso la fine”. Ma Girolamo: “*Victori*” – al vincitore. È che in *menatsea’h* si sente, nell’eco che le parole si fanno tra loro, *netsa’h*, “l’eternità” (a cui forse faceva allusione la Settanta) e *nista’hon*, la “vittoria”. E chi può, in questo mondo biblico, dare l’eternità e la vittoria, se non Dio? Da dove traduco l’allusione che le parole si fanno tra loro: “*à qui la victoire* – a chi la vittoria”. Ed è certo che è quello che intendeva anche Girolamo. Che è molto più del *sensu* della parola. La sua forza.

Proprio come, subito dopo, ‘*al ayélet hacha’har*, che tutti (salvo quelli che non traducono: la King James Version, Ostervald, il Rabbinato – che si limitano a trascrivere) hanno tradotto secondo quello che *dicono* le parole: “la cerva dell’aurora”, e Dario Disegni: “sulla cerva dell’alba”, aggiungendo a volte che era il nome di un’aria conosciuta, supposizione del tutto gratuita, e Girolamo questa volta si atteneva al senso, “*pro cervo matutino* – per il cervo mattutino”, un significato essendo la designazione della stella del pastore, e un commentario allegorico vedendoci, come Rachi, la “*biche de l’amour* – cerva dell’amore” (secondo il libro dei *Proverbi* 5,19, *ayélet ahavim*). Ma il versetto 20 della stessa poesia (*poème*) 22 di *Glorie* ha la parola *eyalouti*, “la mia forza”, e ho quindi tradotto: “*sur la force de l’aube* – sulla forza dell’alba”.

È il ritmo che crea l’effetto, dando come un solo boccone di senso *eli ‘eli* (22,2): non più “mio Dio”, o “mio Dio!”, due volte, ma in una volta “mio dio mio dio”.

Ed è il ritmo che trasforma il “perché mi hai abbandonato” in “a cosa mi hai abbandonato”, dal *láma al lámá*. È quello che già Marco (15,34) traduceva *eis ti*, e non come Matteo (27,46), che lo ricupera (*hinati*) con questo perché generalizzato.

Ma è il ritmo che è il perché. Il perché e il come.

### Ritradurre

Ecco perché bisogna ritradurre la Bibbia. Il come e il perché sono inseparabili. Ma il perché comanda il come.

Tradurre, e ancora di più ritradurre, suppone una compulsione. Dove la scelta è tra un valore neutro e un valore valutativo del termine. Come Baudelaire diceva di un dipinto: “Non è pittura”, e di un altro ecco veramente un quadro.

Con valore neutro si può dire che una traduzione è buona o cattiva. Con valore valutativo, si raggiunge l'assoluto dell'identificazione tra il valore e la definizione. Quello che faceva Claudel, leggendo la Volgata, e dicendo che tutte le traduzioni francesi gli davano la nausea. In questo senso, posso dire: la Bibbia è stata tradotta in inglese, in tedesco, la Bibbia non è ancora mai stata tradotta in francese.

La sola giustificazione a questo massimalismo è che qualche cosa è cambiato nel pensiero del linguaggio, nel pensiero del ritmo, nel pensiero della poesia (*poème*), nel pensiero dei rapporti tra il divino e il religioso.

Contro il regno attuale e antico del cancellante. Di cui il principale teorico è Eugène Nida, opponendo equivalenza formale e equivalenza dinamica. Il dualismo stesso del segno.

Sì, *taamizzare* il francese, *taamizzare* tutte le lingue, tutto il tradurre, tutto il pensiero del linguaggio, è un modo di dire, alla Baudelaire, che fin qui la Bibbia non è mai stata tradotta. Questa dismisura, questa stravaganza. E tuttavia, la prova è nel ritmo. E nel valore allusivo. Nel continuo del linguaggio, del quale il discontinuo non ascolta nulla. È il caso di dirlo.

Quando Girolamo traduceva, era per unificare, verificare la *vetus latina*, ed era per la Chiesa, cioè nel teologico-politico e nel teologico-poetico.

Con tutti gli esempi conosciuti di distorsione ideologica canonici, secondo il principio della prefigurazione che fa del Nuovo Testamento il senso dell'Antico, nell'insieme e nel dettaglio:

- la “vergine” che ha partorito, in *Isaia*, per fare in anticipo allusione alla Vergine madre di Cristo, mentre il testo ha ‘*alma*, “una giovane donna” e non *betoula*, “vergine”;
- il Dio delle armate – *lord of hosts* (la King James Version), *adonai tsevaot* mentre *tsava*, “armata” con questo impiego plurale designa le moltitudini celesti delle stelle;
- la famosa cattiva cesura in *Isaia* (XL,3) “*une voix parle dans le désert/ ouvrez un chemin au Seigneur* – una voce parla nel deserto/ aprite un cammino al Signore” quando l’accento disgiuntivo dominante viene dopo *une voix appelle* – una voce chiama (*kol korè*)//*dans le désert ouvrez le chemin, etc.*// nel deserto aprite il cammino, ecc.” (*bamidbar pānu derekh adonai*);
- e globalmente, sistematicamente il rigetto del testo masoretico (= stabilito dai grammatici tradizionalisti – masoreti, “trasmettitori”, i quali si può stimare che conoscano bene la lingua, e il testo, alla lettera) postulando un testo originale perduto e ponendo che gli Ebrei erano i falsari del testo biblico.

Cosa che dava tutto il suo senso al decreto del Concilio di Trento nel 1546 che stabiliva che la Volgata sola era autentica. Cosa che dà un senso anche a *autorizzato*, in *Authorized Version* per la King James Version del 1611, certi traduttori inglesi precedenti essendo finiti al rogo.

Si bruciavano facilmente i traduttori in quell'epoca. Anche Etienne Dolet è finito sul rogo per aver tradotto Platone dicendo che dopo la morte anche l'anima periva "tutta intera". Due parole di troppo, una testa di meno.

Ma quello che continua in tutta l'ermeneutica cristiana sino ad oggi, è la negazione radicale del ritmo delle pause degli accenti disgiuntivi-congiuntivi prendendo per ragione apparentemente indiscutibile filologicamente il carattere tardivo dell'invenzione dei segni diacritici (vocalizzazione e accenti di cantilena), verso il VI secolo della nostra era, in effetti.

Questa negazione del senso stesso e della validità della fondazione del testo da parte dei masoreti fornisce ancora oggi gli innumerevoli punti in cui la Bibbia di Gerusalemme e Dhorme (nella Pléiade) dichiarano il testo incomprendibile, e scelgono la Settanta, o la traduzione siriana antica, o congetture più recenti.

Su questo problema ritmico si è venuta a innestare la rappresentazione greca del linguaggio, diviso in versi e in prosa, a partire da una parola di Flavio Giuseppe che rileva la presenza di esametri nella Bibbia, e suppongo che volesse dire di meraviglie come in Omero, ma parla anche di pentametri, che è più sconcertante. Si è cercata durante i secoli una metrica greca, poi una metrica araba e fino alla *critica biblica* del XIX secolo e del XX secolo gli specialisti non hanno mai smesso di rifare il testo per renderlo conforme a questa o quella teoria metrica, con l'alibi dello "scientifico". Questa compulsione alla divisione tra prosa e poesia ha trovato una soluzione sostitutiva con il parallelismo dei membri nel 1753 con Robert Lowth (traduzione inglese del 1783), che costituisce ancora oggi il preconconcetto del principio poetico nella Bibbia, mentre l'antropologia biblica ha mostrato che la Bibbia non conosce la nozione di poesia né di metrica, e non dispone che dell'opposizione tra il parlato e il cantato.

A questo proposito bisogna aggiungere che l'ermeneutica ebraica, per tutt'altre ragioni rispetto a quelle dell'ermeneutica cristiana, non tiene praticamente neanche più conto della ritmica dei versetti. Non che ne neghi l'esistenza, come la scienza cristiana (parlo così per mettere in evidenza che il sapere non è per nulla indenne dall'ideologia, ma al contrario ne è paralizzato), ma perché essa non le dà più valore di quello di una partitura logica. O della musica.

In questo quadro generale, le traduzioni, a partire dalla Riforma, avevano prima di tutto un perché ideologico. È ciò che ha fatto sì che la Riforma portasse a nuove traduzioni, dapprima a partire dal latino come in Lefèvre d'Étaples, poi a partire dall'ebraico. Mentre la Chiesa non voleva che si ritraducesse.

Le traduzioni sono quindi dapprima state confessionali. E nell'insieme lo continuano a essere: Segond (1877), traduzione protestante; Crampon, tradu-



zione cattolica, eliminata dal 1955 dalla Bibbia di Gerusalemme (cioè quella della Scuola biblica di Gerusalemme); il Rabbinato (1899).

Da questo insieme si distaccano alcune imprese individuali, come quella di Samuel Cahen (1830) o il letteralismo d'Edmond Fleg per *Il libro del principio* (1959) e *Il Libro della fuga dall'Egitto* (1963). Il perché di quest'ultima essendo esplicitamente quello di far sentire il modo d'espressione dell'ebraico in francese. Da cui modifica del come.

Nel principio confessionale in generale, e cristiano, il come è chiaro. Passa attraverso un'ellenizzazione, una latinizzazione, una cristianizzazione del testo. Cioè una semiotizzazione. È la traduzione-annessione. Ne è addirittura il modello. Le variazioni non essendo che delle varianti semantiche di dettaglio: *corego, corifeo, capo coro, maestro di canto o capo dei cantori*, all'inizio del salmo 22.

Da dove anche il modello – che è il modello stesso del segno linguistico, forma e contenuto – dell'alternativa classica in traduzione. Dove Nida non ha inventato niente, solo aggravato il caso, identificando senso e risposta. Cioè la traduzione corrente, pragmatica, che privilegia naturalmente e ragionevolmente il senso, e fa della forma un residuo che abbandona alla lingua di partenza, come la sua fonologia. A cui si oppone, quando si tratta di poesia, una traduzione che volge al letteralismo. Cosa che presuppone che la poesia è una forma, che è nella forma.

Così il preconcetto corrente presenta il triplo paradigma seguente, tripla realizzazione del segno:

il senso opposto alla forma  
la prosa opposta alla poesia  
la lingua d'arrivo opposta alla lingua di partenza.

Dove appare chiaramente che queste nozioni fanno sistema e, dietro la loro oggettività apparente:

*c'è una lingua di partenza*  
*c'è una lingua di arrivo*

queste nozioni nello stesso tempo designano un orientamento che, questo, non è oggettivo, ma ideologico, perché il fatto di mirare al *naturale*, come se il testo fosse scritto nella lingua d'arrivo (equivalenza dinamica di Nida), cancella l'atto di traduzione come tale, e cancella (tende a cancellare) le eventuali specificità linguistiche, culturali, storiche e poetiche. Risultato: la traduzione è un cancellante.

Detto altrimenti, l'ideologia del naturale non è *naturale*. È *culturale*.

E credere che il letteralismo convenga alla poesia, all'attitudine poetica, è un errore grossolano, che non si conosce come tale, perché la poesia non è fatta di parole.

E perché ad ogni modo la parola non è l'unità del discorso, ma un'unità della lingua. Si crede di tradurre poesia, si traduce il segno. Si crede di essere fedeli al testo. Si è fedeli al segno.

Da dove appare che quelli che credono sicuro come l'oro che lì c'è il buon senso non si rendono conto che confondono il discorso e la lingua, quindi che non hanno che una linguistica della lingua. Cosa che ha ben settant'anni di ritardo. E siccome probabilmente non lo sanno neanche, si può dire che non sanno quello che fanno.

Quanto alla confusione tra la poesia e la forma, quella del verso in particolare, o del parallelismo, anche lì ci sarebbe un piccolo riciclaggio da prevedere.

Per tornare in campo biblico, che non è qui d'interesse solamente perché è il più antico, il formatore dei modelli e degli atteggiamenti, ma il terreno di una pan-ritmica che cambia tutto, il ritradurre può avere delle motivazioni differenti.

Quando la *New English Bible* (1970) ritraduce a partire da, e anche per uscire da, la *King James Version*, è per lasciare l'arcaismo dietro di sé, verso un inglese modernizzato attualizzato – “*in current English*”. Ma non completamente: il *thou*, e *thy*, il dare del tu (tuttavia arcaico) resta. Cosa che non fa la traduzione della Jewish Publication Society americana del 1985.

Ma si possono fare due osservazioni sulla *New English Bible*. La prima, è che non è una revisione della *King James Version*, “*nor is it intended to replace it*”.

La seconda osservazione, è che si iscrive ingenuamente nel dualismo semiotico del fondo e della forma, in quello che il comitato di specialisti – traduco la prefazione: “comprendendo, tuttavia, che una solida erudizione non comporta necessariamente un senso delicato dello stile in inglese [*a delicate sense of English style*], il comitato ha designato un quarto gruppo [*panel* – i primi tre trattando rispettivamente dell'Antico Testamento, degli apocrifi, e del Nuovo Testamento], di consiglieri letterari di fiducia [*of trusted literary advisers*], a cui tutto il lavoro dei gruppi di traduzione doveva essere sottoposto per esame.”

Non è per nulla la stessa motivazione che ha spinto Martin Buber e Franz Rozenzweig a ritradurre dopo Lutero.

Buber, nel suo libro sul “trasporto in tedesco” della Bibbia, nel 1962<sup>4</sup> (il lavoro era cominciato verso il 1920, Rozenzweig vi si aggiunge nel 1925 ma muore nel 1929, e Buber lo termina tra il 1950 e il 1961), dice *Verdeutschung* e non *übersetzung*, non “traduzione”– mostra un senso molto esigente della concordanza e dei legami di parentela tra le parole, ma malgrado un'allusione

---

4 Martin Buber, *Zur Verdeutschung des letzten Bandes der Schrift*. Beilage zu “Die Schriftwerke” verdeutscht von Martin Buber, MCMLXII bei Jakob Heguer in Köln & Olten.

all'oralità (*Mündlichkeit*, p. 21), Buber vede sempre la Bibbia in termini di metrica e anche in termini greci di "colometria". Si trattava per lui di andare "fino alle frontiere della lingua tedesca – *bis an die Grenzen der deutschen Sprache zu gehen*" (p. 25). Buber citava una lettera di Rozenzweig del 1925 che diceva che i tedeschi non avrebbero sopportato questa Bibbia "non-cristiana – *die Deutschen werden diese allzu unchristliche Bibel nicht vertragen*" (p. 26). Senza dimenticare la filosofia dell'io e del tu in Buber, che gli fa rimpiazzare il tetragramma con "DU-TU". O "ER- EGLI".

Quando il rabbinato traduce, nel 1899, è per tradurre lo stato del giudaismo francese dell'epoca. Molto più del testo ebraico. Anche lì il perché, e il per *chi* sono inseparabili dal *come*. Questa traduzione è quindi spesso molto lontana dai significanti dell'ebraico. La traduzione protestante di Segond è, questa, più vicina all'ebraico. Nell'*Esodo* (III, 14) il rabbinato traduce la Settanta greca (*ego eimi ho ôn*), con "io sono l'Essere immutabile", non *ehie/acher ehie* – che traduco "*je serai/ que je serai* – sarò/che sarò". E anche la Bibbia cattolica di Gerusalemme traduce piuttosto la Settanta che l'ebraico, con "*Je suis celui qui est* – Io sono colui che è", cosa che non è per niente, grammaticalmente, quello che dice l'ebraico. Altra distorsione e contorsione, per non tradurre l'ebraico, nella traduzione ecumenica: "*JE SUIS QUI JE SERAI* – IO SONO CHI SARÒ", dove l'artificio tipografico delle maiuscole rimpiazza il divino con il religioso. La maggior parte delle altre traduce la Volgata "*ego sum qui sum*" – sono colui che sono". Dhorme: "*Je suis qui je suis* – Io sono colui che sono". Dario Disegni: "Io sono quello che sono"; Luis Alonso Schokel: "*Soy el que soy*".

Quando André Chouraqui ritraduce la Bibbia (dal 1974 al 1985, l'ultima edizione), è contrariamente all'apparenza, non la Bibbia che traduce, ma l'etimologia isolata di ogni parola nella Bibbia, cosa che dà un risultato cacofonico e spogliato non solamente di un senso poetico, ma spesso di un senso e basta. Esempio – ma è quasi a ogni linea – laddove, per esempio, il Rabbinato ha "*ne me refuse pas ta clémence* – non mi rifiutare la tua clemenza" (Salmo 40, v.12), Chouraqui dice: "*ne boucle pas tes matrices* – non chiudere le tue matrici".

Aggiungo che, contrariamente alla sua dichiarazione iniziale, Chouraqui non è più vicino degli altri al testo ebreo, e non può esserlo, visto il suo partito-preso linguistico. Inoltre, ignora, nel senso inglese, tanto quanto tutti gli altri, la ritmica del testo, che in più traveste *poetizzando* tipograficamente.

E per '*hatser*, la "corte", mette "*parvis*" come gli altri – cristianizzato senza nemmeno accorgersene – il *parvis* (sagrato) essendo lo spazio davanti una chiesa, in francese.

Ogni volta che il *verso* cosa, se non il *per* cosa varia, la traduzione obbedisce a un altro *come*. È quello che mostra anche, per esempio, Jean Grosjean,

traducendo *la Genesi*<sup>5</sup> – traduzione di un poeta e salutata da Le Clézio con fiducia come poesia. Ma Jean Grosjean vuole desacralizzare la santità, vuole avvicinarla così al profano, al parlare di ogni giorno. Per allontanarla dal folclorico vuole avvicinarla all’“esperienza quotidiana”, ai “fatti di cronaca”, alla “quotidianità” e di conseguenza, con buonissime intenzioni, la “nascita del mondo” diventa una banalizzazione triviale, il parlato familiare, con il suo “Ed ecco” che punteggia l’inizio del racconto della creazione.

*Et il a fait un espace pour séparer les flots d'en bas des flots d'en haut. Et voilà (I,7)*

Ed ha fatto uno spazio per separare i flutti del basso dai flutti dell’alto. Ed ecco.

*Dieu a dit: Rassemblement des flots d'en bas et que se montre le sol. Et voilà (I,9)*

Dio ha detto: Si raccolgano i flutti del basso e che si mostri il suolo. Ed ecco.

Perché ha confuso il divino e il religioso, e, rifiutando il religioso, ha rifiutato anche il divino. In Dario Disegni: “E così fu”. Nella Bibbia del Peregrino, “*Y asi fue*”. In Lutero: “*Und es geschach also*”. E nella King James Version: “*and it was so*”. Io traduco: “*Et ce fut ainsi* – E fu così”.

Tutte queste prese di posizione suppongono necessariamente un punto di vista, un partito preso. Non esiste qui neutralità. Cosa che non vuol dire che ci sia solo parzialità. Sarebbe disonesto. Ma delle strategie diverse, quindi dei risultati diversi.

Queste osservazioni implicano essenzialmente due principi, più uno, più uno. Quattro. Senza ordine gerarchico tra loro. Ma consustanziali l’un l’altro:

1) Che non c’è teoria se non c’è pratica e che una pratica senza teoria finisce per: a) non sapere quello che si fa, quindi b) rifare quello che si è già fatto, nel qual caso non c’è *ritradurre* ma la ripresa del tradurre precedente.

Quanto a quello che si è preso per teoria senza pratica, era solamente un’analisi linguistica di problemi antropologici, conducenti tutti al tema astratto dell’intraducibile. È il motivo per cui ho fatto due parti in *Poétique du traduire* (Verdier 1999): I La pratica, è la teoria, II la teoria, è la pratica.

2) Secondo principio: la teoria del linguaggio che guida la traduzione semiotizzante, la quale è un cancellante, è la rappresentazione del linguaggio unicamente attraverso il dualismo del segno, che non comprende e non conserva del linguaggio che la lingua, che il discontinuo. E il ritradurre non cambia, non trasforma e non è trasformato, che nell’ascolto del continuo ritmo e prosodia, il

---

5 *La Genèse*, versione di Jean Grosjean, prefazione di J.M.G. Le Clézio, Gallimard, 1987.

continuo tra corpo e linguaggio, tra lingua e pensiero. Ha proprio qui la sua giustificazione. Altrimenti ritradurre non fa che ricominciare quello che il segno fa da sempre, nel qual caso non si può nemmeno parlare di un ritradurre.

3) Ne deriva che tradurre, quando si tratta di ciò che si chiama testo letterario, ma anche tutto quello che è invenzione di un pensiero – altrimenti detto, qui compresa la filosofia, non può più restare nel fossile teorico della separazione tra teoria generale del linguaggio e teoria della traduzione: ogni traduzione suppone necessariamente una rappresentazione del linguaggio, ogni traduzione letteraria suppone una teoria degli atti di letteratura, cioè una poetica – altrimenti essa è solamente appoggiata su (e rinchiusa in) un'ermeneutica, e ogni ermeneutica suppone e non conosce che il segno – solo le questioni del senso.

4) Da cui una traduzione di quello che dipende da una poetica suppone che non è più dalla lingua che si traduce, ma dal discorso. E un sistema di discorsi. I concetti cambiano. Non è più (solamente) quello che *dicono* le parole che si traducono, è ciò che *fa* un discorso. Non più del *senso* solamente, ma della forza.

È un modo specifico del discorso, dove tutti gli atti d'invenzione del pensiero dipendono in effetti dalla *poesia* (*poème*), non più nel senso tradizionale, e formale, di poesia (*poème*), ma nel senso di un primato del continuo, quando c'è l'invenzione di un pensiero.

Ritradurre allora trasforma tutta la teoria e la pratica del linguaggio, quando il ritmo trasforma tutta la teoria e le pratiche del linguaggio. Trasforma il pensiero in ascolto. Il segno, lui, non fa che vedere.



## TRADURRE IL RITMO PER TRADURRE IL CONCETTO\*

Gérard Dessons

La posizione dei traduttori di testi teorici,   spesso una posizione di doppia diffidenza: verso il "linguaggio ordinario", verso il "linguaggio letterario", i quali sembrano costituire due orizzonti possibili della scrittura teorica. Queste due "qualit " di linguaggio sono in effetti portatrici ciascuna delle due di una caratteristica parassitaria: sociologica nel primo caso (la questione della doxa e del luogo comune, addirittura dei livelli di lingua); estetica nel secondo (lo stile, la retorica). Un deficit di pensiero nel caso del linguaggio ordinario; un supplemento aggiunto al pensiero in quello del linguaggio letterario.

Tutto avviene come se la scrittura teorica, poich  essa rivendica una certa scientificit  – ereditiera tanto dell'ideazione platonica che dell'empirismo positivista –, implicasse uno stato trasparente del linguaggio, cancellando la sua materialit  davanti alla pura manifestazione del pensiero razionale. Senza vedere, ma non   che uno degli aspetti del problema, che la questione della scientificit  non si pone negli stessi termini se si tratta di fisica nucleare o di filosofia.

L'attivit  di traduzione di un testo teorico   spesso determinata dall'idea che un testo scientifico ha per unit  il concetto, mentre un testo letterario   caratterizzato dal movimento di una scrittura. Schematizzando: la parola da un lato, la frase dall'altro. Questo punto di vista ha per conseguenza, in particolare nella filosofia, di nascondere il movimento della scrittura nei testi dati come puramente speculativi.

Cosa che ha come effetto di designare la filosofia – addirittura il filosofico – come un'attivit  che si esercita esteriormente al linguaggio che le   proprio, discriminando cos  gli autori considerando la loro relazione col linguaggio come la manifestazione di una pi  o meno grande purezza filosofica. "Filosoficamente" parlando, Hegel o Descartes non sono trattati come Nietzsche o Foucault.

Anche se il modo di procedere tende attualmente a invertirsi valorizzando una scrittura della filosofia – di pi , forse, nei traduttori che nei filosofi –, la questione continua a porsi negli stessi termini dualisti – filosofi-scrittori *versus* filosofi-pensatori –, cio , dal punto di vista di una poetica del pensiero, a non porsi.

---

\* Tradotto da Erika Urizzi.

La traduzione del concetto, e in tal modo anche del concettuale, mette in luce questo problema, che   tanto un problema di traduzione quanto un problema di teoria del linguaggio.

#### CONCETTO E CONCETTUALIZZAZIONE

Trattandosi di testi teorici, i problemi di traduzione riguardano spesso problemi di termini. Forse sotto l’influenza di una metafisica dell’idea. Non che sia veramente postulata un’essenza del concetto, ma il traduttore ha la tendenza a collocarsi nella verticalit  di una significazione, anche se, d’altronde, ne riconosce un uso specifico nel suo autore.

In realt , il fatto   che si crede spesso che un concetto sia una parola, mentre   prima di tutto un discorso. Nel senso che esso si trova inserito in un movimento generale di concettualizzazione.

Gilles Deleuze e Félix Guattari hanno precisamente posto la questione del concetto nel punto stesso dove la sua ambiguit    la maggiore: la filosofia. Il loro lavoro avendo come finalit  di togliere il pensiero del concetto dalla metafisica e dalla scienza, postulano dapprima che “non c’  concetto semplice<sup>1</sup>”, ma piuttosto una molteplicit  di “componenti” concettuali. In seguito, che “ogni concetto rinvia a un problema, a problemi senza i quali non avrebbe senso” (p. 22). Infine, che “ogni concetto ha una storia” (p. 23). Precisiamo che questa storia del concetto non   riducibile alla genealogia della sua elaborazione, ma che include gli incontri con altri concetti, che sono essi stessi dei problemi, legati ad altri concetti, ecc.<sup>2</sup> L’insieme delle reti di discorso nelle quali un concetto si trova inserito per definizione,   ci  che costituisce la sua storicit , una storicit  che ha per orizzonte l’infinito dei discorsi che il concetto non cessa di aprire. In cui risiede la sua efficacia.

La concezione del concetto come parola ha per conseguenza di deconcettualizzarlo, di ridurlo al semplice stato di nozione. Perdendo la sua discorsivit , perde allora, nello stesso tempo della sua storicit , la sua posizione sensibile di essere contemporaneamente in un rapporto interno al discorso che lo produce – e che esso produce di ritorno – e in un rapporto esterno a altri discorsi, che lo producono – e con i quali   anche in una relazione di interdiscorsivit .

1 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie?*, Minuit, 1991, p. 21.

2 “In un concetto, ci sono il pi  delle volte dei pezzi o delle componenti provenienti da altri concetti, che rispondevano a altri problemi [...]. Un concetto ha un divenire che riguarda questa volta il suo rapporto con i concetti situati sullo stesso piano.” (*ibid.*: 23).



Prendo un esempio in una traduzione francese del testo di Benito Feijóo, *Le je-ne-sais-quoi* (1765)<sup>3</sup>. Si tratta della traduzione della parola “*composición*” con la parola “*structure* – struttura”. Se si resta nel piano, linguistico, della parola, e nel piano, logico, della nozione, la traduzione non è criticabile *a priori*. Tuttavia, nei riguardi del testo spagnolo, della discorsività concettuale che è la sua, la traduzione di “*composición*” con “*structure* – struttura” diventa un’interpretazione. Ecco il testo di Feijóo: “*Y qué es el no sé qué en los objetos compuestos? La misma composición. Quiero decir, la proporción, y congruencia de las partes que los componen*” (p. 46), così tradotto: “Or, qu’est-ce que le *je-ne-sais-quoi* des objets composés? Il n’est autre que la *structure*-même, c’est-à-dire la proportion et la congruence des parties qui les composent – Ora, cos’è il *non-so-che* degli oggetti composti? Non è altro che la struttura stessa, cioè la proporzione e la congruenza delle parti che li compongono” (p. 49).

La traduzione con “*structure* – struttura” cancella il valore di coerenza e di interrelazione degli elementi dell’insieme che implicava il termine “*composición*”, glossato in questo modo: “*la proporción, y congruencia de las partes que los componen*” – “*la proportion et congruence des parties qui les composent* – la proporzione e congruenza delle parti che li compongono.” La “*proportion* – proporzione” e la “*congruence* – congruenza” implicano un’interrelazione tra gli elementi di un insieme, cioè il loro rapporto necessario. È il senso del concetto di “sistema” in Saussure, definito, come si sa, negativamente.

Ed è precisamente con il termine “*systema*” che Feijóo glossa la parola *composiciones* un po’ più avanti, a proposito delle “*composiciones musicales*” – “*compositions musicales* – composizioni musicali”: “*Tiene la Música un systema formado de varias reglas*” (p. 50) – “*La musique est un système constitué de différentes règles* – La musica è un sistema costituito da differenti regole” (p. 53). Traducendo con “*structure* – struttura”, la deconcettualizzazione del termine è massimale. Non solamente la traduzione opera attraverso una sinonimia nozionale – a questo stadio “*structure* – struttura” e “*système* – sistema” sono equivalenti<sup>4</sup> – ma si trova ugualmente investita, come incoscientemente, di un’altra discorsività: quella della concezione strutturalista del sistema, che, nel movimento post-saussuriano degli anni sessanta,

3 Benito Feijóo, *Le Je-ne-sais-quoi*, 12° discorso, tomo 6, § 7, *Théâtre critique universel*, (1765) tradotto dallo spagnolo da Catherine Paoletti, Éditions de l’éclat, 1989.

4 Ma anche “*arrangement, construction, disposition, forme, ordonnance, ordre, organisation, plan, schème, etc.* – sistemazione, costruzione, disposizione, forma, ordinamento, ordine, organizzazione, piano, schema, ecc.” (*Dictionnaire des synonymes et contraires*, Le Robert, 2001, articolo “*Structure*”).

teorizzando la struttura, aveva conservato l'idea di disposizione, di sistemazione, ma, strutturalizzando il sistema, aveva dimenticato l'idea di un'interrelazione necessaria che il concetto implicava tuttavia.

Tradurre una nozione rinvia al sistema semantico di una lingua. È il dominio dei dizionari. Tradurre un concetto, in compenso, sollecita un sistema teorico interno, proprio a un discorso particolare, sapendo che un discorso è una discorsività, cioè una dinamica di relazioni con altri discorsi, che siano individuali o collettivi, che dipendano da un pensiero personale o dal grande testo della cultura.

La traduzione fa dunque prova di una capacità di considerare la poeticità di un pensiero, di situarsi globalmente nel movimento di un processo nello stesso tempo personale e inserito nel movimento di altri pensieri. È un truismo: a guardare come si traduce, si vede come si legge, e come non si legge.

Trattare un concetto al di fuori dell'economia generale del discorso che lo produce facilita spesso una tendenza a "modernizzare" la traduzione, preferendo un termine contemporaneo del traduttore a un termine che, invecchiando, ha apparentemente perduto forza semantica. Lo si è appena visto con la parola "structure – struttura", messa al posto della parola "système – sistema", che ci si sarebbe aspettati. Ne darò un altro esempio, preso dallo stesso testo, e che presenta l'interesse di cancellare non solamente la posta in gioco di una concettualizzazione singolare, ma quella di tutta un'epoca, dove si trova inserito, precisamente, il testo di Feijóo. Si tratta del conflitto tra le nozioni di "manière – maniera" e di "style – stile".

Benito Feijóo, per definire il *Non-so-che*, di cui la concettualizzazione è una delle grandi questioni del XVIII secolo di filosofi e moralisti, lo glossa con il termine "manera", preso in prestito dal linguaggio dei pittori: "*Los pintores lo han reconocido en la suya, debajo del nombre de manera, voz que, según ellos la entienden, significa lo mismo, y con la misma confusión que el no sé qué; porque dicen, que la manera de la pintura es una gracia oculta, indefinible*" (p. 28). La traduzione rende il passaggio come segue: "*Les Peintres l'ont identifié à la notion de style : notion aussi confuse que le je-ne-sais-quoi et qui signifie la même chose, car ils affirment que le style en peinture est une grâce occulte et indéfinissable* – I Pittori l'hanno identificata con la nozione di stile: nozione tanto confusa quanto il *non-so-che* e che significa la stessa cosa, poiché affermano che lo stile in pittura è una grazia occulta e indefinibile" (p. 29). Oltre al fatto che la parola *estilo* esiste da lungo tempo in spagnolo accanto a *manera* – Jean de la Croix, in *La Montée au Camel*, (II, 16) parla dello "stile (*el estilo*) di Dio" –, la posta in gioco che sottintende le relazioni tra le nozioni di "manière – maniera" et di "je-ne-sais-quoi – non-so-che" da una parte, e quelle di "manière – maniera", e di "style – stile" d'altra parte, in francese come in spagnolo, imponeva la traduzione di *manera* con "manière – maniera", e non

con un sinonimo, e soprattutto il termine “*style – stile*”. Tanto più che “*manière – maniera*” e “*peinture – pittura*” sono legati prosodicamente nel testo di Feijóo: “*La manera de la pintura*”, allo stesso tempo come un cliché e come un rapporto teorico esplicitato nel testo attraverso la questione del non-so-che. La nozione di maniera appare, certo, oggi, indebolita semanticamente e concettualmente. Ma una posta in gioco è legata a questo indebolimento. Una posta in gioco che ha le sue radici nello scientismo della fine del XIX secolo. L’aumento in potenza del termine “*style – stile*” a discapito di “*manière – maniera*” per nominare l’individuazione letteraria e artistica testimonia una tecnologizzazione delle pratiche e di una concezione dell’individuazione attraverso il pensiero dello scarto; mentre i due termini hanno coabitato, designando oggetti differenti, e hanno nutrito un dibattito notorio nel XVIII e nel XIX secolo, in particolare nei testi sull’arte di Goethe, e nell’*Estetica* di Hegel.

Questa facoltà, per un concetto, di stanare – di far stanare – la posta in gioco che lo sottintende e lo scopre testimonia la sua forza critica. Il concetto non può dunque essere né un’idea, né una parola, né un senso, ma un discorso a parte intera. Cosa che negano Deleuze e Guattari, che affermano che “il concetto non è discorsivo<sup>5</sup>” – dichiarazione tanto più sorprendente considerato che tutta la loro analisi mostra il contrario. Se, come scrivono e come si è appena visto dagli esempi, un concetto rinvia a un problema, a un insieme di problemi, e se, per essere il concetto che è, lavora nell’incontro con altri concetti in seno a uno stesso testo o a testi esterni, allora il concetto è il discorso, nel senso che è una discorsività.

In realtà, la negazione di discorsività del concetto proviene visibilmente da un malinteso sulla nozione di discorso, che non è presa qui in un’accezione linguistica – e *a fortiori* poetica – ma logica, poiché si trova assimilata al modello della proposizione: “La filosofia non è una formazione discorsiva, perché non concatena proposizioni” (p. 27). Ma trarre dalla constatazione che “il concetto non è proposizionale” (*ibid.*), che non è discorsivo non dipende solamente dal malinteso.

La riduzione del discorso alla proposizione limita il pensiero del concetto – e del processo di concettualizzazione, che è la sua attività – a tutto un lavoro del linguaggio, che contribuisce così a separare il pensiero della filosofia – e della teoria – e il pensiero della letteratura, cioè di ciò che, nel linguaggio, non dipende da una epistemologia della proposizione. È d’altronde significativo che nel libro di Deleuze e Guattari, il dibattito sul concetto si situi esclusivamente tra la filosofia e la scienza, la letteratura trovandosene allontanata. Gli autori possono così concludere che “il concetto appartiene alla filosofia e non appartiene che a essa” (p. 37). Si dirà che la letteratura non ha legittimità a

---

5 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *op. cit.*, p. 27.

intervenire in un dibattito sulla concettualità, nel quale non ha niente a che fare per definizione. Ma, precisamente, questa definizione è imbarazzante.

La dimenticanza della letteratura in questo dibattito sul concetto non è solamente una questione di campo disciplinare. È soprattutto una maniera di interinare una doppia cancellazione: quella del pensiero del letterario nel filosofico, e quella del filosofico nel letterario<sup>6</sup>. È in realtà continuare a legittimare i dualismi antropologici del pensiero e dell'emozione, del concetto e dell'affetto, del significato e del significante – e, in questo modo, porre il linguaggio definitivamente nell'ordine del *logos*.

#### IL RITMO E IL CONCETTO

Se bisogna ben riconoscere nella separazione del filosofico e del letterario un sintomo della scissione del linguaggio e del pensiero – con tutto il suo significato etico e politico, come essa ne ha lo statuto in *La Repubblica* di Platone – non si tratta nemmeno, in un movimento di oscillazione, di confondere testo filosofico e testo letterario.

La confusione tra discorsi di registri differenti è senza dubbio favorita dall'impiego della nozione di *testo*, che banalizza gli oggetti del linguaggio interessati (come, d'altronde, quella di *scrittura* attraverso la volgarizzazione della coppia concettuale di Roland Barthes: *écrivain/écrivain* – scrivente/scrittore: qual è, infatti, l'oggetto di un "laboratorio di scrittura"?). La nozione di testo, anche se è imposta per criticare la nozione di letteratura, con la sua ideologia elitaria e la sua metafisica del valore, alla fine scompiglia e maschera la posta in gioco legata alla specificità dei discorsi.

Testi diversi non sono diversi per ragioni di essenza o di forma, ma per il rapporto che mantengono tra la loro discorsività e l'atteggiamento di lettura che implicano, dove il sociale, inevitabilmente, si trova inserito a titolo di protocollo di lettura che il testo suscita o che inventa. Testi diversi sono testi che obbediscono a regimi diversi, i quali dipendono da ciò che questi testi fanno del linguaggio, e implicano che se ne faccia. Non ci si trova nella stessa situazione linguistica ed etica quando ci si trova in regime logico o in regime poetico.

Il regime logico implica una sovradeterminazione attraverso il senso. Il discorso che vi si realizza ha il senso e la logica del senso come *telos*. La sua finalità non risiede in quello che fa – anche se un testo fa sempre qualche cosa, non fosse che a quei livelli trovati dalle linguistiche pragmatiche – ma in quello che dice, e a dispetto del fatto che quei testi dicono anche, certamente, altra cosa

---

6 Cosa che non è domandarsi, come Pierre Macherey, *À quoi pense la littérature?* (PUF, 1990), neppure, cosa che sarebbe già un avanzamento, "*comment pense la littérature?*", ma piuttosto come essa fa pensare.

che questo perché li si legge e perché vogliono essere letti. Ma questo qualche cosa, che non si lascia capire, non si capisce che se si vuole capire, uscendo dal regime di significanza di quei testi, che è quello del senso. Un'avvertenza da medicinale, un'istruzione per l'uso di un elettrodomestico devono la loro coerenza a un principio esterno, di cui sono la manifestazione linguistica.

Il regime del poetico è diverso. La significanza che determina non è esteriore al testo, senza per tanto confondersi con l'autonomia delle opere teorizzate dai formalisti russi, né con l'autotelismo strutturalista. Infatti, un discorso non è mai solo. È inserito nel suo tempo, e nel tempo – cioè in quanto opera d'arte, negli altri tempi. La particolarità dei discorsi dipendendo da questo regime risiede nel fatto che sono etici e politici pur essendo massimalmente artistici, e anche nel fatto che sono etici e politici *perché* sono massimalmente artistici. Il paradosso c'era in Hugo: “Bisogna, dopo tutto, che l'arte sia l'obiettivo di se stessa, e che insegni, che moralizzi, che civilizzi, e che edifichi strada facendo, ma senza sviarsi, e continuando davanti a sé<sup>7</sup>.” L'arte, dice Hugo, deve essere per l'arte, ed è il miglior modo di essere per la società.

Il regime di un discorso è indissociabilmente una questione di linguaggio e una questione di soggettivazione. Dipende allo stesso tempo dal linguistico e dall'etico. Per questa ragione, le tipologie non possono renderne conto. Il poetico comprende tanto le poesie che i testi filosofici, se sono, come discorsi, l'invenzione del loro proprio sconosciuto, se non sono che il divenire ciò che non sanno di loro stessi.

Tradurre la poetica di un testo teorico, è tradurne i concetti in quanto essi sono concettualizzazioni, cioè dinamiche che mettono in azione l'insieme del linguaggio, e non dei significati localizzati in unità-parole. È ciò che fa che concetti, non posti sotto il proiettore della ragione ragionante, possono non essere individuati, e la concettualizzazione che è la loro attività, tenuta in considerazione.

È per questa ragione che la traduzione del concettuale non può evitare di tener conto del ritmo del linguaggio, che riporta la concettualizzazione al movimento del pensiero nel linguaggio, del linguaggio come pensiero; invece di situarla in un altrove mentale che si tratterebbe di importare in un linguaggio riportato allo statuto di *medium* sensibile. La concettualizzazione non è riducibile a un puro esercizio della ragione che si terrebbe in questo intra-mondo della teoria dove il pensiero e il linguaggio si costeggerebbero senza mai incontrarsi.

L'attenzione al ritmo passa attraverso l'attenzione alla prosodia, ciò che gli specialisti di semiotica e i linguisti del segno hanno designato con il termine di “significante”, riducendolo generalmente a essere il supporto del significato.

---

7 Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, Oeuvres complètes, t. XVII, Ollendorff-Imprimerie Nationale / Albin Michel, 1934, p. 12.

Trasposto alla dimensione di un discorso, il significante diviene generalmente l'accompagnamento sonoro di un enunciato, di un pensiero. Quando è tenuto in conto in un testo teorico, è generalmente in quanto supplemento estetico, a titolo della musicalità. È quello che mostra uno studio di Jean-Pierre Lefèvre, nell'opera *Traduire les philosophes*, (2000), intitolata “*Que traduire c'est chanter. La prosodie des philosophes, à l'exemple de Hegel*”<sup>8</sup> – Tradurre è cantare. La prosodia dei filosofi, secondo l'esempio di Hegel”.

In questo lavoro, la prosodia ha lo statuto di un movimento sensibile che raddoppia l'astrazione teorica: “Ne consegue in seno al magma astratto un principio di movimento molto più interiore, una prosodia meno reperibile e tuttavia indispensabile alla percezione dei sensi, correlazioni e altre operazioni di lettura. *Oder*, per esempio, non ha lo stesso senso, secondo il modo in cui si accentua” (p. 77). La prosodia, qui, ha lo statuto di adiuvante, di manifestazione sensibile di un'operazione di pensiero che aiuta a percepire, ma che non produce. L'autore parla di accentuazione di *oder*, ma, oltre al fatto che il livello linguistico dove opera questa attività ritmica resta quello della parola, essa è seconda in rapporto al senso della parola, che ha semplicemente come funzione di rendere manifesta. È ancora questa stessa funzione di adiuvante che la prosodia esercita di fronte al senso e alla sintassi: “Il sistema di prossimità semantica e sintattica sostenuto dalla prosodia che induce più o meno spontaneamente il testo scritto” (p. 77). La prosodia “sostiene”. È la tradizione etimologica di *prosodia*: il canto che accompagna.

In quanto essa è descritta come la manifestazione sensibile del pensiero, la prosodia si vede attribuire una funzione individuante. Così, per restituire la prosodia, il traduttore deve praticare “una sorta di interiorizzazione-memorizzazione della prosodia che sia la più frequente nell'autore, una sorta di schema di improvvisazione, nel quale l'ornamento uscirebbe dal suo statuto e si ricombinerebbe con il motivo. O se si vuole un canto interiore, una melopea indotta da ore di lettura scandita a voce alta dal testo originale” (p. 79). Percepire – e tradurre – la prosodia di un testo, è quindi manifestare una relazione intima con l'autore, con il suo testo, mettere in luce il corrispondente sensibile, umano, dell'impersonale astrazione.

È notevole che, nello studio citato, l'attenzione alla prosodia includa la questione del silenzio, cosa che non è così frequente: “Ci sono dei silenzi che non hanno tutti lo stesso valore; ci sono dei silenzi per difetto, altri in cui in realtà, bruscamente, è apparso, qualche cosa di una tale intensità, di una tale torsione del linguaggio e concettuale, che essa fa un tale rumore inaudibile. Le frasi generano allora l'impressione che ci sia stato un silenzio, che una frase non

---

8 Jacques Moutaux et Olivier Bloch ed., *Traduire les philosophes*, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 75-81.

sia stata enunciata, *che sia mancato qualche cosa*<sup>9</sup>. Ma questo silenzio, che sia per difetto o per eccesso, è pensato tramite il negativo: lacuna del linguaggio, inaudibilità del rumore. Lontano dall'essere, se non una categoria del linguaggio, almeno un motore di significanza, il silenzio è addirittura a volte un ostacolo alla comprensione, quando dipende dall'ellissi: "Ciò che rendeva certi enunciati estremamente difficili da comprendere, era il silenzio, il silenzio logico che consiste nel saltare degli elementi nella sequenza logica, e d'altra parte elementi affettivi, storici, politici molto violenti che erano taciuti" (*ibid.*). Ciò che fa qui la marca del silenzio, è il sentimento, enunciato prima, "che sia mancato qualche cosa".

In realtà, il silenzio del linguaggio, è quello che il segno non fa capire, ma che è tuttavia ben presente nel discorso, come *ethos* del suo ritmo. Il silenzio non è dunque l'assenza di qualche cosa, ma il modo di essere della prosodia e del ritmo. E nel caso di un processo di concettualizzazione, il silenzio interviene nella significanza del discorso in quanto attività critica.

Vorrei mostrarlo a partire dalla comparazione di due enunciati, uno spagnolo e l'altro francese, che includono la nozione di non-so-che. Non si tratta, in questo caso, di un lavoro di traduzione, ma il problema che evidenzia pone esattamente la questione del prosodico nell'operazione di traduzione, quando il testo si trova inserito tra una prosodia della lingua (legata alle costrizioni morfologiche) e una prosodia del discorso, che è una prosodia personale.

Si tratta quindi di comparare due versi di Jean de la Croix e un verso di Corneille che evocano entrambi la nozione di non-so-che. Se queste due sequenze presentano una *struttura* paragonabile, il loro *sistema* di significanza, questo, differisce radicalmente. Questa differenziazione dipende precisamente dalla loro attività concettuale rispettiva.

Ecco la prima strofa della poesia di Jean de la Croix, "Por toda la hermosura" – "Pour toute la beauté – per tutta la bellezza":

<i>Por toda la hermosura nunca yo me perderé, sino por un no sé qué que se alcanza por ventura</i>	<i>Pour toute la beauté jamais je ne me perdrai sinon pour un je ne sais quoi qui s'atteint par aventure</i>	Per tutta la bellezza mai io mi perderò se non per un non so che che si raggiunge per ventura
--	--	--

Non è, lo vedremo, il contenuto logico, ma la prosodia e il ritmo che fanno la forza concettuale della nozione. Ben diversamente, qui, in Jean de la Croix:

*sino por un no sé qué // que se halla por ventura*

9 *Ibid.* A parte la sottolineatura che è mia, ho restituito questo testo (intervento dell'autore in una discussione) così come è stato stampato, con la sua punteggiatura e la sua ortografia.

e qui, in Corneille (Rodogune, I,5,v.362):

*Par ce je ne sais quoi / qu'on ne peut expliquer* – per questo non so che /  
che non si può spiegare

Strutturalmente, le sequenze sono comparabili. I due blocchi accentuali (“*un no sé qué // que*; “*je ne sais quoi / qu'on*”) sono articolati intorno a una frontiera del verso (fine verso nel primo caso, cesura nel secondo) che instaura una relazione inseparabilmente ritmica e semantica tra ciascuna delle due espressioni – “*no sé qué*” (Jean de la Croix), “*je-ne-sais- quoi*” (Corneille) – e i loro predicati rispettivi: “*que se halla por ventura*” (Jean de la Croix), “*qu'on ne peut expliquer*” (Corneille). Ma è una sintassi – un modo relazionale – diverso che si inventa in ogni sequenza, e che mette in relazione termini diversi.

Se si considerano gli eco prosodici, si vede che se la coppia “*qué / que*” e “*quoi / qu'on* – che / che” sono strutturalmente equivalenti, si assiste in Corneille a un rafforzamento della negazione sopra la cesura: “*Par ce je ne sais quoi / qu'on ne peut expliquer*”, e quindi la negatività attribuita storicamente al non-so-che. Questo punto di vista, tradizionalmente filosofico, avvicina il non-so-che mistico all’ “io so di non sapere” socratico.

In Jean de la Croix la luce è diversa. Non è la negatività dell’espressione che si trova messa avanti sopra la frontiera del verso, ma il rapporto tra il sapere e la soggettivazione: “*sino por un no sé qué // que se halla por ventura*”. La figura prosodica e accentuale “*sé // que se*” è qui una figura personale, anche se è verosimilmente ripresa da una canzone popolare. Ma è un altro problema.

La nozione di *non-so-che* e quindi concettualizzata diversamente nei due discorsi. Alla negatività razionale di Corneille si oppone un’altra forma di negatività, che si può qualificare come poetica: il non-so-che non è un non-sapere, ma un sapere dello sconosciuto, portatore di una carica critica, un “dissapere”.

In Jean de la Croix, il non-so-che designa ciò che, in e attraverso la poesia (*poème*), istituisce un soggetto come avanti al suo sapere. La ventura – la *ventura* – del sapere è nello stesso tempo la ventura di un soggetto e la ventura del linguaggio, in ciò che separa sempre quello che ha un nome da quello che non ce l’ha; da quello che non ce l’ha ancora.

Tradurre un concetto è quindi indissociabile da tradurre una concettualizzazione. Ma questa dinamica concettuale, che fa la dimensione critica di una discorsività, non può essere solamente il movimento di un pensiero dedotto dall’assemblaggio di proposizioni logiche. Risulta dal lavoro di tutto il linguaggio, un continuo che fa la significanza nel silenzio del ritmo, e che si sente nell’attività accentuale e prosodica. A condizione di uscire dal punto di vista psicologico e estetico. Non si tratta né di musicalità del linguaggio, né di



mania di un locutore. La prosodia non accompagna il dire. Ne fa il continuo, che attraversa il segno instaurando una relazione critica con la concezione logica del linguaggio.

Se la prosodia è presa alla lettera, non può più essere un criterio di letterarietà, ma di poeticità. Come dire che non fa più la distinzione tra testo letterario e testo filosofico, ma tra registro logico e registro poetico.

Il punto di vista di una poetica come approccio dei modi discorsivi permette di uscire da una opposizione-relazione tra letteratura e filosofia. In effetti, tradurre “l’interferenza della dimensione letteraria nel discorso filosofico<sup>10</sup>”, come lo propone Jean-René Ladmiral, finisce spesso per ripetere il punto di vista stilistico, quello dei “movimenti di scrittura” (*ibid.*) definiti come le marche sensibili di una “idiosincrasia” (*ibid.*) filosofica.

La questione non è operare una discriminazione tra concetti razionali e “quasi-concetti” (*ibid.*) sensibili, ma di sottrarre il ritmo e la prosodia alla logica dell’espressività, che conserva la ripartizione tra senso e espressione. Così, constatando – e criticando – la negazione letteraria dei filosofi, Ladmiral tenta di restituire questa dimensione letteraria – attraverso la nozione di “testo” – ma collocandola nella logica dell’espressione: “L’idea stessa di testo sembra entrare in contraddizione con il progetto della filosofia, di cui è tuttavia l’espressione o, se si vuole, il tradimento – nel senso in cui un rumore “tradisce” una presenza” (p. 62). Il ritmo non è un rumore, anche per metafora: da una parte, non è eterogeneo con il linguaggio, e quindi con il processo della significazione; d’altra parte, non è una categoria secondaria, accessoria, di un discorso teorico, ma una componente essenziale della sua significanza.

---

10 Jean-René Ladmiral, discussione, in *Traduire les philosophes*, p. 80, op. cit.



## LA POETICA DEL TRADURRE DI HENRI MESCHONNIC

Emilio Mattioli\*

La poetica del tradurre ha nell'opera di Henri Meschonnic una importanza capitale e, nello stesso tempo, rappresenta una delle posizioni più nuove e originali nell'ambito della teoria del tradurre. *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 1999, è l'opera più vasta, con le sue 478 pagine, dedicata da Meschonnic a quest'argomento, ma non può assolutamente esser presa in considerazione isolatamente, è soltanto nel complesso dell'attività di questo pensatore che trova il suo significato; la traduzione della Bibbia che Meschonnic si propone di portare a termine nella sua totalità e della quale ha già dato importantissime prove, è un riferimento obbligatorio per chi voglia capire il senso dell'impresa traduttiva di questo autore che si configura come teoria e pratica contemporaneamente. (Delle traduzioni bibliche bisogna ricordare almeno: *Les cinq Rouleaux*, Paris, Gallimard, 1970; *Jona et le signifiant errant*, Paris, Gallimard, 1981; *Gloires, Traduction des psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001; *Au commencement, Traduction de la Genèse*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.) La teorizzazione, è importante sottolinearlo, incomincia dopo l'inizio dell'attività traduttiva: *Poétique de la traduction* costituisce la seconda parte di *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, di cui Mirella Conenna e Domenico D'Oria tradussero in italiano *Propositions pour une poétique de la traduction - Proposizioni per una poetica della traduzione* in un numero monografico dedicato alla traduzione de "Il lettore di provincia", n. 44, 1981. Occorre chiarire preliminarmente che cosa intenda per poetica Meschonnic per poter orientarsi nell'ambito della sua teorizzazione.

### Poetica

La poetica in Meschonnic ha una funzione e un significato particolari: non è, ovviamente, la poetica intesa nel senso tradizionale di tecnica della poesia, precettistica e somma di regole, non è nemmeno la poetica nel senso di Luciano Anceschi: "la poetica rappresenta la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali.", anche se con questa definizione ha più di un legame, si riconnette

---

\* Le traduzioni dal francese, salvo diversa indicazione, sono dell'estensore dell'articolo.

piuttosto al significato che le dà Jakobson, ma criticato e ampliato, per certi aspetti rovesciato. Se infatti Jakobson include la poetica nella linguistica, Meschonnic non subordina la poetica alle scienze del linguaggio, ma rivendica alla poetica una funzione critica nei confronti di queste ultime. Meschonnic rifiuta recisamente lo strutturalismo. Una definizione rigida della poetica di Meschonnic è impossibile darla, dato che la riflessione su questo tema attraversa tutta la sua attività di studioso ed è aperta ad un ripensamento continuo, ma è possibile indicarne alcune linee di sviluppo e alcune idee guida. In *Pour la poétique II* del 1973 Meschonnic definisce la poetica come epistemologia della scrittura; che cosa significa? La definizione presuppone che “la scrittura sia un’attività di conoscenza specifica.” Il che toglie ogni dimensione scienziata alla epistemologia come qui viene intesa. In *Pour la poétique I* del 1970, aveva scritto: “Una poetica che tende a mostrare come, a tutti i livelli e in tutti i sensi, un’opera è l’omogeneità del dire e del vivere, non è né ‘scienza dello stile’ né soggettivismo.” (p. 27) È naturalmente fondamentale capire come si individua questa omogeneità. Lo strumento chiave è il ritmo, ma il ritmo inteso in un modo diverso da quello corrente che è poi sostanzialmente quello platonico, una sequenza ordinata di movimenti lenti e rapidi, strettamente legata all’idea di misura. Meschonnic, basandosi su un celebre studio di Benveniste, recupera invece il significato che aveva nei preplatonici, presso i quali è “il termine più adatto a descrivere delle ‘disposizioni’ o delle ‘configurazioni’ prive di stabilità o necessità naturali e derivanti da una sistemazione sempre soggetta a cambiamento.” (Emile Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, trad. di M. Vittoria Giuliani, Milano, il Saggiatore, 1994, p. 396) Nella sua opera capitale del 1982, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Meschonnic scrive:

“Io definisco il ritmo nel linguaggio come l’organizzazione delle marche attraverso le quali i significanti, linguistici ed extralinguistici (nel caso della comunicazione orale soprattutto) producono una semantica specifica, distinta dal senso lessicale, e che io chiamo la significanza, cioè i valori propri di un discorso e di uno solo. Queste marche possono collocarsi a tutti i ‘livelli’ del linguaggio: accentuali, prosodici, lessicali, sintattici. Esse costituiscono insieme una paradigmatica e una sintagmatica che neutralizzano precisamente la nozione di livello. Contro la riduzione corrente del ‘senso’ al lessicale, la significanza appartiene a tutto il discorso, essa è in ogni consonante, in ogni vocale che, in quanto paradigmatica e sintagmatica, produce delle serie. Così i significanti sono tanto sintattici quanto prosodici. Il ‘senso’ non è più nelle parole, lessicalmente. Nella sua accezione ristretta, il ritmo è l’accentuale, distinto dalla prosodia- organizzazione vocale, consonantica. Nella sua accezione larga, quella che io implico qui più spesso, il ritmo ingloba la prosodia. E, oralmente, l’intonazione. Organizzando insieme la significanza e la significazione del

discorso, il ritmo è l'organizzazione stessa del senso del discorso. E il senso essendo l'attività del soggetto dell'enunciazione, il ritmo è l'organizzazione del soggetto come discorso nel e attraverso il suo discorso." (op. cit., pp. 216-217).

È dunque strettamente necessario tenere presente questa nozione di ritmo per capire la poetica di Meschonnic che su di essa si fonda. Lucie Bourassa in *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Paris, Lacoste, 1997, ha scritto: "la poetica ... avrà di mira la descrizione dei modi di significazione dei testi particolari, specialmente attraverso la questione centrale del ritmo, piuttosto che una grammatica astratta di forme e di generi, così come la concepiva lo strutturalismo". (p. 24) La poetica quindi si propone di individuare la specificità dei testi, di ogni singolo testo e va alla ricerca di questa specificità nel ritmo, questa ricerca vale tanto per la poesia che per la prosa, la distinzione delle quali è stata superata da Meschonnic, proprio partendo dalle sue traduzioni bibliche, perché nella Bibbia questa distinzione non c'è, la rozza identificazione fra poesia e verso che già Aristotele per altro aveva smascherato, è alla base della contrapposizione fra poesia e prosa in ambito letterario, mentre la cosa letteraria nel suo complesso è invece qualificata dalla presenza del ritmo. Le conseguenze di questa impostazione sono molteplici e, per più di un aspetto, rivoluzionarie. Prima di tutto battono in breccia ogni concezione formalistica: il rifiuto della semiologia, dell'idea di segno, dell'irriducibilità dell'opera letteraria a segno, nasce proprio di qui. Il segno sdoppia inevitabilmente l'opera letteraria in contenuto e forma e trattando della traduzione vedremo come questa concezione porti a ridurre la traduzione alla traduzione del solo senso, il rifiuto del dualismo induce ad una lettura, ad un ascolto, ad una ricezione dell'opera intesa come continuità del ritmo, come unità di significanti. Significanti multipli che danno luogo alla significanza. Non c'è più contrapposizione fra significante e significato, ma appunto un significante multiplo che produce senso in tutto il discorso. La significanza è la produzione di senso attraverso i significanti. Meschonnic ha cercato di dare concretezza a questa affermazione attraverso analisi puntuali di testi letterari, puntando soprattutto sulla individuazione del ritmo, insieme al suo allievo Gérard Dessons, ha scritto un *Traité du rythme des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, che dà gli strumenti per definire, annotare e leggere il ritmo. Ora il ritmo come qui è inteso, (non si tratta di una dottrina dogmatica, ma di un punto di vista) è la via per il recupero del soggetto, degli elementi soggettivi del testo letterario, che si ritrovano in ogni punto dell'opera intesa come sistema; si ricostituisce così il nesso fra poesia e vita, ma secondo modalità tutte interne all'opera. In due versi di Omero, *Iliade*, VIII, 64-65, citati da Meschonnic in *Politique du rythme*, p. 461, la parola che indica il grido di dolore, *oimoge*, e quella che indica il grido di trionfo, *eukhole*, hanno lo stesso ritmo, "tre lunghe, intercalate da due brevi e seguite da due brevi; è un ritmo del discorso che la metrica non consente di vedere. È nella metrica, ma è una cosa

diversa dalla metrica. La metrica non vede che un esametro dattilico.” “... quello che è rimarcabile nel caso presente, è che un effetto di significanza, non colto dalla metrica, emerge in rapporto con l’antropologia omerica: una semantica prosodica, ritmica; un effetto secondo, incoativo, né lessicale né contestuale, che uguaglia le grida degli uccisori e degli uccisi, eguaglia gli uccisori e gli uccisi a un livello metaguerrero, al di là della visione immediata del combattimento.” (*Poétique du traduire*, ed. cit., pp. 108-109). L’esempio dimostra bene come il ritmo si lega alla vita. Quello che l’antropologia scopre in Omero per altre vie, qui è mostrato dal ritmo. L’operazione che Meschonnic compie non è né facile né ovvia, ma apre veramente una prospettiva. Fabio Scotto che ha tradotto per “Testo a fronte” n. 26 alcune pagine del *Trattato* citato, ha scritto: “A ogni modo, non è forse del tutto fuori luogo oggi credere... che vari indizi portino a pensare che all’ondata strutturalista pan-semiotica stia succedendo l’avvento di una fase pan-ritmica nella quale il ritmo divenga un nuovo ordine del pensiero di un soggetto finalmente riunificato e capace di riscoprire leggendo, vivendo, le potenzialità del suo ‘occhio uditivo’”. (p. 7) Seguire tutte le implicazioni di una poetica fondata sul ritmo significherebbe ripercorrere tutta l’opera di Meschonnic, qui basti sottolinearne qualche aspetto cruciale: è una poetica che si connette all’etica e alla politica, perché nella poesia e nella poetica è soggetto colui attraverso il quale un altro è soggetto, si tratta di un atto etico di linguaggio; riprendendo Aristotele, Meschonnic afferma che “l’oggetto della poetica non è la differenza fra ciò che è metrica e ciò che non è metrica, né la differenza fra i generi, ma ciò che fino ad ora è senza nome.” (intervista di Arnaud Bernadet a Meschonnic del maggio 1998, *La poétique tout contre la rhétorique*, pubblicata in internet, <http://www.hatt.nom.fr/rhetorique/art14c.htm>); la poetica è perciò allo stesso tempo critica e invenzione del nuovo. Per questo non può mai accettare le posizioni acquisite e le definizioni esaustive. Da qui la inevitabile conflittualità di Meschonnic con la cultura egemone, ma anche la sua funzione assolutamente necessaria per chi non si accontenti delle soddisfazioni narcisistiche e del successo mediatico; vedremo clamorosamente tutto questo esplicitarsi nel discorso sulla traduzione.

#### TRADUZIONE

Dato lo stretto nesso che esiste fra teoria e pratica per Meschonnic in questo ambito, può essere utile partire da un esempio concreto che mostra l’importanza del ritmo nella traduzione ed è proprio un esempio biblico. Vox clamantis in deserto: parate viam Domini, è la traduzione condotta sul greco dei Settanta di *Isaia* (XL, 3) che troviamo in *Marco* (I, 3), *Matteo* (III, 3) e *Giovanni* (I, 3), questa traduzione ignora il rimo dell’ebraico che comporta questo significato:

Una voce parla: nel deserto aprite una strada al Signore e il riferimento è un richiamo al ritorno a Gerusalemme attraverso il deserto. Commenta Meschonnic che cita il passo in *Poétique du traduire*, ed. cit., p. 102:

“Più che il senso, e anche là dove il senso delle parole apparentemente non è modificato, il ritmo trasforma il modo di significare. Quel che è detto cambia completamente a seconda se si tiene conto di questo ritmo o no, della significanza o no. La situazione delle traduzioni trova là i suoi criteri specifici; testo per testo, o non-testo per testo. E questo vale non solamente per i componimenti poetici. *Un testo filosofico ha anche la sua poetica*. Ove appare tanto più che la riduzione al senso è propria di una filosofia povera, che si impone soltanto attraverso il dogmatismo e l'inerzia dell'*establishment* universitario. Un culto pedante e falso della scienza. In cui si impone tanto più la critica e il ruolo strategico del tradurre.”

Il tradurre concepito in questo modo porta a questi atteggiamenti. Il punto di partenza è che non si può rompere l'unità di significante e significato; è questa rottura che porta generalmente a concepire la traduzione come traduzione del senso, ma questa impostazione porta, come già Benjamin aveva visto, (*Il compito del traduttore* di Benjamin è uno dei testi di riferimento di Meschonnic) a privilegiare l'inessenziale e a proporre una serie di alternative del tutto arbitrarie: traduzione libera / traduzione fedele, traduzione fedele al senso/ traduzione fedele alla lettera, etc., quei dualismi continuamente riproposti nella teoria del tradurre e che la teoria del ritmo nettamente rifiuta. Nella traduzione non prevale né la comunicazione né la comprensione. Concepire la traduzione come comunicazione significa assegnare il primato all'informazione, al senso. Applicato alla letteratura questo concetto comporta la traduzione come trasporto dei contenuti delle opere letterarie. Equivale a traghettare cadaveri. Ugualmente riduttiva è la coincidenza fra ermeneutica e traduzione. Applicata in modo indiscriminato la coincidenza fra ermeneutica e traduzione comporta una dissoluzione dell'atto specifico del tradurre, se tradurre significa comprendere, tutto diventa traduzione, anche l'espressione di un pensiero in parole. Questa idea di traduzione allargata contraddice alla concezione sviluppata da Meschonnic, e non solo da Meschonnic, della traduzione come passaggio da testo a testo o da discorso a discorso. Qui si coglie immediatamente l'importanza del ritmo nella poetica del tradurre. Un testo deve essere tradotto nella sua totalità, nella sua complessità di sistema. Questo pone in crisi una serie di luoghi comuni del tradurre. Cadono l'idea della trasparenza del traduttore, dell'annessione e quella del calco. Scrive Meschonnic: “Nel Ventesimo secolo la traduzione si trasforma, si passa poco a poco dalla lingua al discorso e quindi al testo come unità. Si comincia a scoprire l'oralità della letteratura non solo al teatro. Ciò che i grandi traduttori sapevano intuitivamente, da sempre. Si scopre che la traduzione di un testo letterario deve fare ciò che fa un testo letterario,

attraverso la sua prosodia, il suo ritmo, la sua significanza, come una delle forme dell'individuazione, come una forma-soggetto. Questo colpisce duramente i precetti della trasparenza e della fedeltà della teoria tradizionale, facendoli apparire come gli alibi moralizzanti di un'incomprensione di cui la caducità delle traduzioni è la giusta ricompensa. L'equivalenza ricercata non si colloca più da lingua a lingua, cercando di far dimenticare le differenze linguistiche, culturali, storiche. Si colloca da testo a testo, impegnandosi al contrario a mostrare l'alterità linguistica, culturale e storica come una specificità e una storicità. È il legame esplicito tra la poetica e la modernità. Il tradurre vi ha tutta la sua importanza." (da "Testo a fronte", n. 23, p. 11, trad. di N. Mataldi da *Poétique du traduire* di H. Meschonnic, ed. cit.)

Il passo è concettualmente denso e deve essere meditato. L'oralità del testo scritto contraddice alla consueta e banale contrapposizione fra parola detta e parola scritta, ma è proprio il ritmo la traccia dell'oralità nel testo scritto, la dimensione della soggettività. Altrettanto importanti sono il rifiuto della trasparenza e della fedeltà. Il traduttore che si nega, la traduzione trasparente sono mistificazioni, la traduzione non deve nascondere la sua natura, altrimenti si nega l'esistenza stessa dell'originale, il lettore deve sapere che legge una traduzione, altrimenti ignora i valori dell'alterità. L'annessione è immorale. Ma anche la fedeltà, portata a diventare calco, è un'operazione arbitraria che porta all'illeggibilità, che in sostanza sancisce l'intraducibilità del testo, da questo punto di vista Meschonnic critica la traduzione biblica di Chouraqui, che spesso risulta comprensibile solo avendo a fianco il testo ebraico. È evidente che anche in questo caso la traduzione non si costituisce come testo. Con l'annessione la traduzione è tutta spostata verso la lingua d'arrivo, con il calco verso la lingua di partenza. Ma questo tipo di impostazione è sbagliata, perché si pone come rapporto fra lingua e lingua e non fra testo e testo. Si capisce allora come Meschonnic rifiuti anche la contrapposizione teorizzata da Admiral fra "*sourciers*" e "*ciblistes*", "*sourciers*" sarebbero coloro che si tengono vicini alla lingua di partenza, "*ciblistes*" quelli che si tengono vicini alla lingua d'arrivo, secondo Admiral Meschonnic sarebbe un "*sourcier*". È l'idea di segno che induce a questo dualismo, essendo il segno costituito da un significante e da un significato, la semiotica induce a tradurre solo il significato, sembra un'operazione di buon senso, ma è una cancellazione.

"L'unità, per la poetica, è dell'ordine del continuo – attraverso il ritmo, la prosodia – e non più dell'ordine del discontinuo, dove la stessa distinzione tra lingua di partenza e lingua d'arrivo si congiunge all'opposizione fra significante e significato. Il *cibliste* dimentica che un pensiero *fa* qualcosa al linguaggio, ed è quello che fa che bisogna tradurre. Quindi l'opposizione tra *source* e *cible*, tra *punto di partenza* e *punto di arrivo*, non ha più nessuna pertinenza. Solo il risultato conta." (Meschonnic, trad. cit., p. 18)



In questa prospettiva salta anche il tenace pregiudizio dell'intraducibilità, ormai, per altro, superato anche in altre prospettive di pensiero, l'idea di intraducibilità, sia ricordato di passaggio, è fondata su un presupposto inconsistente, quello dell'identità assoluta fra testo di partenza e testo di arrivo, ma, *ab origine*, la traduzione ha in sé l'idea di spostamento. La traduzione concepita in questo nuovo modo, cioè traduzione del ritmo, non si accontenta di un trasporto, ma mira al rapporto o decentramento, come già si è accennato. Questa traduzione non è un punto di arrivo, ma un punto di partenza, perché proprio del discorso letterario è dar luogo ad una rinuncia. Il traduttore è uno e non si pone in un atteggiamento di inferiorità, di secondarietà rispetto al testo che traduce. Grandissimi poeti hanno concepito la poesia come traduzione, esemplare il caso di Baudelaire. Le conseguenze di questa teorizzazione che, per altro, si nutre di un rapporto continuo con l'attività pratica, *théorie-pratique* è il motto di Meschonnic, sono importanti a diverso livello. Per esempio le traduzioni che invecchiano sono quelle traduzioni che non sono diventate testo, sono le traduzioni cattive, le non-traduzioni. L'intraducibilità è una condizione storica modificabile, non una condizione metafisica. In Russia la traduzione di Rabelais è diventata possibile soltanto in determinata epoca. Capitale risulta poi la necessità di una consapevolezza teorica del traduttore, chi rifiuta la teoria in realtà fa della cattiva teoria. Per Meschonnic la teoria è vera teoria soltanto quando è critica. L'autentica cultura è consapevolezza critica del proprio fare. Non è pensabile un traduttore letterario che concepisca la propria attività come pura pratica. Se si pensa alla dimensione etica del tradurre, in quanto il tradurre è una forma privilegiata e alta del rapporto con l'altro, ci si rende immediatamente conto della importanza della riflessione sul tradurre.

Resta ancora, almeno, da esaminare la idea di ritraduzione. "Tradurre, dice Meschonnic, anche quello che non è stato ancora mai tradotto, è sempre già ritradurre. Perché tradurre è preceduto dalla storia del tradurre. Tradurre la Bibbia, più che per qualunque altro testo, stante la storia degli effetti di Bibbia, è un ritradurre. Che impone, come si sa, una critica." (*Poétique du traduire*, ed. cit., p. 436)

Il grande esempio biblico è chiarificatore per capire quel che pensa Meschonnic: secondo lui, la Bibbia in francese non è mai stata veramente tradotta, nonostante le numerose versioni esistenti, in francese non esistono degli originali secondi quali furono la traduzione greca dei Settanta e la *Vulgata* di S. Girolamo e quali sono la Bibbia di Lutero e la *King James Version*, questo perché la storia delle traduzioni francesi della Bibbia è una storia di trasporti, non di rapporti. Da questa situazione nasce il progetto di ritraduzione di Meschonnic, la cui idea portante è quella di tradurre il ritmo, la Bibbia è l'esempio più clamoroso di senso fatto dal ritmo e di ritmo che fa il senso. Di qui si ricava una lezione valida per ogni ritraduzione, la filologia non è

sufficiente, occorre una teoria del linguaggio e la capacità di guardare al testo come ad un insieme, ad un sistema di cui non si può isolare una parte. Senza questa consapevolezza non si dà ritraduzione, ma si ripete il già fatto.

Credo che la poetica del tradurre di Meschonnic, del tradurre, non della traduzione sottolinea il suo teorizzatore, perché il tradurre è un'attività, mostri anche in una esposizione così limitata, la sua forza innovativa e la sua centralità in una operazione che tende al riassetto dei saperi. Mi basterebbe aver sufficientemente suffragato "il ruolo unico, e misconosciuto della traduzione come strumento rivelatore del pensiero del linguaggio e della letteratura, misconosciuto a causa della posizione ancillare che le riserva la tradizione, e la sua condizione." (Meschonnic, *Poétique du Traduire*, ed. cit., p. 5)

## LIRE ET ECOUTER LE RYTHME : UNE INVITATION À L'ÉTUDIANT TRADUCTEUR

Nadine Celotti

*La notion de "rythme" est de celles qui intéressent une large portion des activités humaines.*

Emile Benveniste

*Rythme* : mot qui accompagne Henri Meschonnic tout au long de son oeuvre. Mot qui peut apparaître, à première vue, abstrait, non pertinent, éloigné, autre, par rapport à la pratique quotidienne de l'étudiant dans une Ecole Supérieure d'interprètes et de traducteurs ou dans une filière traduction de LEA. Mot absent des encyclopédies de traductologie ou de *Translation Studies*<sup>1</sup>. Mot qui, au contraire, pourrait se révéler fécond pour qui entend suivre un parcours d'enseignement universitaire : là où l'expérience de la traduction ne peut être isolée de l'expérience de la réflexion.

Les réflexions d'Henri Meschonnic se fondent essentiellement sur la traduction de la Bible, la traduction littéraire ou la traduction philosophique, mais elles pourraient ouvrir une voie de passage vers d'autres domaines de traduction. Certes la traditionnelle distinction/opposition de la traduction littéraire d'un côté et de la traduction spécialisée de l'autre ne facilite pas les rencontres. D'un côté le style, la forme, l'expressivité, l'esthétique, le discours, le rythme ; de l'autre, l'information, la communication, le sens, le référent, la langue. Textes littéraires versus textes pragmatiques<sup>2</sup>. Mais serait-il insensé d'entrouvrir quelques frontières pour laisser fluer les connaissances ?

L'étudiant dans une Ecole Supérieure d'interprètes et de traducteurs<sup>3</sup> expérimente une grande variété de textes : juridique, économique, technique,

---

1 Par exemple, cf. M Baker (ed.), *Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, 1988; M. Shuttleworth and M. Cowie, *Dictionary of Translation Studies*, Manchester, St Jerome, 1997; J. Delisle et al., *Terminologie de la traduction/Translation Terminology/Terminologia de la Traducción/Terminologie der Übersetzung*, Amsterdam/Philadelphia, Johns Benjamins, 1999.

2 "ceux qui servent essentiellement à véhiculer une information et dont l'aspect esthétique n'est pas l'aspect dominant". J. Delisle, *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1980, p. 22.

3 Nos observations se basent principalement sur l'expérience à la SSLMIT de l'Université de Trieste et sur des textes de réflexions sur la formation des

médical, publicitaire, littéraire (pas toujours)... ; textes de spécialisation, de divulgation, de banalisation, de localisation... Au tout début il se demande souvent s'il reste près du texte de départ ou s'il doit l'adapter pour offrir un texte d'arrivée qui fait oublier son origine. Initié, généralement, à définir la typologie du texte, il apprend à comprendre quelle approche suivre afin d'évaluer l'équivalence à reproduire – dynamique ou formelle selon les indications de Nida<sup>4</sup>, communicative ou sémantique selon Newmark<sup>5</sup>. Il peut distinguer les textes selon la tripartition des fonctions linguistiques - informative (articles de journaux, manuels...), expressive (textes littéraires) ou conative (publicité, textes polémiques ...) – en suivant les réflexions de Riess<sup>6</sup> pour proposer une équivalence du contenu pour la première fonction, l'équivalence du contenu et de l'expression pour la deuxième et le maintien du même effet sur le destinataire pour la troisième. Ou encore en se basant sur la prototypologie textuelle à cinq niveaux de Snell-Hornby<sup>7</sup>. Et encore il peut comparer son texte avec des textes parallèles<sup>8</sup> ou comparables<sup>9</sup>. Même stimulé par Lefevre et Bassnet<sup>10</sup> ou Cordonnier<sup>11</sup>, il peut se questionner sur comment transférer la culture d'un pays à l'autre. Et s'il est formé dans une perspective "plus francophone", il s'appliquera selon la théorie interprétative de la traduction<sup>12</sup> à

---

traducteurs comme J. Delisle 1980 op. cit.; D. Gouadec (éd.), *Formation des traducteurs*, Paris, La Maison du Dictionnaire, 2000; F. Israel (éd.), *Quelle formation pour le traducteur de l'an 2000*, Paris, Didier Erudition, 1998; M. Ulrych (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, Utet, 1997.

- 4 E.A. Nida, *Toward a Science of Translating*, Leida, E.J. Brill, 1964.
- 5 P. Newmark, *A textbook of Translation*, London, Prentice Hall, 1988.
- 6 K. Reiss, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, München, Max Hüber, 1978.
- 7 M. Snell-Hornby, *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1988.
- 8 Texte en langue d'arrivée qui appartient au même genre que le texte de départ ou qui traite d'un sujet connexe et duquel le traducteur extrait des termes, expressions ou connaissances thématiques dont il a besoin pour effectuer sa traduction. Delisle et al. 1999 op. cit. à l'entrée textes parallèles.
- 9 Texte faisant partie d'un corpus comparable : un corpus de textes écrits dans une langue donnée et des textes traduits dans cette même langue à partir d'une ou plusieurs langues diverses. Delisle et al., traduito da C. Falbo e M-T. Musacchio, *Terminologia della traduzione*, Milano, Hoepli, 2002. L'entrée "texte comparable" et "corpus comparable" n'apparaissent pas dans le texte original.
- 10 S. Bassnett and A. Lefevre, *Translation, History and Culture*, London-New-York, Pinter, 1990.
- 11 J-L. Cordonnier, *Traduction et culture*, Paris, Hatier/Didier, 1995.
- 12 Ou théorie du sens développée à l'Esit (Paris III). Cf. D. Seleskovith et M. Lederer, *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier Erudition, 1986; E. Lavault, "Traduire en LEA. Traduire pour communiquer", in M. Ballard (Ed.), *La traduction à l'université*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1993; M. Lederer, "La place de la

interpréter le texte, à le déverbaliser pour lutter contre les interférences et à le réexprimer par équivalences et par correspondances<sup>13</sup> dans la langue d'arrivée. Ou il pourra peut-être encore être préparé selon l'approche de stylistique comparée<sup>14</sup>. Il pourra aussi être orienté à s'identifier soit aux sourciers soit aux ciblistes en suivant les réflexions de Ladmiral<sup>15</sup>. Rarement il sera sensibilisé à la pensée de Meschonnic, plus réservée à la traduction littéraire. Bref, il sera face à une "approche multidisciplinaire"<sup>16</sup> pour forger son devenir traducteur.

Traducteur ? Aujourd'hui souvent assimilé au *médiateur*<sup>17</sup>, linguistique ou culturel, comme pour souligner qu'il est là "au milieu" de deux parties de langues différentes, et comparé aussi plus récemment au *négociateur*<sup>18</sup>, celui qui "s'entremet" pour conduire une affaire, un processus selon lequel "pour obtenir quelque chose, on renonce à quelque chose d'autre"<sup>19</sup>. *Médiateur, négociateur* : deux mots qui saluent la présence d'un sujet, longtemps et souvent effacée ou tue, mais qui l'éloignent de l'essence du traduire, du *trans-ducere*, du traducteur : celui qui conduit au-delà et non pas celui qui est au milieu ou entre.

Et c'est ici et maintenant que *rythme* devient urgent et incontournable pour qui entend devenir traducteur, même dans une Ecole Supérieure d'interprètes et de traducteurs. Ecole qui n'entendrait pas fonder son enseignement de la traduction sur l'empirisme.

*Rythme* : Meschonnic invite à le repenser à partir de Benveniste<sup>20</sup>. Benveniste, en revisitant l'étymologie de *rythme* depuis l'ancienne philosophie ionienne, a mis au jour que le rythme ne représente pas "le mouvement régulier des flots"<sup>21</sup> contrairement à la croyance habituelle et actuelle, mais signifie "'forme', en entendant par là la forme distinctive, l'arrangement caractéristique des parties

---

théorie dans l'enseignement de la traduction et de l'interprétation", in F. Israel 1998, op. cit.

13 Lederer 1998, p. 20.

14 P. Scavée et P. Intravia, *Traité de stylistique comparée*, Bruxelles, Didier.

15 J.-R. Ladmiral, „Sourciers et ciblistes“, *Revue d'Esthétique*, n° 12, 1986.

16 cf. M. Ulrych, op. cit.

17 J.-R. Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979, p. 11 : "elle [la traduction] désigne toute forme de 'médiation interlinguistique'" . Cf. le chapitre "The translator as Mediator" in B. Hatim et I. Mason, *Discourse and the Translator*, Harlow, Longman, 1990; D. Katan, "L'importanza della cultura nella traduzione" in Ulrych 1997, op. cit., p. 31 : "La figura del traduttore come mediatore culturale".

18 U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.

19 *Idem* p. 18, notre traduction.

20 E. Benveniste, "La notion de 'rythme' dans son expression linguistique", in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard 1966, 1, p. 327-335.

21 *Idem* p. 332.

dans un tout<sup>22</sup>. Ce regard renouvelé permet à Meschonnic de “redéfinir le rythme dans le langage comme l’organisation du mouvement de la parole, ‘parole’ au sens de Saussure, d’activité individuelle, écrite autant qu’orale<sup>23</sup>. Le rythme n’est plus là comme “élément harmonique essentiel qui distingue formellement la poésie de la prose<sup>24</sup>, mais il est là pour faire percevoir la présence d’un sujet qui organise son mouvement dans le discours, pas seulement le discours poétique. “Le rythme n’est pas réservé à la poésie”.<sup>25</sup> Cette conception du rythme conduit à repenser au traduire.

*Rythme* : une invitation à l’étudiant traducteur pour commencer un voyage de lectures dans l’oeuvre de Meschonnic.

L’étudiant peut aller l’explorer dans *Poétique du traduire*<sup>26</sup>, dernier “livre sur ce qu’est et ce que fait *traduire*, en général, et spécialement traduire la littérature (mais la littérature n’est alors que ce qui révèle le mieux ce que fait le langage ordinaire, au lieu du prêt-à-penser qui les oppose l’un à l’autre)<sup>27</sup> où Henri Meschonnic poursuit son cheminement de réflexions commencé depuis plus de trente ans<sup>28</sup> et continuellement alimenté par sa propre expérience de traduction. Le futur traducteur découvrira comment la théorie et la pratique sont indissociables – comme l’annoncent les titres des deux parties qui composent *Poétique du traduire* : “La pratique, c’est la théorie”, “La théorie, c’est la pratique” et pourra réfléchir sur ce que peut faire et sur ce que peut être un traducteur. A travers des critiques de traduction. Pour la langue italienne, Meschonnic commente d’une façon ponctuelle différentes traductions<sup>29</sup> d’un passage du Chant XV de *L’Enfer* de Dante<sup>30</sup> et en propose une propre. Pour la langue italienne encore, il prend l’exemple de la traduction<sup>31</sup> du commencement de *Se una notte d’inverno un viaggiatore* d’Italo Calvino<sup>32</sup> en expliquant

---

22 *Idem* p. 330.

23 G. Dessons et H. Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 26.

24 À l’entrée *rythme* dans *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Ed. Robert, 2000.

25 *Traité du rythme. Des vers et des proses*, p. 4.

26 H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

27 *Idem* p. 10.

28 *Poétique du traduire* n’aurait pu être pensé, précise Meschonnic dans son introduction, sans ses livres précédents qui vont de “*Pour la poétique à Critique du rythme*, à *Politique du rythme, politique du sujet* et à *De la langue française*.” p. 10.

29 *Poétique du traduire*, p. 203-214.

30 Canto XV vv. 13-21 : *Già eravam da la selva rimossi [...]*

31 Traduction par Danièle Sallenave et François Wahl, *Si par une nuit d’hiver un voyageur*, Paris, Seuil, 1981.

32 Italo Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

pourquoi il considère cette traduction une “désécriture”<sup>33</sup>. Ces exemples de critiques de traduction porteront l’étudiant traducteur à découvrir que le sens n’est pas séparé de la forme, qu’ils sont là ensemble pour signifier. Supprimer des répétitions, faire des ajouts, déplacer des groupes, choisir plusieurs mots pour un même mot (non-concordances), ou un même mot pour plusieurs différents (anti-concordances), modifier des prédéterminants, changer la ponctuation : ce n’est pas innocent : c’est être sourd au rythme : c’est ne pas reconnaître la présence du sujet.

C’est fait peut-être au nom de l’ordre et la clarté de la langue française, mais en parcourant *De la langue française*<sup>34</sup>, l’étudiant percevra comment l’ordre et la clarté de la langue française n’appartiennent qu’à un mythe, apparu au XVII<sup>e</sup> siècle et qui continue de vivre. Le mythe du génie de la langue française qui souvent fait croire au traducteur qu’il devrait traduire de la langue et non pas du discours. Meschonnic nous révèle qu’aucun génie d’aucune langue<sup>35</sup> ne saurait imposer au traducteur de briser le rythme d’un texte à traduire.

Comment traduire le rythme ? Meschonnic l’a montré aussi par son expérience directe tout au long de ses traductions<sup>36</sup>. Dernièrement dans *Au commencement*<sup>37</sup>, traduction de la Genèse – histoire du commencement du monde, texte qui pose des “questions sur son langage, et sur ce que fait le langage”<sup>38</sup> – il crée de par d’innombrables notes<sup>39</sup> un “atelier du traduire”, conçu pour faire participer le lecteur à son propre cheminement de traducteur et pour lui donner la possibilité de confronter sa traduction avec les traductions antérieures. Par exemple, en français à partir de celle de Le Maistre de Sacy, en passant par celle de Louis Segond ou la Bible de Jérusalem, pour arriver à celle de Chouraqui ou la T.O.B. En anglais la King James Version ou d’autres encore. En allemand celles de Luther et de Martin Buber. En espagnol celle de Luis Alonso Schökel. Et l’italienne de Dario Disegni. Des moments uniques qui dévoilent comment le rythme a pu être écouté ou ne pas l’être.

L’étudiant traducteur pourrait continuer son itinéraire penseur et formateur à travers d’autres ouvrages moins centrés sur la traduction mais tout aussi stimulants. Comme dans *Des mots et des mondes*<sup>40</sup>, il comprendra que ses outils de tous les jours comme les dictionnaires, les encyclopédies ou les grammaires

33 *Poétique du traduire*, p. 218.

34 H. Meschonnic, *De la langue française*, Paris, Hachette, 1997.

35 H. Meschonnic (dir.), *Et le génie des langues?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000.

36 Voir Scheda bio-bibliografica de Mattioli dans ce numéro.

37 H. Meschonnic, “*Au commencement*”, *traduction de la Genèse*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

38 *Idem* p. 10.

39 Les notes p. 243-371.

40 H. Meschonnic, *Des mots et des mondes*, Paris, Hatier, 1991.

ne sont pas innocents, ils sont “les lieux où lire entre les lignes, où reconnaître, plus facilement qu’ailleurs, les conflits, les masquages des conflits, les clichés qui font l’album de famille d’une culture”<sup>41</sup>. Ou encore il verra comment la ponctuation<sup>42</sup>, à ne pas délaissier, ne se réduit pas en de simples signes utilisés pour mettre de l’ordre dans les sens. “La situation atteste l’importance des enjeux culturels de la ponctuation. Elle touche au sens du rythme, donne sens au langage”<sup>43</sup>. Elle est là comme une composante du rythme, elle laisse entendre la présence du sujet, et elle devra être écoutée à part entière au moment du traduire.

Et au futur traducteur de poursuivre son propre cheminement de lecture au travers de l’oeuvre<sup>44</sup> de Meschonnic, pour réfléchir sur l’acte du traduire, réfléchir sur la langue, réfléchir sur la société.

Pourquoi ces moments et exemples de réflexions, tous centrés sur la Bible, sur la littérature ou sur la philosophie, m’apparaissent-ils incontournables pour un étudiant d’une Ecole Supérieure d’interprètes et de traducteurs ?

Essentiellement parce que l’Université est le moment, avant d’entrer dans le monde du travail, et le lieu par excellence où l’étudiant peut expérimenter “le loisir de réfléchir”, ce qu’offre une lecture des écrits de Meschonnic. Incommensurable privilège à ne pas délaissier pour courrir après les rythmes du marché du travail à venir.

Tentée de pousser le concept de rythme au-delà des textes littéraires, j’ajouterais aussi parce que l’étudiant traducteur, face à sa variété de textes à traduire, devrait être en mesure de percevoir le rythme. L’auteur d’un texte ni poétique, ni littéraire peut vouloir s’inscrire dans le mouvement de son écriture pour exprimer l’élaboration de sa pensée. Car ce n’est pas la typologie textuelle qui fait le rythme, mais la présence du sujet. Nombreux sont les textes non littéraires où l’information ne pourrait être séparée de l’organisation du discours. Textes qui peuvent être maltraités par qui traduit parce qu’uniquement concentré à transmettre le contenu informationnel. Comme il existe des désécritures dans les traductions littéraires, il existe des désécritures dans les traductions scientifiques et techniques. Car s’il est vrai que “il n’y a pas une définition de la traduction pour la littérature, une autre pour les textes scientifiques et techniques”<sup>45</sup>, que ce

---

41 *Idem* p. 16.

42 H. Meschonnic, “La ponctuation, graphie du temps et de la voix”, in *La ponctuation*, Poitiers, la licorne, 2000, p. 289-293; H. Meschonnic, *Ponctuation*, in M. Jarrety (éd), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France 2001, p. 620-623.

43 *Ponctuation*, p. 623.

44 Voir Scheda bio-bibliografica de Mattioli dans ce numéro.

45 *Poétique du traduire*, p. 83.



sont les textes “qui ne sont pas dans le langage de la même manière”<sup>46</sup>, il peut être aussi vrai que des textes scientifiques et techniques, comme un essai de sciences dures, un article de journal scientifique, économique, politique... et même une recette de bouillon<sup>47</sup> peuvent être dans le discours, là où le sujet de l'énonciation laisse entendre son rythme.

Ce dire ne veut pas enlever le primat du rythme au texte poétique ou littéraire, mais faire entrouvrir une voie pour laisser poser un regard différent sur le texte scientifique ou technique, trop souvent mis sous l'égide de la langue. Faire entrevoir à l'étudiant traducteur que l'ordre des groupes, la position des mots, le choix des mots, leurs répétitions, la ponctuation, peuvent être là tous pour signifier et que son traduire ne pourra pas les ignorer au nom de la langue, de l'information, de la communication.

L'étudiant peut l'observer aisément sur des textes qui lui sont des terrains d'exercices quotidiens. Par exemple, les éditoriaux ou articles d'Ignacio Ramonet dans le *Monde Diplomatique*<sup>48</sup>. De par le choix et l'ordre des mots, la ponctuation, et d'autres éléments encore, Ramonet laisse entendre sa présence. Nombreux sont les cas où le traducteur en italien l'ignore. Inversion de la position de l'adjectif : le titre “Illégale agression” devient “Aggressione illegale”<sup>49</sup>; suppressions de mots : “[...] peuvent faillir, se méprendre et commettre des erreurs.” se transforme en “[...] possono sbagliare o fallire.”<sup>50</sup> ; ajouts : “[...] en envahissant ce pays sans mandat de l'ONU, les Etats-Unis et leurs alliés britanniques ont violé la légalité internationale [...]” change en “[...] invadendo questo paese senza mandato dell'ONU, e senza esservi stati

46 *Idem* p. 82.

47 Par exemple : Brodo. “Lo sa il popolo e il comune che per ottenere il brodo buono bisogna mettere la carne ad acqua diaccia e far bollire la pentola ad agino ad agino e che non trabocchi mai. Se poi, invece di un buon brodo preferiste un buon lesso, allora mettete la carne ad acqua bollente senza tanti riguardi. [...] In Toscana è uso quasi generale di dare odore al brodo con un mazzettino di erbe aromatiche. Lo si compone non con le foglie che si disfarebbero, ma con i gambi del sedano, della carota, del prezzemolo e del basilico, il tutto in piccolissime proporzioni...” P. Artusi, *L'Artusi, la scienza in cucina e l'arte di mangiare bene*, Milano, Garzanti Villardi, I ed. [1978], 1910, p. 25.

48 *il Manifesto* fait paraître tous les mois la traduction de *Le Monde Diplomatique*. Les deux versions sont consultables sur leur site Internet.

49 Avril/aprile 2003. Un ordre expressément choisi par Ramonet, que le traducteur n'a pas estimé de garder. Inversion qu'aucun génie de la langue italienne n'exigerait. On pourrait même souligner que la langue italienne voit dans la position antérieure de l'adjectif qualificatif une expression “plus subjective de la part de celui qui parle ou écrit” (M-T. Serafini et al., *La grammatica e il testo*, Milano, Bompiani, 2000, p. 211, notre traduction), subjectivité que Ramonet voulait probablement faire entendre en langue française, plus inquiète de son ordre des mots.

50 Le cinquième pouvoir/ Il quinto potere Octobre/Ottobre 2003.

autorizzati da nessun'altra organizzazione internazionale, gli Stati Uniti e i loro alleati britannici hanno dunque violato la legalità internazionale [...]”<sup>51</sup>; pour la ponctuation : suppression<sup>52</sup> des points de suspension, fréquents comme pour laisser entendre le “non-dit explicite, expressif” ou des guillemets, “pincettes typographiques” pour indiquer les mots des autres, se distancer, se déresponsabiliser, ou marquer l’ironie. Et encore d’autres modifications qui semblent réduire le langage à l’information, comme s’il n’y avait que le référent. Éléments du mouvement de l’écriture qui révèlent, au contraire, que les textes sont dans le discours et qu’ils demandent à être “traduits” et non pas simplement “communiqués”.

C’est sur ce mouvement de l’écriture, l’écoute du rythme, que l’étudiant traducteur est invité à réfléchir pour son devenir, non médiateur, non négociateur, mais traducteur.

---

51 Illégale agression/Aggressione illegale Avril/Aprile 2003.

52 Par exemple dans Néo-impérialisme/Neoliberalismo Mai/Maggio 2003.

Henri Meschonnic

TOUT ENTIER VISAGE

INTERAMENTE UN VISO

Poesie inedite nella traduzione di  
Graziano Benelli

ma merveille de maintenant  
c'est maintenant  
l'avenir est trop en nous pour  
dire s'il nous ressemble ou je  
nous découvre et chaque nous  
est une trouvaille  
le visage  
qui met son silence dans ses  
bras en dit plus que celui  
qui pousse les mots  
je l'entends je continue  
de l'entendre la voix qui  
s'ensilence est la plus forte  
elle ne s'arrêtera pas

la mia meraviglia di oggi  
è oggi  
il futuro è troppo in noi per  
dire se ci assomiglia o se io  
svelo noi e ogni noi  
è una scoperta  
il viso  
che porta il proprio silenzio fra le  
braccia dice di più di colui  
che spinge le parole  
io l'ascolto io continuo  
ad ascoltarlo la voce che  
s'insilenza è la più forte  
non si fermerà

hier seulement deux branches  
tremblaient  
aujourd'hui quatre  
l'histoire  
lève

ieri solo due rami  
tremavano  
oggi quattro  
la storia  
lievita

quoi  
de moi  
dis  
quoi de toi  
le temps nous roule  
dans son eau  
nous sommes  
deux galets  
qui s'aiment



che cosa  
di me  
di'  
che cosa di te  
il tempo ci trascina  
nella sua acqua  
siamo  
due ciottoli  
che s'amano

si je veux me voir je cherche sur toi à quoi je ressemble  
si je veux m'entendre il faut que j'aie la tête sur ta peau  
même le vide  
encore des mots  
je ne me presse pas pourtant de m'ouvrir aux autres  
je suis si plein de tout ce que tu es  
le moindre brin du temps  
sent si fort que  
j'en ai pour des mondes  
à vivre  
je suis une foule avec toi  
nous sommes le sommeil des choses  
nous passons  
d'un instant à l'autre instant  
comme une vie de main en main  
comme le jour de nuit en nuit  
au point que je  
ne sais plus  
quand on se sépare du jour  
quand la nuit n'est plus la nuit  
à l'intérieur de nos corps  
tout le long de je te vois  
les yeux fermés

se voglio vedermi cerco in te a cosa assomiglio  
se voglio ascoltarmi bisogna che io abbia la testa sulla tua pelle  
perfino il vuoto  
ancora parole  
comunque non ho fretta di aprirmi agli altri  
sono così colmo di tutto ciò che tu sei  
il più piccolo ciuffo del tempo  
odora così forte che  
io ho per mondi interi  
da vivere  
io sono una folla con te  
noi siamo il sonno delle cose  
passiamo  
da un istante a un altro istante  
come la vita di mano in mano  
come il giorno di notte in notte  
al punto che io  
non so più  
quando ci separiamo dal giorno  
quando la notte non è più la notte  
dentro i nostri corpi  
da per tutto io ti vedo  
con gli occhi chiusi

c'était quoi  
comprendre  
une  
fois  
cet arbre me comprend  
et moi quand je prends des yeux  
maintenant j'ai mal aux autres  
loin n'est plus loin  
moins je sais  
mieux je comprends

cos'era  
capire  
per una  
volta  
quell'albero mi capisce  
e io quando prendo gli occhi  
ora mi fan male gli altri  
lontano non è più lontano  
meno so  
meglio capisco

j'ai un oiseau sur la tête  
j'attends  
j'ai fait un nœud à mes mots  
pour qu'ils se souviennent  
de mes voyages voyages quand  
c'est eux qui voyageront

ho un uccellino sulla testa  
aspetto  
ho fatto un nodo alle mie parole  
perché si ricordino  
dei miei viaggi viaggi quando  
viaggeranno loro

pleine pleine elle  
la vie et l'eau  
et chaque pas  
le même arbre  
nous au bord  
en nous en tout



colma colma lei  
la vita e l'acqua  
e ogni passo  
lo stesso albero  
noi sul limite  
in noi in tutto

des mots deviennent hors de prix  
la vie augmente  
on ne va  
bientôt plus pouvoir dire je  
suis ici ou j'étais là  
on est chassés de l'espace  
on est poussés hors du temps  
le langage n'a pas prévu  
ces choses depuis qu'on invente  
que les cris remplacent les mots  
et des bouches de silence  
mâchent l'air  
on n'entend plus  
rien d'autre  
ce silence approche  
et ma voix à quoi sert ma  
voix si je ne sais plus les mots  
s'ils s'en vont de nous aussi

le parole diventano molto costose  
la vita aumenta  
non potremo  
presto più dire io  
sono qui e io ero là  
ci hanno cacciato dallo spazio  
ci hanno spinto fuori dal tempo  
il linguaggio non ha previsto  
queste cose da quando hanno inventato  
le grida al posto delle parole  
e le bocche di silenzio  
masticano l'aria  
non si sente più  
null'altro  
il silenzio avanza  
e la mia voce a cosa serve la mia  
voce se non conosco più le parole  
se anch'esse si allontanano da noi

j'appelle  
elle vient  
toute  
l'eau  
monde

io chiamo  
lei arriva  
tutta  
l'acqua  
universo

un pas un mot  
plus je vais  
plus ils se perdent  
je me cherche  
dans tout ce que  
j'ai perdu  
dans tout ce que tous les autres  
ont perdu  
et là et là je me trouve

un passo una parola  
più io cammino  
più loro si perdono  
mi cerco  
in tutto quello che  
ho perso  
in tutto quello che tutti gli altri  
hanno perso  
e là e là io mi trovo

je me rattrape  
par les yeux  
à tous les corps  
car chacun  
est un soleil  
je le sais  
puisque je vais  
de lumière  
en lumière à  
chaque rencontre  
et je me fais  
ainsi de  
jour en jour  
mon propre  
système solaire



mi aggrappo  
con gli occhi  
a ogni corpo  
perché ciascuno  
è un sole  
io lo so  
poiché vado  
di luce  
in luce a  
ogni incontro  
e mi costruisco  
così  
giorno dopo giorno  
il mio  
sistema solare

je suis si  
riche de tout ce que je n'ai  
jamais que je ne sais plus  
où le mettre et j'en suis plein  
à rire et rire  
je partage  
toutes les présences  
je nous vois  
dans tout ce qui nous rencontre  
et qui ne nous connaît pas  
ainsi je suis à la recherche  
de nous-mêmes et je nous trouve  
tellement plus dans ce qui nous  
rêve  
que je vis comme on dort  
et j'ouvre mes mains  
au temps  
de vivre à corps et corps

io sono così  
ricco di tutto quello che non avrò  
mai che non so più  
dove metterlo e sono zeppo  
da morir dal ridere  
condivido  
ogni presenza  
io vedo noi  
in tutto ciò che ci viene incontro  
e che non ci conosce  
così io sono alla ricerca  
di noi e trovo noi stessi  
molto di più in ciò che ci  
sogna  
per cui vivo come si dorme  
e apro le mani  
nel tempo  
del vivere corpo a corpo

moi le bonheur d'autre en autre  
elle riait elle trépidait  
pour qu'il l'embrasse et encore  
je passe et l'instant me reste  
toute ma tête tourne autour  
c'est mon manège jour à jour  
j'emmène les heures  
tu me dors  
je te veille nous revenons  
chaque nuit pour éclairer  
la vie qui passe  
et si proche

io la felicità di altro in altro  
lei rideva lei fremeva  
perché lui la baciasse e ancora  
io passo e l'attimo mi rimane  
la testa mi gira tutt'intorno  
è il mio carosello giorno dopo giorno  
accompagno le ore  
tu mi dormi  
io ti veglio ritorniamo  
ogni notte per illuminare  
la vita che passa  
e così da vicino

de lèvre en lèvre je vis  
pas à pas je suis la manne  
qui enneige l'été je  
suis la lenteur des choses hors  
de nous c'est les signes en nous  
plus nous sommes dans nos mains plus  
les mots sont nos mains autour

di labbro in labbro io vivo  
passo dopo passo io sono la manna  
che inneva l'estate io  
sono la lentezza delle cose al di là  
di noi ci sono i segni in noi  
più noi siamo nelle nostre mani più  
le parole sono le nostre mani attorno

il ne suffit pas  
d'avoir mal  
pour avoir mal  
il faut que chaque  
part du mal  
ait mal  
chaque plus petite part  
mal  
alors ce n'est  
plus moi qui  
parle  
c'est l'inconnu  
en moi



non basta  
star male  
per star male  
bisogna che ogni  
parte del male  
stia male  
ogni minima parte  
male  
allora non sono  
più io che  
parlo  
ma l'ignoto  
in me

voir voir n'est pas assez voir  
mais les regards mangent le monde  
on est couché dans la vue  
on touche à l'inatteignable  
on dort les choses  
je rêve dans  
d'autres visages d'autres mains  
je les serre de tous mes yeux  
tant que je ne sais plus si  
c'est vers eux que je vais ou  
si j'en viens de toujours puisque  
ma nuit en eux je nous aime

vedere vedere non basta vedere  
ma gli sguardi mangiano il mondo  
ci corichiamo nella vista  
arriviamo all'irraggiungibile  
dormiamo le cose  
io sogno in  
altri visi in altre mani  
le stringo con tutti i miei occhi  
tanto che non so più se  
è verso di loro che io vado o  
se da loro vengo da sempre perché  
la mia notte in loro io amo noi

alors ce n'est pas moi qui  
vois  
c'est les yeux de tous les  
corps  
qui voient par moi  
des yeux qui  
ont des mains par  
moi pour moi  
et c'est le monde  
qui est moi  
son mouvement  
va en moi  
nous la rivière  
et la rive  
qui recommencent  
chaque enfant  
de chaque regard

allora non è me che  
vedo  
sono gli occhi di tutti i  
corpi  
che vedono attraverso me  
occhi che  
hanno mani da  
me per me  
ed è il mondo  
che è me  
il suo movimento  
va in me  
noi il fiume  
e la riva  
che ricominciano  
ogni bambino  
da ogni sguardo

et toutes les fois où rien que  
l'odeur de la vie dans la tête  
remplit l'air d'une aventure  
qui se prolonge de lumière  
en lumière dans des silences  
qui volent  
et des incertitudes  
si c'est un homme ou une pierre  
qui parle courbé sur le temps  
je marche une chaleur près d'une  
chaleur le bruit d'une portée  
de songes nous réveille en cris  
tous les cris que je rencontre  
sont les personnages de notre  
histoire j'étais en eux un  
silence en eux sans savoir  
leurs gestes qui continuent  
dans mes gestes et je marche  
mais une foule une foule en moi  
approche

e tutte le volte in cui nulla se non  
l'odore della vita in testa  
riempie l'aria con un'avventura  
che si prolunga di luce  
in luce nei silenzi  
che volano  
e nelle incertezze  
se è un uomo o una pietra  
colui che parla curvo sul tempo  
io cammino un calore accanto a un  
calore il rumore di uno stuolo  
di sogni ci sveglia con grida  
tutte le grida che incontro  
sono i personaggi della nostra  
storia ero in essi il  
silenzio in essi senza sapere  
i loro gesti che continuano  
nei miei gesti e io cammino  
ma una folla una folla in me  
avanza

oui une marche  
une parole un  
pas  
mais qui devant qui derrière  
ni les pieds  
ni les mots ne  
connaissent le chemin qui sort  
de nous comme un fil qui se  
tisse avec nos yeux nos mains  
un fil de toi un de moi  
une voix faite de deux voix  
c'est par elle que je vois  
jour ou nuit j'offre un rêve je  
veille à deux dans un sommeil



sì un gradino  
una parola un  
passo  
però chi davanti chi dietro  
né i piedi  
né le parole  
sanno la strada che esce  
da noi come un filo che si  
tesse con i nostri occhi con le nostre mani  
un filo di te uno di me  
una voce fatta di due voci  
è grazie a lei che io vedo  
giorno e notte offro un sogno io  
veglio in due nel sonno

peur  
non  
frappe  
des mots  
frappe  
des pieds  
pour réveiller le soleil  
qui dort en moi dort en toi  
pour faire un jour plus jour de  
nous que tous ces jours de sang  
où nous ne savons plus si  
nous sommes les autres de sang  
frappe  
des mots  
frappe  
des pieds  
d'être là

paura  
no  
colpisci  
con le parole  
colpisci  
con i piedi  
per svegliare il sole  
che dorme in me che dorme in te  
per fare il giorno più giorno di  
noi di tutti quei giorni di sangue  
in cui non sappiamo più se  
siamo gli altri di sangue  
colpisci  
con le parole  
colpisci  
con i piedi  
per essere là

un cri d'enfant ricoche dans  
ma tête ma mémoire silence  
je marche d'odeur en odeur  
une eau c'est nous comme l'oubli

un grido di bambino mi rimbalza nella  
testa nella memoria silenzio  
vado di odore in odore  
l'acqua siamo noi come l'oblio

une petite la plus petite  
vie  
elle ce n'est pas elle  
une  
qui voit avec nous semblable  
et pas semblable  
l'autre avant  
nous connaissait oui une autre  
on va plus loin  
en avant  
de moi en avant de toi  
on reconnaît  
qui on n'a  
jamais vu  
un temps dessus  
un temps dessous  
nous en nous

una piccola la più piccola  
vita  
lei non è lei  
una  
che vede con noi somigliante  
e non somigliante  
l'altra prima  
ci conosceva sì un'altra  
andiamo più lontano  
davanti  
a me davanti a te  
riconosciamo  
chi non abbiamo  
mai visto  
ora sopra  
ora sotto  
noi in noi

je ne me sépare de rien de  
tout ce que j'oublie qui m'entoure  
je ne fais pas un pas sans  
ma foule elle et moi on est  
ensemble dans ses yeux je  
nous vois on va on va on  
est de plus en plus nombreux  
nous deux



non mi separo da nulla da  
tutto ciò che scordo che mi circonda  
non faccio più un passo senza  
la mia folla lei e io siamo  
insieme nei suoi occhi io  
noi vedo andiamo andiamo  
siamo sempre più numerosi  
noi due

le chemin  
je ne suis pas  
dessus il me sort de moi  
lumière à lumière il vient  
nous nous reconnaissons à  
venir

la strada  
io non sono  
sopra essa esce da me  
luce dopo luce viene  
noi ci riconosciamo nel  
futuro

la vie émet de la vie  
à chaque regard chaque nouveau  
visage est le visage de  
notre vie les yeux partout  
des démesures du plaisir  
le monde  
s'endort  
dans mes yeux  
pas moi

la vita diffonde vita  
a ogni sguardo a ogni nuovo  
viso è il viso della  
nostra vita con gli occhi ovunque  
della dismisura del piacere  
il mondo  
si addormenta  
nei miei occhi  
io no

après des jours encore une  
fois je suis là sans comprendre  
et plus je suis seul d'entendre  
plus je suis de toi en moi  
pleins bras pleins jours nous ma nuit

dopo giorni ancora una  
volta io sono qui senza capire  
e più sono solo ad ascoltare  
più io sono di te in me  
braccia colme giorni colmi noi la mia notte

le regard a toutes les vies  
il est le lit de leur eau  
chaque rencontre un bonheur  
il s'unit à leurs mouvements  
et dans cette eau je voyage



lo sguardo ha tutte le vite  
è il letto della loro acqua  
ogni incontro una gioia  
esso si unisce ai loro movimenti  
e in quell'acqua io viaggio

tant j'ai des yeux que je mange  
tant je me manque c'est moi  
tant je me tais pour un mot  
tant je vis que je te trouve  
retrouve  
nous  
de vie en vie

talmente ho occhi che mangio  
talmente mi manco che sono io  
talmente taccio per una parola  
talmente vivo che ti trovo  
ritrovo  
noi  
di vita in vita

un vent d'il y a d'autres mondes  
tourne les oiseaux les gens  
j'entre en moi toutes mes vies  
toutes les vies que je vois  
sont mes vies

un vento di altri mondi fa  
muove gli uccelli la gente  
io entro in me nelle mie vite  
tutte le vite che vedo  
sono le mie vite

pas tout entier visage  
non  
tout entier tous les visages  
je n'arrête pas de changer  
comme un instant met au monde  
l'autre instant  
et j'ai du mal  
à vivre tant d'infini

non interamente un viso  
no  
interamente tutti i visi  
non smetto di cambiare  
come un istante mette al mondo  
un altro istante  
e io fatico  
a vivere tanto infinito





## SCHEDA BIO-BIBLIOGRAFICA DI HENRI MESCHONNIC

Emilio Mattioli

Henri Meschonnic è nato il 18 settembre 1932, a Parigi, è figlio di ebrei russi trasferitisi dalla Bessarabia nel 1924. Dopo la guerra si dedicò agli studi di lettere. Partecipò per otto mesi alla guerra di Algeria nel 1960. Le sue prime poesie comparvero nel 1962 nella rivista Europe: *Poèmes d'Algérie*. Linguista, insegna all'università di Lilla dal 1963 al 1968, poi, dal 1969 al 1997, a Parigi 8, dove attualmente è professore emerito.

Lo studio dell'ebraico lo porta a intraprendere delle traduzioni bibliche, questa esperienza costituisce il punto di partenza per una riflessione che verte contemporaneamente su tre temi: il ritmo, la teoria generale del linguaggio, la poetica. I suoi due primi libri escono nel 1970 da Gallimard: *Les cinq rouleaux*, cinque testi biblici tradotti dall'ebraico e *Pour la poétique*, primo di cinque saggi sulla poetica. La prima raccolta di poesie, *Dédicaces proverbes*, sempre pubblicato da Gallimard, gli procura nel 1972 il premio Max Jacob.

È stato membro del Comitato consultivo delle Università (sezione linguistica) dal 1975 al 1980; responsabile della formazione al dottorato (DEA) "Texte Imaginaire Société" a Parigi VIII, responsabile della scuola di dottorato "Disciplines du sens" a Parigi VIII; vice-presidente del Consiglio scientifico dell'Università dal 1990 al 1994.

È stato Presidente della Commissione "Animations-Associations" del Centro Nazionale delle Lettere dal marzo 1987 al giugno 1990, dopo esserne stato membro per due anni. È stato fatto Cavaliere dell'Ordine delle Arti e delle Lettere il 14 marzo 1986.

In poesia ha ricevuto il premio Mallarmé nel 1986 per *Voyageurs de la voix*; dal 1987 è membro dell'Accademia Mallarmé.

## Pubblicazioni selezionate

## Saggi

- Dictionnaire du français contemporain*, en collaboration, Paris, Larousse, 1967, 1224 pp.
- Pour la poétique*, Gallimard, Paris, 1970, 178 pp.; dalla seconda tiratura del 1973 il titolo è stato modificato in *Pour la poétique I*.
- Pour la poétique II, Epistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction*, Gallimard, Paris, 1973, 457 pp.
- Pour la poétique III. Une parole écrite*, Gallimard, Paris, 1973, 342 pp.
- Le signe et le poème*, Gallimard, Paris, 1975, 547 pp.
- Ecrire Hugo, Pour la poétique IV*, Gallimard, Paris, 1977, due volumi, 320 pp. e 224 pp.
- Poésie sans réponse, Pour la poétique V*, Gallimard, Paris, 440 pp.
- Critique du rythme-anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse, 1982, 713 pp.; II ed. 1990.
- La nature dans la voix, introduction a C. Nodier, Dictionnaire raisonnée des onomatopées françaises*, Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1984, pp. 11-111.
- Les états de la poétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 284 pp.
- Critique de la Théorie critique, Langage et histoire*, séminaire de poétique sous la direction de Henri Meschonnic, Presses Universitaires de Vincennes, 1985, 206 pp., ouvrage collectif.
- L'atelier de Babel e Poétique d'un texte de philosophe et de ses traductions: Humboldt, Sur la Tâche de l'écrivain d'histoire*, dans Gérard Granel (ed.), *Les tours de Babel*, Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1985, pp. 15-28 e pp. 181-229 (i due testi sono stati ristampati in *Poétique du traduire*, pp. 445-458 e pp. 343-393).
- Mallarmé au-delà du silence*, introduction à S. Mallarmé, *Ecrits sur le livre*, éditions de l'Eclat, Paris, 1986, pp. 11-62.
- Modernité modernité*, Verdier, Lagrasse, 1988, 318 pp.; è stato riedito nella collana Folio/Essais di Gallimard nel 1994.
- La rime et la vie*, Verdier, Lagrasse, 1990, 365 pp.
- Le langage Heidegger*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990, 398 pp.
- Des mots et des mondes - dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Hatier, Paris, 1991, 312 pp.
- Le langage comme défi, séminaire, direction et participation*, Presses Universitaires de Vincennes, 1992, 296 pp.
- “Le rythme comme éthique et poétique du traduire” in *Atti della Fiera Internazionale della Traduzione II* a cura di Michèle A. Lorgnet, Clueb, Bologna, 1994, pp. 63-86.

- Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier, Lagrasse, 1995, 615 pp.  
 “Introduction et Penser Humboldt aujourd’hui” dans *La pensée dans la langue. Humboldt et après*, ouvrage collectif, PUV, 1995, pp. 5-50.  
*Histoire et grammaire du sens*, co-direction avec Sylvaine Auroux et Simone Delesalle, et participation, Presses Universitaires de Vincennes, 1996; Avant-propos, pp. 7-10 e Prosodie, poème du poème, pp. 222-252.  
*De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Hachette, Paris, 1997, 356 pp.  
*Traité du rythme. Des vers et des proses*, en collaboration avec Gérard Dessons, Dunod, Paris, 1998, 242 pp.  
*La poétique tout contre la rhétorique*, entretien avec Arnaud Bernardet, 1998, <http://www.hatt.nom.fr/rhetorique/art14.c.htm>.  
*Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 1999, 468 pp.  
*Et le génie des langues? Séminaire, direction e participation*, PUV, 2000, 150 pp.  
*Crisis del Signo/Crise du signe*, éd. Bilingue, Comisión Permanente de la Feria del Libro, Santo Domingo, Repubblica Dominicana, 2000, 104 pp.  
*Le rythme et la lumière avec Pierre Soulages*, Odile Jacob, Paris, 2000, 223 pp.  
*L’Utopie du Juif*, Desclée de Brouwer, Paris, 2001, 428 pp.  
*Célébration de la poésie*, Verdier, Lagrasse, 2001, 266 pp.  
*Hugo, la poésie contre le maintien de l’ordre*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2002, 253 pp.  
*Spinoza, poème de la pensée*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2002, 311 pp.

#### Traduzioni

- Les Cinq Rouleaux* (Le Chant des Chants, Ruth, Comme ou les Lamentations, Paroles du Sage, Esther), traduit de l’hébreu, Gallimard, Paris, 1970, 238 pp.  
*La structure du texte artistique*, de Iouri Lotman, direction de la traduction collective, Gallimard, Paris, 1973, 416 pp.  
*Jona et le signifiant errant*, Gallimard, Paris, 1981, 136 pp.  
*Gloires*, traduction des psaumes, Desclée de Brouwer, Paris, 2001, 555 pp.  
*Au Commencement*, traduction de la Genèse, Desclée de Brouwer, Paris, 2002, 370 pp.

#### Poesia

- Dédicaces proverbes*, Gallimard, Paris, 1972, 134 pp.; prix Max Jacob, 1972.  
*Dans nos recommencements*, Gallimard, Paris, 1976, 96 pp.  
*Légendaire chaque jour*, Gallimard, Paris, 1979, 90 pp.  
*Voyageurs de la voix*, Verdier, Lagrasse, 1985, 88 pp.; prix Mallarmé, 1986.  
*Jamais et un jour*, Dominique Bedou, Paris, 48 pp.

- Nous le passage*, Verdier, Lagrasse, 1990, 96 pp.  
*Combien de noms*, L'improviste, Paris, 1999, 86 pp.  
*Maintenant*, Les petits classiques du grand pirate, Aubervillies, 2000, 14 pp.  
*Je n'ai pas tout entendu*, Dumerchez, Paris, 2000, 128 pp.  
*Puisque je suis ce buisson*, Arfuyen, Orbey, 2001, 99 pp.

#### Traduzioni italiane

Nessuna opera di Henri Meschonnic è stata integralmente tradotta in italiano; diamo notizia delle traduzioni sparse di cui siamo a conoscenza.

- “Proposizioni per una poetica della traduzione”, trad. di Mirella Conenna e Domenico D’Oria, in *Il lettore di provincia*, n. 44, 1981, pp. 23-31. Si tratta della traduzione delle pagine 305-323 di *Pour la poétique II*, intitolate “Propositions pour une poétique de la traduction”; questa traduzione è stata ripubblicata in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 265-281.
- “Viaggiatori della voce”, trad. di Annamaria Sanfelice, in *Il traduttore letterario*, 1989, anno III, n. 3, pp. 46-95 e in *Il traduttore letterario*, 1989, anno III, n. 4, pp. 74-109.
- Jean-René Ladmiral e Henri Meschonnic, “Poetica della traduzione o teoremi per la traduzione”, Saggio a due voci a cura di Fabio Scotto in *Testo a fronte*, n. 12, marzo 1995, pp. 17-41; il testo originale “Poétique de.../ Théorèmes pour...la traduction” è stato pubblicato in *Langue française*, n. 51, settembre 1981, pp.3-18, si tratta di un numero monografico sulla traduzione.
- “Allora la traduzione canterà” a cura di Augusto De Bove, *Testo a fronte*, n. 14, marzo 1996, pp. 11-21; il testo originale “Alors la traduction chantera” è stato pubblicato in *Revue d'esthétique*, n. 12, 1986, pp.63-90, numero monografico sulla traduzione. Nella traduzione italiana è omissa l’esempio di traduzione biblica.
- “Da Combien de noms”, trad. di Fabio Scotto in *Poetiche*, n. 3, 1997, pp. 16-23, con testo a fronte.
- “Quel che la clarté impedisce di vedere” trad. a cura di Fabio Scotto in *Studi di estetica*, n. 16, 1997, (ma febbraio 1998), pp. 65-85. Testo originale “Ce que la clarté empêche de voir”, riproduce con modifiche il cap. I di *De la langue française*, Hachette, Paris, 1997, pp. 19-36.
- “Tutto quello che non sappiamo d’intendere” a cura di Fabio Scotto in *Testo a fronte*, n. 20, marzo 1999, pp. 111-133. Testo inedito il cui titolo francese è “Tout ce qu’on ne sait pas qu’on entend”.

- “Oggi siamo più giovani di noi” a cura di Stefano Raimondi e Ombretta Romei in *Testo a fronte*, n. 20, marzo 1999, pp. 135-145. Sono poesie tradotte dalla raccolta *Nous le passage*.
- “Poetica del tradurre-Cominciando dai principi” a cura di Nazzareno Mataldi in *Testo a fronte*, n. 23, dicembre 2000, pp. 5-28, si tratta della traduzione delle pp. 5-31 di *Poétique du traduire*.
- “Il traduttore e l’odio della poetica” a cura di Nazzareno Mataldi e Massimo Sopranzetti in *Testo a fronte*, n. 23, dicembre 2000, pp. 29-36; si tratta della traduzione delle pp. 160-167 di *Poétique du traduire*.
- “Se la teoria del ritmo cambia tutta la teoria del linguaggio cambia traduzione” di Fabio Scotto in *Studi di estetica*, n. 21, giugno 2000, pp. 11-30. Si tratta di un numero monografico di *Studi di estetica*, dedicato al Ritmo a cura di H. Meschonnic ed E. Mattioli.
- Gérard Dessons-Henri Meschonnic, “Trattato del ritmo. Dei versi e delle prose” a cura di Fabio Scotto in *Testo a fronte*, n. 26, giugno 2002, pp. 5-37. I passi sono tratti dal volume di Dessons-Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, pp. 3-8, Introduzione (trad. F. Scotto), pp. 32-50, “la scommessa del ritmo nella teoria del linguaggio”, pp. 200-207, “L’oralità del racconto” (traduzioni di Vanessa Kamkhagi).

*Finito di stampare nel mese di dicembre 2003 presso il Centro Stampa del  
Dipartimento di Scienze del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione  
Università degli Studi di Trieste - Italia*