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 scientista 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, ricupera 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 ricupero 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 metaguerriero, 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 diserto. 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 Ladmiral 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 Ladmiral 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 rienunciazione. 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)