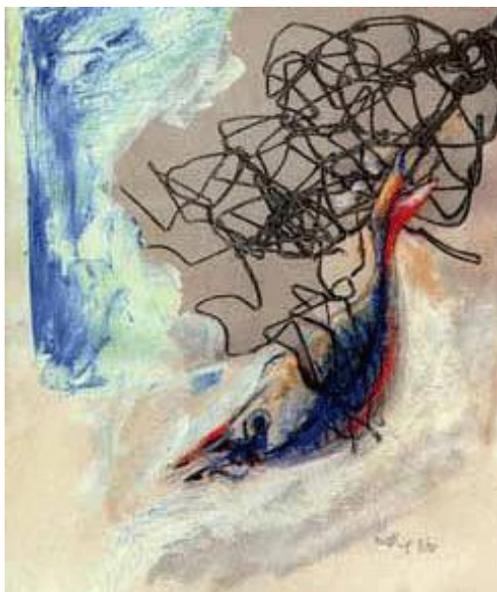


Giuseppe D'Acunto

Il movimento della parola nel linguaggio
Meschonnic e la poetica del ritmo



Testo & Senso

n. 13, 2012

www.testoesenso.it

1. *Una semantica del continuo*

Èmile Benveniste, nel saggio *La nozione di “ritmo” nella sua espressione linguistica* (1951)¹, partendo dall’interrogare l’etimologia del concetto in questione, notava che si tratta di un termine che, «attraverso il latino, ci arriva dal greco»². Ebbene, qui, esso, in quanto ha come referente il movimento regolare delle onde, significa “scorrere”. Il punto, però, è che per quanto corretta, in chiave morfologica, sia una tale derivazione, noi ne abbiamo tratto un significato inesatto di ritmo, intendendolo come quella durata che fa leva su intervalli e ricorsi uguali. E complice di tutto ciò sarebbe stato anche Platone, il quale, associando *rithmós* a *métron*, sottomette il primo alla legge del numero e ne fa, così, un sinonimo di ordine e di misura, nel senso di «un’attività continua scomposta dal metro in tempi alternati»³.

Molto prima di Platone, invece, ritmo assume un diverso valore. Aristotele, in particolare, esponendo la dottrina dei filosofi presocratici, «ce ne ha tramandato il significato esatto»⁴. Democrito intende, infatti, *rithmós* sempre come sinonimo di forma individuale e distintiva, di disposizione caratteristica delle parti in un tutto. E così è anche nella prosa prima ionica e poi attica, nella poesia tragica e nel *corpus* ippocrateo.

Circa la traduzione di *rithmós* con forma, tuttavia, Benveniste fa un’importante precisazione: la seconda non va intesa come un qualcosa di compiuto e di fisso, ma come l’assetto momentaneo assunto da ciò che si muove, da «ciò che non ha consistenza organica», per cui il suo profilo è sempre mobile, fluido, estemporaneo, indicando delle «“disposizioni” o [...] “configurazioni” prive di stabilità e necessità naturali e derivanti da una sistemazione sempre soggetta a cambiamento»⁵.

¹ In ID., *Problemi di linguistica generale*, tr. it. di M. V. Giuliani, il Saggiatore, Milano 1994, pp. 390-9.

² Ivi, p. 390.

³ Ivi, p. 398.

⁴ Ivi, p. 391.

⁵ Ivi, p. 396. L’analisi prodotta da Benveniste circa la nozione di ritmo è confermata da G. BARATTA, *Ritmo*, in «Enciclopedia Einaudi», vol. XII, Einaudi, Torino 1981, pp. 185-209, il quale ribadisce che, per quanto sussista un «legame semantico fra “ritmo” e “scorrere”», riferito al «movimento dei flutti», tale connessione «si rivela però improbabile. Il mare non scorre». Viene poi ripetuto che, mentre «lo specifico valore» del concetto in questione si può cogliere nell’ambito dell’atomismo antico, in Platone si trova, invece, un’«accezione nuova» di esso. In lui, «disposizione» non significa più «configurazione», ma «una sequenza ordinata di movimenti lenti e rapidi, alternanza dell’acuto e del grave» (p. 185). Rispetto alla tesi, sopra esposta, di Benveniste, C. DALIMIER, *Émile Benveniste, Platon et le rythme des flots (Le père, le père, toujours recommencé...)*, in «Linx», 1997, n. 26, pp. 137-57, mostra, invece, come la determinazione “metrica” del ritmo risalga a prima

Ora, la nozione di ritmo enucleata da Benveniste ha fornito il punto di appoggio alla lunga riflessione che Henri Meschonnic (1932-2009) ha condotto su di essa. Anche per lui, Platone avrebbe stravolto completamente il significato originario della nozione in questione, associandole «la proporzione matematica, [...] il fatto di poter procedere ad un computo» e trasformandola, così, «in quello che poi è diventato un luogo comune, un cliché»⁶. Dal 1970 (*Pour la poétique I*, Gallimard, Paris) al 1999 (*Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse), il linguista francese, infatti, ha messo sempre meglio a punto la nozione di «ritmo nel linguaggio», definendolo, in un testo del 1982, nel modo seguente:

Io definisco il ritmo nel linguaggio come l'organizzazione delle marche attraverso cui i significanti, linguistici ed extralinguistici (nella comunicazione orale, in particolare), producono una semantica specifica, distinta dal senso lessicale, e che io chiamo significanza (*signifiance*), ossia i valori propri di un discorso e di uno solo. Queste marche si collocano a tutti i "livelli" del linguaggio: accentuali, prosodici, lessicali, sintattici. Esse costituiscono una paradigmatica e una sintagmatica e, tutte insieme, neutralizzano proprio la nozione di livello. Contrariamente alla riduzione corrente del "senso" al lessicale, la significanza appartiene a tutto il discorso. Essa è in ogni consonante, in ogni vocale e, in quanto paradigmatica e sintagmatica, mette capo a delle serie. Così i significanti sono tanto sintattici quanto prosodici. Il "senso" non è più, lessicalmente, nelle parole. Nella sua accezione ristretta, il ritmo è l'accentuale, distinto dalla prosodia-organizzazione vocale, consonantica. Nella sua accezione più larga, quella cui più spesso faccio riferimento, 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 di esso. E poiché il senso è l'attività del soggetto dell'enunciazione, il ritmo è l'organizzazione del soggetto del discorso nel e attraverso il suo discorso.⁷

dell'intervento di Platone. Sull'equiparazione di ritmo e metro come quella decisione che procura una separazione del primo dalla sfera del senso, del soggetto e del linguaggio, cfr., infine, H. LÖSENER, *Der Rhythmus in der Rede. Linguistische und literaturwissenschaftliche Aspekte der Sprachrhythmus*, Niemeyer, Tübingen 1999.

⁶ H. MESCHONNIC, *Il ritmo come poetica. Conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*, Bulzoni, Roma 2006, p. 59. La bibliografia di e su Meschonnic, attualmente più completa, è quella che compare in appendice al vol. di M. LEOPIZZI, *Parler poème. Henri Meschonnic dans sa voix*, Schena-Baudry & C., Fasano (Br.)-Paris 2009, pp. 327-51. Da segnalare, in questo testo, è anche la presenza di cinque colloqui dell'Autrice con il linguista francese, tenutisi proprio poco tempo prima della sua morte (2007 e 2008), pp. 219-325.

⁷ H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982, pp. 216-7. Sul ritmo, come «un concetto dal quale dipende il linguaggio, [...] che dipende dal linguaggio» e che è, quindi, «un concetto del linguaggio», cfr. H. MESCHONNIC, *Se la teoria del ritmo cambia tutta la teoria del linguaggio cambia*, tr. it. di F. Scotto, in «Studi di estetica», 2000, n. 21, p. 14.

Da questo passo si evince chiaramente un rifiuto della tesi relativa alla doppia articolazione del linguaggio, al livello sia dei fonemi (seconda articolazione), sia delle parole e dei morfemi (prima articolazione). Nel senso che non si dà mai un dualismo, nel segno, fra significato e significante, nonché, in un testo, fra contenuto e forma, ma che c'è, invece, una «significanza» che, in quanto si articola come un significante generalizzato, multiplo e seriale, produce un senso extralessicale che permea di sé tutto il discorso e che si struttura, appunto, come continuità del ritmo⁸.

Più che il senso, [...] il ritmo trasforma il modo di significare. Quel che è detto cambia completamente a seconda se si tiene conto di esso e della significanza oppure no. Se il ritmo [...] è riconosciuto [...] come l'organizzazione del continuo nel linguaggio, [...] il termine significante cambia di senso, poiché non si oppone più al significato. Il discorso si realizza in una semantica ritmica e prosodica. Una fisica del linguaggio.⁹

A partire da questa «fisica del linguaggio» è possibile aprirsi la via, così, al «valore dei discorsi», ossia al loro significato e alla loro «iscrizione nella storia»:

di fronte a grammatiche logiche, siano esse classiche o enunciative, [si afferma] una *grammatica del ritmo*, che renda conto dell'attività linguistica che sono i discorsi, a partire da categorie diverse da quelle, tradizionali, della lingua.¹⁰

⁸ In merito alla nozione di «significanza», che qui ricorre, come ci ricorda P. MICHON, *Rythme, langage et subjectivation selon Henri Meschonnic* (2010) (in : <http://rhythmos.eu/spip.php?article32>), pp. 1-5), si tratta di «un concetto che Meschonnic prende in prestito da Benveniste. Il termine, che esisteva nel Medioevo [...], si era perso a vantaggio di significazione. Si tratta di un'espressione formata sul modello di "significante", ma che dà un nuovo impulso a questa parola nel senso del participio presente. In particolare, Benveniste si sarebbe allontanato da un concetto di significazione riferito al rapporto fra il segno e il suo referente e lo avrebbe sostituito con un altro indicante l'attività stessa del significare» (p. 2). Sull'«effetto di significanza» come «modo di significare nel continuo» o anche di «fare senso con il continuo», cfr., inoltre, M. LEOPIZZI, *Parler poème*, cit., pp. 234 e 236.

⁹ *Poétique du traduire*, cit., pp. 102 e 117. Una ricognizione del concetto di ritmo, dal punto di vista filosofico, filologico-linguistico e poetico, è costituita dal vol. di AA. VV., *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, Milano 2002. Qui, a Meschonnic sono dedicati due contributi: E. MATTIOLI, *La poetica del ritmo di Henri Meschonnic*, pp. 15-24 e F. SCOTTO, «Per parlare tra le parole». *Il ritmo nella poesia e nella traduzione di Henri Meschonnic*, pp. 25-34. Sul punto in questione, cfr., inoltre, G. DESSONS - H. MESCHONNIC, *Trattato del ritmo. Dei versi e delle prose*, in AA. VV., *Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria*, a cura di F. Buffoni, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2005, vol. II, pp. 383-403. Qui, il ritmo viene definito come l'«elemento fondamentale» di un testo: «organizzando i discorsi, dà a essi letteralmente forma», nel senso che è ciò che opera «la sintesi della sintassi, della prosodia e dei differenti momenti enunciativi di questo testo» (p. 386).

Nel titolo del presente contributo, per caratterizzare la posizione di Meschonnic, abbiamo fatto ricorso alla formula di «poetica del ritmo». Ebbene, poetica, proprio insieme a ritmo, è l'altra parola-chiave della sua riflessione. Rifacendoci ai sottotitoli di due sue opere, di cui una precedentemente citata, egli intende per poetica un'«epistemologia della scrittura» e un'«antropologia storica del linguaggio»: una disciplina che non è subordinata alla linguistica, ma che svolge, piuttosto, una funzione critica rispetto ad essa¹¹.

Porre la poetica come un'epistemologia della scrittura significa ipotizzare, per principio, che quest'ultima è un'attività di conoscenza specifica. Né gratuità, né ornamento, né ispirazione, ma trasformazione della scrittura e dell'ideologia nel e attraverso il linguaggio. Non c'è altra giustificazione di quell'attività, apparentemente seconda, metalinguistica e “metatranslinguistica”, che è la poetica, in quanto luogo di scambio e di interazione fra la pratica della scrittura e la teoria di essa.¹²

Sempre a proposito della poetica, un'altra definizione che ce ne dà Meschonnic la vede come una «teoria del valore e del significato dei testi»¹³. Teoria che fa leva, appunto, sulla «questione centrale del ritmo» e non su «una grammatica astratta di forme e di generi, così come la concepiva lo strutturalismo»¹⁴. Nella definizione appena vista, l'accento va posto, quindi, sul termine significato, in quanto non si tratta di commentare un'opera o un verso, esaurendone l'effetto e il valore, ma di disporsi all'ascolto di quel senso che l'opera o il verso stesso hanno da sempre «già detto». La poetica come

¹⁰ *Trattato del ritmo*, cit., p. 387.

¹¹ In *La poétique tout contre la rhétorique*, intervista rilasciata nel 1998 da Meschonnic ad A. Bernardet (in: «www.hatt.nom.fr/rhetorique/art14c.htm»), si legge che la poetica, sviluppandosi in una «critica di tutto il pensiero del linguaggio» si dà, in ultima istanza, «ineluttabilmente, [come] una critica della filosofia» (p. 1). E critica almeno in tre sensi. Prima di tutto, nel senso di Horkheimer, come «la postulazione della teoria di un insieme». Poi, nel senso di «un'indagine sulle strategie, i funzionamenti, la storicità». Infine, nel senso di Kant, come la «ricerca dei fondamenti di un qualche cosa» (p. 2). Sulla poetica, come ciò che deve esercitare una funzione critica rispetto a tutte le discipline che hanno a che fare con il linguaggio, cfr., inoltre, di H. MESCHONNIC, *La poetica della modernità come critica dell'estetica*, tr. it. di A. Lavieri, in «Studi di estetica», 2004, n. 30, pp. 11-28.

¹² H. MESCHONNIC, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Gallimard, Paris 1973, pp. 21-2.

¹³ H. MESCHONNIC, *Proposizioni per una poetica della traduzione*, tr. it. di M. Conenna e D. D'Oria, in AA. VV., *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. Nergaard, Bompiani, Milano 1995, p. 266. Il titolo in questione è la tr. it. delle pp. 305-23 del libro citato nella nota precedente.

¹⁴ L. BOURASSA, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Bertrand-Lacoste, Paris 1997, p. 24.

«critica del ritmo» vuol far luce, infatti, sulla «modalità in cui essi [i testi] significano», nonché sulla «situazione relativa a questa modalità»¹⁵.

Il fenomeno di significazione di un testo non è, cioè, un qualcosa che esiste in un mondo separato e puramente autonomo, ma si produce attraverso «una enunciazione e una rienunciazione che sono iscritte in una *storicità*»¹⁶. Che è il punto intorno a cui, più chiaramente, si mostra il debito di Meschonnic nei confronti della lezione di Benveniste. E come il secondo ha sferrato una critica nei confronti della semiotica del segno, così il primo afferma che l'idea di ritmo è «antisemiotica».

*Il ritmo non è un segno. Esso mostra che il discorso non è fatto solamente di segni. [...] Non ci sarà mai una semiotica del ritmo.*¹⁷

È così che, mentre il segno appartiene alla sfera del discontinuo, il ritmo appartiene, invece, a quella del continuo¹⁸: è il movimento della parola nel linguaggio e, in tal senso, è ciò che più si contrappone alla nozione classica di stile. Che è quel dispositivo che è stato escogitato dal segno proprio per mascherare la sua incapacità di pensare il continuo.

[L]a debolezza del segno risiede nel non sapere pensare ciò che lo trascende. [...] Non sa pensare che se stesso. Ciò gli basta, dato che crede di essere tutto il linguaggio.¹⁹

Ne discende che noi dobbiamo non tanto uscire fuori dal segno, quanto riconoscerne i limiti oggettivi: esser consapevoli che ciò che, per lungo tempo, è stato fatto passare per la natura del linguaggio, altro non è che una rappresentazione particolare di esso.

¹⁵ *Critique du rythme*, cit., p. 56.

¹⁶ L. BOURASSA, *Henri Meschonnic*, cit., p. 32.

¹⁷ *Critique du rythme*, cit., p. 72. Lì dove Meschonnic mostra di aver assimilato più a fondo la lezione di Benveniste è per ciò che riguarda, in particolare, il programma coltivato da quest'ultimo di una «semantica senza semiotica», su cui, del primo, cfr. *Benveniste: sémantique sans sémiotique*, in AA. VV., *Émile Benveniste vingt ans après*, a cura di M. Arrivé e C. Normand, in «Linx», 1997, n. speciale, pp. 307-25.

¹⁸ È qui che, fra l'altro, si gioca la differenza tra Saussure e lo strutturalismo: differenza fra «un pensiero del continuo», da un lato, e una concezione del segno dal carattere dicotomico e discontinuo, dall'altro. «Il Novecento è il regno delle divisioni che Saussure criticava». Cfr. *Il ritmo come poetica*, cit., p. 54. Detto altrimenti, mentre Saussure distingue fra *langue* e *parole*, «ma ne mostra l'inseparabilità», lo strutturalismo, invece, «le dissocia». Cfr. H. MESCHONNIC, *Un colpo di Bibbia nella filosofia*, tr. it. di R. Campi, Medusa, Milano 2005, p. 81.

¹⁹ Ivi, p. 152. Cfr. anche H. MESCHONNIC, *Allora la traduzione canterà*, a cura di A. De Bove, in AA. VV., *Traduttologia*, cit., p. 369.

Storica, culturale, situata, come tutte le rappresentazioni.²⁰

Inoltre, poiché «scrivere e leggere cominciano davvero solo a partire dal loro ignoto» e poiché il ritmo «non smette di fare quello che le parole non dicono», in un discorso e, a maggior ragione, in un testo letterario bisogna sopporre la presenza di «una parte ignota che intendiamo ma che non sappiamo d'intendere» e che, anzi, non semplicemente «agisce», ma «agisce con maggior forza proprio per il fatto d'essere ignota».²¹

2. *Un colpo di Bibbia*

A partire dal fenomeno del ritmo si fa, dunque, possibile superare una distinzione istituzionale in campo letterario: quella fra verso e prosa. Il che ci è testimoniato, in particolare, dalla Bibbia, con la cui traduzione il linguista francese si è cimentato in numerose occasioni.²²

Il regime cui sottostà la Bibbia è, infatti, di tipo ritmico, nel senso che eccede quelle categorie greche relative al pensiero del linguaggio che, dopo millenni, sono ancora le nostre²³: categorie di impianto dicotomico e dualistico²⁴, a partire dalle quali l'opera letteraria si trova costretta entro gli angusti limiti di una metafisica del segno.

²⁰ *Trattato del ritmo*, cit., p. 393.

²¹ H. MESCHONNIC, *Tutto quello che non sappiamo d'intendere*, in «Testo a fronte», 1999, n. 20, pp. 115 e 125-6.

²² Presso l'editore parigino Gallimard: *Les Cinq Rouleaux: Le Chant des chants, Ruth, Comme ou Les Lamentations, Paroles du Sage, Esther* (1970); *Jona et le signifiant errant* (1981). Presso l'editore parigino Desclée de Brouwer: *Gloires. Traduction des psaumes* (2001); *Au commencement. Traduction de la Genèse* (2002); *Les Noms. Traduction de l'Exode* (2003); *Et il a appelé. Traduction du Lévitique* (2005), *Dans le desert. Traduction du livre des Nombres* (2008). Sulla traduzione della Bibbia, da parte di Meschonnic, come «la fonte di molte sue intuizioni poetico-stilistiche di saggista», cfr. F. SCOTTO, *Nel segreto del nome. Poesia e pensiero nell'opera di Henri Meschonnic*, in «Poetische. Letteratura e altro», 1997, n. 3, p. 13.

²³ «[Noi], da secoli, viviamo sotto l'influenza, per non dire l'egemonia, del pensiero greco del linguaggio». Cfr. *Il ritmo come poetica*, cit., p. 39. La poesia biblica consiste in un «continuum ritmico» tra verso e prosa, «irriducibile alle categorie greche con le quali pensiamo il linguaggio». Cfr. H. MESCHONNIC, *Per la poesia e attraverso la poesia*, tr. it. di B. Bruno, in «Lettera internazionale», 2012, n. 111, pp. 34-5.

²⁴ Meschonnic ha individuato sei paradigmi dicotomici del segno, che permeano di sé, radicalmente, la nostra *forma mentis* culturale: un paradigma linguistico (significato/significante, da cui discendono ulteriori dualismi, relativi alla distinzione tra proprio e figurato, in retorica, alla stilistica dello scarto e alla contrapposizione verso-poesia/prosa-linguaggio ordinario), uno antropologico (anima/corpo, voce/scritto, natura/cultura), uno filosofico (cose/parole, origine/convenzione), uno teologico-cristiano (Antico Testamento/Nuovo Testamento), uno sociale (individuale/collettivo) e uno politico (maggioranza/minoranza). Ebbene, di questi sei, il

Meschonnic definisce la Bibbia come una «profezia del ritmo nel linguaggio»:

Profezia, perché, nel rifiuto delle rappresentazioni correnti del linguaggio, è il postulare un impensato che resta da pensare, contro tutte le tradizioni.²⁵

L'ermeneutica teologica, che da sempre detiene il primato nel campo degli studi sul testo biblico, avrebbe relegato quest'ultimo nella sfera del "religioso", obliando, così, la specificità e la «storicità del funzionamento del linguaggio» in esso. Specificità che si esplica nella produzione di «una semantica seriale», che si sviluppa lungo l'asse «ritmo-sintassi-prosodia» e dove non esiste ancora «la contrapposizione che ci è familiare tra i versi e la prosa»²⁶:

la Bibbia non conosceva né la nozione di Poesia né di metrica, e [...] dispone solo dell'opposizione tra il parlato e il cantato.²⁷

In tal senso, mentre civiltà come la arabo-musulmana, l'indiana, la cinese e la giapponese, si trovano in un rapporto di «continuità di linguaggio con i loro testi fondatori», la Bibbia è, invece, il massimo esempio della

primo sarebbe «l'elemento organizzatore su cui si modellano, per omologia, gli altri cinque». Cfr. *Trattato del ritmo*, cit., p. 389.

²⁵ *Un colpo di Bibbia nella filosofia*, cit., p. 133. Nella Bibbia, poesia e profezia fanno un tutt'uno e si riferiscono ad un «solo e medesimo funzionamento del linguaggio: un ascolto delle parole nelle loro concatenazioni sonore». Cfr. *Pour la poétique II*, cit., p. 424.

²⁶ *Un colpo di Bibbia nella filosofia*, cit., pp. 133-4. Cfr. anche H. MESCHONNIC, *Il ritmo è la profezia e l'utopia del linguaggio*, tr. it. di E. Urizzi, in «Rivista internazionale di tecnica della traduzione», 2003, n. 7, pp. 1-2. Scrive, al riguardo, il nostro autore che «tutto l'Occidente è fondato sull'opposizione semplificata di verso/prosa, il che determina ineluttabilmente il concetto culturale di ritmo come alternanza di un tempo forte e un tempo debole». Cfr. *Il ritmo come poetica*, cit., p. 40. Sull'opposizione tra verso e prosa come radicata nell'etimologia stessa delle due parole in questione, dove mentre l'uno, venendo da *vertere*, è «ciò che "fa il movimento di andata-e-ritorno"», l'altra, invece, venendo da *prorsus*, è «ciò che "va davanti"», cfr. M. LEOPIZZI, *Parler poème*, cit., p. 307.

²⁷ *Un colpo di Bibbia nella filosofia*, cit., p. 146. Cfr. *Il ritmo è la profezia e l'utopia del linguaggio*, cit., p. 10. Un giudizio, questo, ribadito anche in *Il ritmo come poetica*, cit., laddove leggiamo che, nei testi veterotestamentari, non ci sarebbero «né versi né prosa ma soltanto ritmo» (p. 33). E Meschonnic continua affermando che proprio qui si colloca il punto di partenza del suo lavoro pratico sulla traduzione, nonché della sua riflessione su di essa e, di conseguenza, sul linguaggio. Naturalmente, la Bibbia può essere stata il punto di partenza della lunga riflessione di Meschonnic, in quanto egli la legge nella versione massoretica: quella che, per assicurare la corretta pronuncia del testo ebraico, composto di sole consonanti, lo integra inserendo, in esso, vocali e notazioni ritmiche, le quali rimandano, così, ad un'organizzazione della parola di carattere "chironomico" e gestuale.

contraddizione che regna nella nostra civiltà, visto che nella quasi totalità delle traduzioni di essa «il ritmo è scomparso, la prosodia è scomparsa, la continuità semantica è scomparsa»²⁸. Non c'è, quindi, più la «forza», ma rimane solo «il senso della parola». «Forza» che è proprio ciò che si lascia dietro di sé la distinzione fra verso e prosa:

la forza e il senso sono due cose distinte.²⁹

E ciò a tal punto che il linguaggio biblico presenta una caratteristica di «materialità» che va «presa come una dizione»³⁰. La qual cosa implica un cambiamento nella nostra visione del linguaggio, che si configura, così, come un'esperienza di «gusto»³¹ e di «ascolto del continuo».³²

Naturalmente, il fatto che la distinzione fra verso e prosa è un qualcosa da superare non vuol dire che la poesia sia una pratica del discorso che, in tutto e per tutto, è uguale alle altre. Conserva una sua specificità, ma non al prezzo di segnare uno scarto netto rispetto ad esse:

se il discorso è la pratica del soggetto in una storia, la poesia è [...] l'iscrizione massima del soggetto (con la sua storia e con la sua situazione) nel linguaggio, mentre le altre pratiche del discorso si danno come l'iscrizione del linguaggio nella storia e nella situazione.³³

E a conferma della vacuità della distinzione in questione, Meschonnic usa definire il componimento poetico come «*poème*», intendendo indicare, in tal modo, non il genere, ma l'attività stessa dell'opera di poesia:

la poesia (*poésie*) è la massima unione del linguaggio con la vita. Scrivere un componimento poetico (*poème*) è fare la vita. Leggere un componimento poetico è sentire la vita che ci attraversa ed essere trasformati da tutto ciò.³⁴

²⁸ H. MESCHONNIC, *L'utopia dell'ebreo. Poetica del divino, poetica dell'affetto e loro traduzione*, a cura di M. De Carlo, in «Testo a fronte», 2003, n. 29, p. 5.

²⁹ *Il ritmo come poetica*, cit., p. 48. Per «forza» di un testo letterario, in quanto distinta dal «senso» di esso, Meschonnic intende quell'attività che fa sì che «la sua lettura, le sue letture siano iscritte nella sua scrittura». Cfr. *Tutto quello che non sappiamo d'intendere*, cit., pp. 113-4.

³⁰ *Pour la poétique II*, cit., p. 451.

³¹ In ebraico, accento ritmico si dice, infatti, *ta'am*, che significa «il gusto che abbiamo in bocca, il sapore di quel che si mangia». Cfr. *Il ritmo come poetica*, cit., p. 82.

³² *Un colpo di Bibbia nella filosofia*, cit., p. 137. Cfr. *Il ritmo è la profezia e l'utopia del linguaggio*, cit., p. 4.

³³ H. MESCHONNIC, *Les états de la poétique*, PUF, Paris 1885, p. 43.

³⁴ H. MESCHONNIC, *Vivre poème*, Dumerchez, Liancourt 2006, p. 7.

La poetica, per il linguista francese, in virtù del suo profilo non tecnicamente ristretto, ma diffuso e generalizzato, rappresenta, così, un vero e proprio «punto di vista sull'insieme della cultura e della vita»³⁵.

Il ritmo è l'organizzazione di una forma di vita, di una forza della vita, in forma di linguaggio.³⁶

Obiiettivo della poetica è, infatti, quello di «mostrare come, a tutti i livelli e in tutti i sensi, un'opera è l'omogeneità del dire e del vivere»³⁷. Può essere definita, allora, come quella disciplina che, «*in seno al linguaggio*», studia «*la storia del soggetto e la vita della società*». Ma, forse, neanche è giusto dire del soggetto, in quanto il nostro incontro con l'opera letteraria non produce mai figure dai contorni chiusi e individualizzanti, ma lascia liberamente emergere «trans-soggetti», ossia «operatori di scivolamento ritmici»³⁸, i quali, intercettando quel *continuum* o flusso che proviene da un autore, lo trasmettono a ciascuno dei suoi lettori.

La forza presuppone un [...] trans-soggetto: il passaggio stesso del linguaggio tra soggetti.³⁹
Un soggetto è inventato dal suo discorso nel medesimo tempo in cui il discorso è inventato dal suo soggetto.⁴⁰

Circa la poetica, ancora da dire è che essa, per Meschonnic, non è limitata ai soli testi poetici, ma si estende anche alla prosa⁴¹: perfino il testo filosofico «*ha*

³⁵ P. MICHON, *Poétique restreinte, poétique généralisée*, in AA. VV., *La force du langage. Rythme, Discours, Traduction. Autour de l'oeuvre d'Henri Meschonnic*, a cura di J.-L. Chiss e G. Dessons, Champion, Paris 2000, p. 24. Prima che nel titolo appena citato, è in Meschonnic stesso che c'è una distinzione fra poetica ristretta e poetica generalizzata. Mentre l'una si occupa del funzionamento dei testi letterari, l'altra mira, invece, ad individuare e a descrivere questo funzionamento, facendo sì che la prima si apra in direzione di una teoria del linguaggio. Cfr. *Il ritmo come poetica*, cit., p. 54.

³⁶ *Critique du rythme*, cit., p. 171.

³⁷ *Pour la poétique I*, cit., p. 27.

³⁸ *Critique du rythme*, cit., pp. 35-6. Del soggetto della poesia come di «un agente di trans-soggettività» parla anche L. BOURASSA, *Henri Meschonnic*, cit., p. 54.

³⁹ *Un colpo di Bibbia nella filosofia*, cit., p. 163. Cfr. *Allora la traduzione canterà*, cit., p. 20. Su questa «trans-personalità», come un carattere strutturale dell'opera stessa di Meschonnic (compresa la sua attività di poeta), cfr. M. LEOPIZZI, *Parler poème*, p. 324. Attività che ha prodotto numerose raccolte, ma di cui in italiano ne è stata pubblicata solo una: *Non ho sentito tutto* (2000), a cura di G. Benelli, Le Lettere, Firenze 2008. Qui, il curatore del vol. inizia la sua *Introduzione* (pp. 5-10) affermando che, se «il ritmo è al centro degli studi di Meschonnic sulla poetica e sulla traduzione, esso è altresì centrale nella poesia del nostro Autore» (p. 5).

⁴⁰ *Il ritmo come poetica*, cit., p. 43.

[...] *una sua poetica*». E se ciò non è stato mai riconosciuto lo si deve proprio alla riduzione della filosofia al regime del senso, impostasi attraverso «il dogmatismo e l'inerzia dell'*establishment* universitario»⁴².

Abbiamo detto del rifiuto, da parte di Meschonnic, sia dell'idea di ritmo come alternanza del medesimo e del diverso, sia dell'idea semiotica di segno. Ebbene, egli coglie una segreta alleanza tra le due forme di dualismo in questione, nel senso che vede l'una procurare supporto all'altra, nel dare risalto alla nozione di senso, affossando quella di forza. Ma proprio il prestare ascolto al ritmo della Bibbia ci obbliga ad invertire questa tendenza, nonché a mutare le nostre pratiche di traduzione, di lettura e di scrittura⁴³. A proposito delle prime, in particolare, l'idea per cui ciò che qualifica un testo è la forza e non il senso si converte nel principio in base al quale la pratica del tradurre deve commisurarsi con quella rappresentazione del linguaggio che è all'opera in essa stessa. In altri termini, la traduzione riguarderebbe non pensieri che vengono convertiti in parole, ma, in prima istanza, l'atto del comprendere stesso, in generale:

un pensiero *fa* qualcosa al linguaggio, ed è quello che fa che bisogna tradurre.⁴⁴

3. *Una poetica del tradurre*

Con la svolta, a livello di paradigmi linguistici, dalla lingua al discorso⁴⁵ anche la traduzione, trasformandosi, si dirige verso il «testo come unità». L'equivalenza tra una lingua e un'altra lingua, da essa, un tempo, ricercata, viene stabilita ora fra un testo e un altro testo, con in più l'impegno, da parte del traduttore, a «mostrare l'alterità linguistica, culturale e storica, come una

⁴¹ Nei retori attici della Grecia classica e poi in Cicerone è possibile ritrovare, ad esempio, «una metrica della prosa». Cfr. *ivi*, p. 78.

⁴² *Poétique du traduire*, cit., p. 102.

⁴³ La Bibbia - scrive, infatti, Meschonnic - «deve svolgere un ruolo di leva teorica per trasformare tutto il pensiero del linguaggio, del ritmo e del tradurre». Cfr. *Un colpo di Bibbia nella filosofia*, cit., p. 20. Sul «colpo di Bibbia», sferrato da Meschonnic, come ciò che «è diretto contro bersagli molteplici, anche se sistematicamente collegati: le concezioni dominanti del tradurre, del linguaggio, della poesia e del pensiero stesso», cfr. L. AMOROSO, *Il colpo di Meschonnic*, in «Studi di estetica», 2006, n. 34, p. 156.

⁴⁴ H. MESCHONNIC, *Poetica del tradurre - Cominciando dai principi*, a cura di N. Mataldi, in «Testo a fronte», 2000, n. 23, p. 18 (questo titolo è la tr. it. delle pp. 5-31 di *Poétique du traduire*). E questo perché comprendere, per Meschonnic, è capire non «soltanto ciò che dicono le parole», ma anche «ciò che fanno, ciò che ci fanno». La qual cosa «succede costantemente con le traduzioni». Cfr. *Tutto quello che non sappiamo d'intendere*, cit., pp. 113-4.

⁴⁵ Circa i termini di questa svolta, cfr. il nostro: *L'istanza del soggetto parlante. Il problema linguistico dell'enunciazione*, Lithos, Roma 2010 (P. I: «Dalla semiotica del segno alla semantica dell'atto di parola», pp. 8-93).

specificità e una storicità». Siamo in una fase culturale, inoltre, in cui, proprio in virtù del cambio di paradigma cui si è appena accennato, incominciamo a scoprire l'oralità della letteratura⁴⁶, così che un altro dualismo destinato a cadere è quello fra parola detta e parola scritta, dove il ritmo rappresenta, appunto, la traccia dell'oralità e l'iscrizione della soggettività nella seconda:

quando c'è una poetica del ritmo, non sentiamo un suono, ma un soggetto.⁴⁷

Precisando la "cosa" su cui verte, propriamente, la traduzione, Meschonnic afferma che essa consiste in «un sistema discorsivo»: una nozione che «coniuga il concetto saussuriano di sistema con quello di discorso di Benveniste»⁴⁸. Si tratta dell'invenzione di una maniera di dire che, incidendo sulla lingua in cui si esplica, si dispiega, a sua volta, come «trasformazione di una forma di linguaggio in una forma di vita e di una forma di vita in una forma di linguaggio»⁴⁹.

Il punto è che la traduzione, per come è stata condotta tradizionalmente, proprio perché spezza l'unità fra significato e significante, si involupa in tutta una serie di dilemmi fittizi e completamente arbitrari. Quelli, ad esempio, fra traduzione libera e traduzione fedele. E fedele, a sua volta, al senso oppure alla lettera. Ora, la «critica del ritmo» si tira fuori da tutto ciò. E questo perché essa non concepisce la traduzione né come comunicazione, né come comprensione. Nel primo caso, perché – come si è già visto – non assegna

⁴⁶ Circa la letteratura, intesa come «la massima realizzazione del discorso e dell'oralità», dove quest'ultima, che non va confusa con il parlato, rappresenta «il primato del ritmo e della prosodia nell'enunciazione», cfr. *Poétique du traduire*, cit., pp. 74 e 117.

⁴⁷ *Trattato del ritmo*, cit., p. 398. Circa il motivo secondo cui «il discorso delimita e circonda il soggetto», questa sarebbe una nozione che Meschonnic «condivide con Foucault e Derrida». Cfr. G. BEDETTI, *Henri Meschonnic: Rhythm as Pure Historicity*, in «New Literary History», 1992, n. 2, p. 431.

⁴⁸ *Il ritmo come poetica*, cit., p. 55. Naturalmente, quando Meschonnic parla di Saussure, intende, in particolare, quello degli *Scritti inediti di linguistica generale* (a cura di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari 2005), la cui importanza non sarà mai, per lui, valutata abbastanza. Qui, due sono le idee direttrici: l'una secondo cui noi disponiamo solo di punti di vista storico-culturali sul linguaggio e l'altra per la quale ogni punto di vista è dotato di una «sistematicità interna», intesa come una «comprensione indefinita dell'infinito del linguaggio». Cfr. *Il ritmo come poetica*, cit., p. 87. Ed è proprio questa seconda idea che egli intende coniugare con la nozione di discorso di Benveniste.

⁴⁹ M. LEOPIZZI, *Parler poème*, cit., p. 235. Su questa "trasformazione", come il cardine stesso della teoria antropologica del linguaggio prospettata da Meschonnic, cfr. M. PAJEVIĆ, *Beyond the Sign. Henri Meschonnic's Poetics of the Continuum and the Rhythm: Towards an Anthropological Theory of Language*, in «Forum for Modern Language Studies», 2011, vol. 47, pp. 304-18.

nessun primato al senso. Nel secondo, perché, se tradurre significa comprendere, allora, «tutto diventa traduzione, anche l'espressione di un pensiero in parole»⁵⁰.

Un altro pregiudizio destinato ad essere superato è, inoltre, quello dato dall'idea di intraducibilità. Pregiudizio che muove da quel presupposto inconsistente che postula un'identità assoluta fra testo di partenza e testo di arrivo. Identità che non si dà, perché la traduzione che fa leva sul ritmo implica un'idea, piuttosto che di «ammissione», di «decentramento». Essa non è mai un punto di arrivo, ma un punto di partenza, in quanto la specificità del discorso letterario consiste, appunto, nel suo «dar luogo ad una rinenunciazione»⁵¹.

Il *decentramento* è un rapporto testuale fra due testi in due lingue-culture fin nella struttura linguistica della lingua, e questa struttura linguistica è valore nel sistema del testo. L'*ammissione* è l'annullamento di tale rapporto, l'illusione del naturale, il come, come se un testo nella lingua di partenza fosse scritto nella lingua d'arrivo, a prescindere dalle differenze di cultura, di epoca, di struttura linguistica.⁵²

In sostanza, mentre l'«ammissione» si dà come «trasporto» e come «cancellazione delle differenze», il «decentramento» si dà, invece, come «rapporto» e come «esposizione» ad esse: come un'esplorazione di quell'«alterità infinita dei discorsi» il cui lavoro la poetica del tradurre «fa leggere in un'altra lingua».⁵³

⁵⁰ E. MATTIOLI, *La poetica del tradurre di Henri Meschonnic*, in «Rivista internazionale di tecnica della traduzione», 2003, n. 7, p. 33. Su come la «critica del ritmo» concepisce positivamente la traduzione, può essere d'aiuto la formula che compare nel titolo, presente in questa stessa rivista, del contributo di G. DESSONS, *Tradurre il ritmo per tradurre il linguaggio*, pp. 17-36. Qui, leggiamo che, tradurre, tenendo conto del ritmo, significa riappropriare la concettualizzazione al «movimento del pensiero nel linguaggio, del linguaggio come pensiero» (p. 23).

⁵¹ E. MATTIOLI, *La poetica del tradurre di Henri Meschonnic*, cit., p. 35. Circa il rapporto fra punto di partenza e punto di arrivo, nella traduzione, Meschonnic afferma che, mentre il primo è dato da «quello che un testo fa», il secondo, invece, può consistere solo nel «fare nell'altra lingua ciò che il testo fa». Cfr. *Poetica del tradurre - Cominciando dai principi*, cit., p. 18.

⁵² *Proposizioni per una poetica della traduzione*, cit., p. 268. In merito al concetto di «decentramento», che qui compare, Meschonnic stesso ne indica la fonte (in *Pour la poétique II*, cit., p. 411) nella riflessione dell'arabista francese L. MASSIGNON, *Parola data* (1983), a cura di C. M. Tresso, tr. it. di A. Comba e C. M. Tresso, Adelphi, Milano 1995, il quale ne parla come di un «passaggio» da un «sistema di coordinate cartesiane» ad un «sistema di coordinate polari ridisposto sul centro assiale dell'altro» (pp. 345-6).

⁵³ H. MESCHONNIC, *Il traduttore e l'odio della poetica*, a cura di N. Mataldi e M. Sopranzetti, in «Testo a fronte», 2000, n. 23, p. 35.

In tal senso, Meschonnic ha parlato di una «traduzione-testo» o anche di «traduzioni che funzionano come opere»⁵⁴. Solo a questa condizione ciò che viene tradotto «non invecchia: si trasforma»⁵⁵. Che è esattamente il contrario di quanto accade per le traduzioni che si danno esclusivamente come documenti di un'epoca. Le quali, infatti, sono «soltanto *prodotti*. Non *attività*»⁵⁶.

Tutto ciò, naturalmente, non vuol dire che qualsiasi traduzione è un testo, in quanto, nel caso in cui essa non lo è, questo dipende solo «dalla incapacità del traduttore, non dalla natura del tradurre»⁵⁷. E la sua è, in definitiva, proprio una poetica del tradurre, non della traduzione⁵⁸, dove tradurre è, appunto, un'«attività trans-linguistica» di scrittura che mette capo sempre ad una nuova «testualizzazione»⁵⁹ in una lingua determinata. O anche il luogo di osservazione migliore in ordine alle «strategie di linguaggio», «attraverso l'analisi, per un dato testo, delle ritraduzioni successive»⁶⁰.

Tradurre, anche quello che non è stato ancora mai tradotto, è sempre già un ritradurre. Poiché tradurre è preceduto dalla storia del tradurre.⁶¹

È così che ritradurre non è mai la semplice ripresa di un qualcosa che è stato già tradotto. Lo sarebbe qualora la pratica in questione non fosse assistita da una teoria e quest'ultima, a sua volta, dalla precedente. Una teoria senza pratica è, infatti, «solo un'analisi linguistica di problemi antropologici, che conducevano tutti al tema astratto dell'intraducibile»⁶². Ciò che il ritradurre deve

⁵⁴ *Proposizioni per una poetica della traduzione*, cit., pp. 269 (ma anche pp. 273, 274, 278, 279) e 266. «Traduzione-testo» in quanto tradurre a partire dalla parola – la quale «non è l'unità del discorso, ma un'unità della lingua» – significa, in realtà, essere «fedeli al segno». Cfr. *Un colpo di Bibbia nella filosofia*, cit., p. 148 e *Il ritmo è la profezia e l'utopia del linguaggio*, cit., p. 12.

⁵⁵ *Proposizioni per una poetica della traduzione*, cit., p. 280.

⁵⁶ *Un colpo di Bibbia nella filosofia*, cit., p. 210. Da cogliere, qui, è il richiamo di Meschonnic alla nota distinzione di Humboldt fra *ergon* (prodotto) ed *energeia* (attività). Del primo sul secondo, cfr., in particolare, *Introduction e Penser Humboldt aujourd'hui*, in AA. VV., *La pensée dans la langue. Humboldt et après*, a cura di H. Meschonnic, PUV, Saint-Denis 1995, pp. 5-50.

⁵⁷ E. MATTIOLI, *Ritmo e traduzione*, Mucchi, Modena 2001, p. 43.

⁵⁸ «Parlo di *poetica del tradurre*, anziché di “poetica della traduzione”, per marcare che si tratta dell'attività, attraverso i suoi prodotti». Cfr. H. MESCHONNIC, *Poetica del tradurre - Cominciando dai principi*, cit., p. 7.

⁵⁹ *Proposizioni per una poetica della traduzione*, cit., p. 266.

⁶⁰ *Poetica del tradurre - Cominciando dai principi*, cit., p. 9.

⁶¹ *Poétique du traduire*, cit., p. 436.

⁶² *Un colpo di Bibbia nella filosofia*, cit., p. 150 e *Il ritmo è la profezia e l'utopia del linguaggio*, cit., p. 14. Circa i rapporti fra teoria e pratica, in linguistica, cfr. H. MESCHONNIC, *Poetica della traduzione o teoremi per la traduzione* [insieme con J.-R. Ladmira], tr. it. di F. Scotto, in AA. VV., *Traduttologia*, cit., pp. 331-50, laddove la prima

promuovere è, invece, una trasformazione, nonché un essere-trasformati, nell'«ascolto del continuo [...] tra corpo e linguaggio, tra lingua e pensiero»⁶³.

Tradurre contiene una poetica e una politica del pensiero. In cui lo statuto del soggetto è capitale.⁶⁴

Tornando al passaggio, nell'attività del tradurre, dalla pratica dell'«annessione» a quella del «decentramento», tale passaggio sarebbe scandito, per Meschonnic, da un nome su tutti: Benjamin⁶⁵. E se tra i due autori in questione si danno, senz'altro, molti punti in comune circa il modo di intendere il «compito del traduttore», lì dove le due strade si separano riguarda il fatto che, mentre, per il primo, la traduzione è «un atto di linguaggio specifico»⁶⁶, in cui quest'ultimo si mette in movimento e si fa *continuum*⁶⁷, per il secondo, invece, in essa, «vi è [...] un fondamento irriducibile al movimento», uno spazio e un tempo puri che stanno «fuori dallo spazio e dal tempo vissuti»⁶⁸. Per il filosofo tedesco, così, ciò su cui fa leva la traduzione è l'unità-parola, intesa come quel varco che ci fa accedere allo spazio teologico «restaurato» della pura lingua⁶⁹, laddove, per il linguista francese, si tratta, invece, dell'unità-testo, intesa come un orizzonte plurale, segnato da un'alterità ad esso interna e radicalmente storico.

viene presentata come quella «ricerca di strategie, di obiettivi, di nozioni implicite sul linguaggio che le pratiche rivelano e al tempo stesso nascondono. Non il sapere ma la ricerca di ciò che non si sa e che avviene nel linguaggio» (p. 342).

⁶³ *Un colpo di Bibbia nella filosofia*, cit., pp. 150-1 e *Il ritmo è la profezia e l'utopia del linguaggio*, cit., pp. 14-5.

⁶⁴ *Poétique du traduire*, cit., p. 73.

⁶⁵ Cfr. ivi, p. 36. Sull'idea della traduzione di Benjamin, richiamata frequentemente da Meschonnic nei suoi scritti, del secondo, cfr., in particolare, *L'allegorie chez Benjamin, une aventure juive*, in AA. VV., *Walter Benjamin et Paris*, a cura di H. Wismann, Éd. du Cerf, Paris 1986, pp. 707-41.

⁶⁶ *Poétique du traduire*, cit., p. 69.

⁶⁷ Sulla traduzione di un testo, nonché sul testo stesso, come movimento, cfr. ivi, pp. 168-84. La nozione di movimento del testo si ricollega alle teorizzazioni di F. APEL, *Il movimento del linguaggio. Una ricerca sul problema del tradurre* (1982), tr. it. di R. Novello, Marcos y Marcos, Milano 1997.

⁶⁸ R. MESSORI, *Traduzione e spazialità. Henri Meschonnic lettore di Benjamin*, in ID., *La parola itinerante. Spazialità del linguaggio metaforico e traduzione*, Mucchi, Modena 2001, p. 149.

⁶⁹ «Il saggio del 1923 [*Il compito del traduttore*] rimane all'interno di una concezione del linguaggio non priva di teologia». Cfr. *Poétique du traduire*, cit., p. 126.

Contraddizione iniziale del traduttore. Più vorrà cancellare la distanza tra le due lingue, più la farà emergere. Più vorrà vedere la naturalezza, più [...] manterrà Babele: la differenza delle lingue come male assoluto del linguaggio. Che è ciò che lui deve nascondere.⁷⁰

Si parla, qui, di una «contraddizione» che starebbe alla base della pratica del tradurre: essa, mentre, da un lato, non deve obliare le differenze che sussistono fra le due lingue con le quali opera, dall'altro, deve, invece, farle entrare in produttiva comunicazione reciproca. E così è proprio grazie alla traduzione che una cultura, per il fatto che si espone al confronto con altre culture, accede alla faticosa conquista della sua identità storica.

La poetica della traduzione studia il tradurre, in ciò che è la sua storia, come esercizio di alterità e come messa alla prova della logica dell'identità, nel riconoscimento che all'identità non si perviene se non attraverso l'alterità. [...] La traduzione è, perciò, inseparabile dalla trasformazione delle relazioni interculturali e dalla loro logica.

La traduzione è quell'attività completamente relazionale la quale, proprio perché il suo luogo non è un termine ma la relazione stessa, permette più di qualsiasi altra di riconoscere l'alterità in un'identità.⁷¹

Siamo, cioè, alla traduzione non come un'operazione esclusivamente linguistica, specialistica e settoriale, ma come una forma fondamentale della comunicazione interculturale: come ciò che coincide con quel vasto ambito di interazione fra le culture che Meschonnic ha definito con il termine di «cultura-lingua (*langue-culture*)»⁷². Una traduzione non lavora semplicemente su un testo o su un idioma, ma su un testo che si dà in quanto tale all'interno di un idioma determinato, nonché su un idioma che si dà in quanto tale nel profilo di un testo determinato.

La convergenza verso un'etica della traduzione è, così, il punto in cui la riflessione di Meschonnic si incontra produttivamente con quella di altri due studiosi francesi del problema in questione: Paul Ricoeur e Antoine Berman⁷³. Quest'ultimo si richiama esplicitamente al primo nella sua opera *La prova dell'estraneo*, laddove, rifacendosi ad una sua distinzione, da noi già precedentemente incontrata, parla del «decentramento» o del «tradursi-verso», come di «un momento essenziale dell'operazione di traduzione»⁷⁴.

⁷⁰ Ivi, p. 436.

⁷¹ Ivi, pp. 62 e 191.

⁷² *Proposizioni per una poetica della traduzione*, cit., p. 270.

⁷³ Intorno al tema dell'etica della traduzione, «esiste un discorso che si sviluppa da Meschonnic a Berman a Ricoeur», scrive, infatti, E. MATTIOLI, *Ricoeur e Meschonnic sulla traduzione*, in «Testo a fronte», 2003, n. 29, p. 34.

⁷⁴ A. BERMAN, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica* (1984), a cura di G. Giometti, Quodlibet, Macerata 1997, p. 238. Nell'altra opera dell'Autore

Da parte sua, invece, Meschonnic critica Berman, il quale, avendo misconosciuto la necessità della poetica, si sarebbe attestato su una posizione «debole», gettandosi nelle braccia di Heidegger e dell'ermeneutica⁷⁵.

Venendo, poi, alle riflessioni sulla traduzione di Ricoeur, egli non cita Meschonnic, ma muove proprio dal ripensamento della formula contenuta nel primo titolo, in precedenza citato, di Berman. Tali riflessioni si incentrano sulle «difficoltà» commesse con la pratica della traduzione, «in quanto sfida difficile, talvolta impossibile da affrontare».

Difficoltà precisamente riassunte nel termine prova, nel duplice senso di sofferenza provata e di sperimentazione.⁷⁶

E «prova» è un concetto-chiave anche della teoria della traduzione di Meschonnic, se teniamo presente, almeno, la seguente affermazione:

La teoria non può essere derivata che da una pratica. Le proposizioni qui tentate non devono leggersi indipendentemente dalla prova in cui la teoria si è fatta e continua a farsi.⁷⁷

In questo passo, da notare è che, nel segno del concetto di «prova», teoria e pratica della traduzione cooperano sinergicamente «non in funzione del riconoscimento della poetica come scienza», ma, al contrario, «verso una

in questione: *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* (1999), a cura di G. Giometti, Quodlibet, Macerata 2003, egli, richiamandosi alla «poetica del ritmo» di Meschonnic, afferma che il saggio e il romanzo «non sono meno ritmici della poesia. Sono anzi molteplicità intrecciata di ritmi» (p. 50). Berman definisce, inoltre, come «analitica della traduzione» la critica di quest'ultima intesa in senso etnocentrico e ipertestuale. Il che non vuol dire che la traduzione non comporti anche questi due elementi, ma solo che l'essenziale di essa è altrove: nel suo alto profilo etico e poetico.

⁷⁵ *Poétique du traduire*, cit., p. 63, nota 1. Ad Heidegger, Meschonnic ha dedicato due volumi: *Le langage Heidegger*, PUF, Paris 1990 e *Heidegger ou le national-essentialisme*, Teper, Paris 2007. In quest'ultimo, in particolare, egli studia l'«essenzializzazione» come uno dei modi principali di significare usati dal filosofo tedesco, ossia come quel «gioco del linguaggio» che porta i termini «verso la loro massima astrazione e la loro patria mistica» (p. 172). In merito al primo vol., invece, la tr. it. delle pp. 346-81 di esso è: H. MESCHONNIC, *La poetica, ma la poesia, l'arte*, a cura di E. Mattioli, in «Studi di estetica», 2006, n. 33, pp. 33-73. Su Meschonnic interprete di Heidegger, cfr., inoltre, nel fascicolo appena citato: E. MATTIOLI, *Henri Meschonnic su Heidegger*, pp. 19-31. Riguardo l'ermeneutica, infine, ricordiamo che essa, per Meschonnic, in quanto «conosce solo il segno, solo il senso», si caratterizza per l'«ignoranza del discorso» e per l'«assenza della poetica». Cfr. *Un colpo di Bibbia nella filosofia*, cit., pp. 115 e 87.

⁷⁶ P. RICOEUR, *La traduzione. Una sfida etica*, a cura di D. Jervolino, Morcelliana, Brescia 2001, p. 41.

⁷⁷ *Pour la poétique I*, cit., p. 7.

critica che annulla le opposizioni»⁷⁸ e che, soprattutto, lavora a mostrare quel «legame originario che trasforma gli opposti in coappartenenti»⁷⁹.

Meschonnic dispone di una formula per configurare questa «prova» nel cui segno la teoria della traduzione «si è fatta e continua a farsi» attraverso la pratica di essa: «poetica sperimentale». E, ancora una volta, egli concorda, qui, con Berman, il quale parla, infatti, della traduzione nei termini di un'«esperienza»:

Questo è la traduzione: esperienza. Esperienza delle opere e dell'esser-opera, delle lingue e dell'esser-lingua. [...] In altri termini, nell'atto di tradurre è presente un certo *sapere*, un sapere *sui generis*. [...] Un sapere proprio.⁸⁰

Un sapere che - secondo quanto abbiamo, in precedenza, già visto - è, propriamente, un non-sapere e che si costituisce in quanto tale come un'«utopia» e come una «profezia» in rapporto a quel residuo di ignoto e di impensato - l'infinito del senso - che non sarà mai catturato dal linguaggio.

Giuseppe D'Acunto

⁷⁸ G. VINCENZI, *Per una teoria della traduzione poetica*, EUM, Macerata 2009, p. 70.

⁷⁹ R. MESSORI, *Linguaggio e spazialità a partire da Meschonnic*, in AA. VV., *La nuova estetica italiana*, a cura di L. Russo, Centro Internazionale di Studi di Estetica, Palermo 2001, p. 73.

⁸⁰ *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, cit., pp. 15-6. In tal senso, la traduttologia, in quanto riflessione su un'esperienza, «non è una disciplina obiettiva, bensì un pensiero-della-traduzione» (p. 17). Al riguardo, si ricorderà come, in una citazione da Meschonnic, da noi riportata in precedenza, egli avesse definito la poetica come «un'attività di conoscenza specifica».