



Testo, discorso, globalizzazione

di Roberto Menin

- Quando ti chiedono che lavoro fai tu cosa rispondi ?

- Che scrivo poesie.

- Sì, ma in realtà come ti mantieni?

- Le leggo.

Vincenzo Costantino in arte Chinasky, intervistato a
"Camera Sud", Radio popolare, Milano, 1.1.2012

LE DOMANDE INIZIALI

Le teorie della traduzione hanno recepito i mutamenti a livello globale nella diffusione e fruizione dei testi? E hanno reagito in ordine sparso o con linee comuni anche tra ipotesi diverse?

Questo intervento cerca di individuare l'impatto del testo globalizzato sulla teoria della traduzione, sia come risultato di riflessioni esterne al mondo traduttivo, sia come elementi di convergenza che dalla traduzione vanno verso quell'universo ricco di studi contemporanei raggruppabili sotto l'etichetta generica di testo liquido.

L'idea di fondo di questo articolo è che è venuto il momento di approfondire questa ricchezza di spunti multidisciplinari, che sono rimasti confinati in ambiti e sotto-ambiti specifici, senza poter contribuire a un quadro identitario nuovo, che tenga conto della multiforme natura del testo globalizzato. Noi cercheremo il filo rosso di questa multiformità testuale individuando gli elementi contestuali o discorsivi delle varie modalità testuali.¹

¹ Mi riferisco agli 'elementi discorsivi' nella tradizione della linguistica testuale e nell'accezione di Benveniste, 1966 ripresa da Serpieri, 1978 e Elam, 1988, che individuano nella deissi, nell'uso del tempo



La prospettiva adottata mira alla didattica. Le considerazioni da abbozzare tornerebbero utili nella formazione, in quelle occasioni in cui stimoliamo gli studenti a riflettere sul ruolo che ha la traduzione oggi e sui nostri compiti come attuali o futuri traduttori. Lo spunto per questa riflessione mi è venuto dal titolo della giornata di studi, la "Traduzione come riscrittura", evidentemente ispirato ai lavori di Lefevere. Nel titolo mi sembrava iscritto, in modo programmatico, l'idea di una ricerca di identità, come se la riflessione teorica sulla traduzione cerchi i tratti somatici del fenomeno. E una delle scommesse più importanti per riformulare il quadro identitario della traduzione è superare gli steccati disciplinari e aprirsi alla riflessione.

LA PROSPETTIVA POST-GUTENBERG DI McLUHAN: DAL TESTO-LIBRO AL TESTO-DISCORSO

Non si può che cominciare da una grande assenza nella teoria della traduzione, ossia le riflessioni di Marshall McLuhan, pressoché ignorate dalle maggiori correnti traduttive. Il teorico canadese dei media riuscì a prevedere fin dagli anni 60 i grandi mutamenti della nostra epoca tanto da iscriversi con le sue formule nel lessico ancora di oggi. La fine della "Galassia Gutenberg", l'esistenza diffusa del "villaggio globale" sono concetti ormai talmente condivisi da non rimandare più al suo inventore. Eppure le sue riflessioni sembra non abbiano avuto conseguenze in ambito traduttivo. Ricordiamo che a McLuhan dobbiamo l'acuta previsione del dilagare, negli anni 60, dei nuovi media, l'analisi delle caratteristiche intrinseche a cinema, radio, televisione, della fine del predominio della carta stampata. Di lui è ancora ben nota la demistificazione (allora si diceva così) dei contenuti a tutto vantaggio delle architetture comunicative. Sono i media, vere propaggini corporee pari a tutte le altre tecnologie, a dominare i messaggi, e non viceversa. Se in una società un medium si impone come dominante, sembra ovvio concentrarsi sul messaggio e ignorare la cornice comunicativa accettata come norma. Ma in realtà il messaggio è organizzato e reso possibile unicamente dalla cornice mediatica in cui si inserisce. Così, la società degli ultimi tre secoli è una società e cultura della stampa, e la fruizione dei testi che ha imposto è la lettura individuale condotta in silenzio, in una dimensione quasi spirituale. Si tratta di aspetti che sembrano banalmente normali; solo che spesso dimentichiamo come questa normalità sia figlia di Gutenberg, dell'invenzione dei caratteri mobili, della diffusione del libro su vasta scala, dell'alfabetizzazione di massa. Un romanzo pubblicato come libro e letto individualmente è solo una modalità della comunicazione estetica, legata alle caratteristiche del nostro tempo, non un modello prototipico, mentre fino a poco

presente, nella presenza di un enunciatore del discorso, ecc. la modalità espositiva del teatro (adattabile a mio avviso alle performing art e a molti tipi di testo globalizzato) in opposizione alla modalità narrativa della letteratura. Si tratta di una doppia possibilità dell'espressione estetica che risale alle origini della nostra cultura ed è stata in parte formalizzata dalla Poetica di Aristotele.



tempo fa il libro era considerato lo scrigno della conoscenza, il deposito della cultura, il modello di rappresentazione e di interconnessione tra tutti i saperi². Il testo, come lo conosciamo a partire dal 700, rimanda al libro, è cioè un contenitore di messaggi. Come una scatola di cioccolatini, bisogna aprirlo e scoprirne il magico contenuto. Tutto è riposto lì dentro, ciò che sta prima di quello, o dopo, è in fondo inessenziale. La decodifica del testo-libro è sempre individuale, mai collettiva, e nel caso dei testi di natura estetica, il carattere azionale e operativo (in termini pragmatici) è del tutto irrilevante, aspetti che in questo contributo definiremo come elementi discorsivi. La concentrazione sull'oggetto è tale che anche nel linguaggio comune gli scrittori scrivono 'libri', anche se è un uso metaforico, perché i libri non si scrivono ma si stampano. Se il libro è anche lo scrigno contenitore dei valori estetici, l'essenza della sua forza artistica sarà depositata negli elementi dominanti del testo a stampa. Così, un'altra tensione di Gutenberg è il concentrarsi soprattutto sugli aspetti 'visibili' dell'oggetto, e siccome il libro come medium è fatto di linguaggio, di parole, la sua essenza sta nel linguaggio veicolato, nell'insieme dei significanti e significati raccolti, a volte nella lingua nazionale che i Romantici tedeschi innalzano a ricettacolo e quintessenza del genio creativo. Tradurre un testo significa tradurre la sua 'lingua', nella versione più diffusa significa veicolare contenuti, equivalenze lessicali, e la perdita di quella lingua con la sostituzione di un'altra sembra far smarrire l'intero testo e rischia di rendere impossibile la traduzione stessa. Ma un testo è tutto nel 'linguaggio' di superficie e nei significati veicolati? O il linguaggio invece è solo una parte, ovviamente determinante, di un processo comunicativo più generale, un procedimento globale che cercheremo di indagare qui, uno strumento per raggiungere uno scopo? McLuhan (1967: 35) affermava nel 1964:

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

L'enfasi di McLuhan sull'effetto può essere letta in chiave pragmatica. Ma il sociologo va anche oltre. La riscoperta moderna dell'effetto ci offre una ricezione più ampia, più completa, della dimensione testuale. Questa ricezione *globale* va al di là del significato e mette in gioco un evento che ha una dimensione, per McLuhan, anche fisiologica. Non sarà più solo la vista a essere coinvolta, ma anche altri sensi come

² Cfr. Introduzione in Fiorentino (2011: 9-59)



l'udito, al limite il tatto (ad es. nella ricezione collettiva), la dimensione del colore, dell'immagine in movimento ecc.

Due decenni dopo comincia a farsi strada nell'area tedesca degli studi traduttivi la teoria funzionalista, o *Skopostheorie*, che ha posto l'accento proprio sullo scopo del processo e non sul contenuto linguistico da veicolare. Prendendo spunto dalle teorie tra gli altri di E. Nida, offre un approccio globale, una nuova 'totalità', che però è stata spesso relegata dalle correnti letterarie a ipotesi target oriented, come alcuni l'hanno definita, a una fazione speciale che negherebbe la centralità del testo originale per orientare tutto il processo ai criteri del contesto di arrivo. La teoria funzionalista offre ascolto nel processo traduttivo al di là del pacchetto linguistico, verso la sua dimensione azionale, considerando così il testo non più come un oggetto-contenitore di parole, ossia un libro, ma come un *discorso*, ossia una sequenza linguistica prodotta, detta, fatta agire e pronta per essere recepita. Ma questo non significa privilegiare una parte del processo (il contesto di arrivo) a svantaggio di un altro (il sacro originale). Tutti i testi, letterari o tecnici, sono guidati dalla finalità discorsiva che comprende (e quindi implica) anche la dimensione linguistica e del significato, ma in quella non si esaurisce. E sono tutti, paradossalmente, *target oriented*.

Nelle parole di McLuhan si delineava anche una concezione del significato che anni dopo rivoluzionerà la semantica. Quando sopra citava Kenneth Boulding sembra di leggere il nucleo centrale della teoria cognitivista del significato, ossia come modifica dell'immagine nella scena mentale del destinatario. Anche in questo caso un valore azionale, di processo, complessivo.

IL TESTO DRAMMATICO COME PROTOTIPO MULTIMEDIALE

La riflessione sui processi traduttivi nel teatro e nell'editoria teatrale ci avrebbe sicuramente portato a capire di più la globalizzazione del testo, e quindi ad avvicinarci a un quadro più rappresentativo e sfaccettato della comunicazione e della traduzione. Se non fosse però che le riflessioni sulla traduzione a teatro, anziché essere estese alla traduzione nel suo complesso, sono rimaste confinate in un discorso sottocategoriale, valide solo per questa specifica tipologia.

Il teatro può essere considerato come un precursore della moderna multimedialità. Anche perché, come sosteneva McLuhan, l'espansione dei nuovi media che lui definiva 'elettrici', più che un progresso, rappresentava un ritorno all'antico, ovvero a forme di comunicazione che coinvolgevano, nella società non visuale anteriore a Gutenberg, altri sensi come l'udito, la percezione del movimento, la ricezione collettiva, la performance. E il teatro, in quanto grande progenitore della cultura occidentale, non aveva mai perso quel carattere *multimediale* che dava tra l'altro un ruolo centrale allo spettatore. Il teatro è un medium globalizzato *ante litteram*.



Ma ci sono due aspetti che vanno messi in evidenza. Il primo è che senza una comprensione della ricezione prevista dal medium, ovvero la sua cornice discorsiva, non è possibile capire il valore delle parole e quindi immaginare una traduzione *per* il teatro. La ricezione dello spettacolo teatrale, anche negli edifici teatrali moderni, prevede una distanza dalla scena allo spettatore che può essere notevole, con una dizione quasi sempre non microfonata e una voce anche oggi di norma non amplificata. Inoltre, in scena si svolgono azioni e reazioni che solo parzialmente si riflettono nella dimensione verbale. La scena avviene in una dimensione fisica, le reazioni degli attori sono gestuali, col movimento, con la mimica, nell'intonazione, col silenzio, l'evento si avvale di una scena che può essere fissa o mobile e a cui partecipano luci, costumi e tutta una serie di artifici e macchine teatrali. La parola si inserisce in questa pluralità mediale e, dalla distanza del palcoscenico, deve essere compresa immediatamente. Una traduzione non mirata produrrebbe una ricezione affaticata da un livello linguistico straniante o troppo complesso e costringerebbe lo spettatore a distrarsi dall'azione che sta proseguendo, lo metterebbe in una specie di asincronismo fastidioso. Lo distrarrebbe. È per questa ragione che nessun regista è mai riuscito, se non con una sua poliziesca presenza, a costringere un attore a dire battute che quello non sentiva efficaci. La battuta deve arrivare immediatamente allo spettatore, deve essere chiara, ben percettibile, facilmente inseribile nel contesto azionale, non deve distrarre ma agire con l'azione teatrale. Vorrei mettere un'enfasi particolare sull'ossessione che cattura letteralmente gli attori costantemente preoccupati che la battuta 'arrivi'. Gli attori tentano continui miglioramenti al dettato testuale, perché perdere il contatto e l'attenzione dello spettatore costituirebbe un grave rischio per tutto lo spettacolo. Non c'è ragione più forte di questo *contesto mediale* a imporsi come regola aurea al traduttore: crea traduzioni dicibili e recitabili, altrimenti verranno modificate e il tuo lavoro servirà a poco. Tutto ciò non ha impedito al teatro classico o contemporaneo di comunicare dal palcoscenico anche con la poesia, in versi, perché il livello linguistico non deve affatto essere banale. Anzi, è evidente la componente ritmica e poetica in ogni testo teatrale e la convergenza espressiva tra poesia e teatro.

Tutto questo è stato recepito dai *cultural studies* che hanno formulato i concetti di *speakability* e *performability* in studi sufficientemente noti. Ciò che sembrava difficile era invece fondare la natura di questa parola teatrale da agire nella performance, e soprattutto comprendere in un qualche quadro teorico l'oscillazione tra dimensione letteraria e dimensione scenica. Sarebbe bastato riflettere di più sul medium e trarne le regole di funzionamento.

E invece Susan Bassnett, una delle fautrici della *performatività* del testo teatrale e quindi della sua intrinseca vocazione alla rappresentazione scenica, a metà degli anni 80 cambia orientamento e si distanzia dalle sue stesse posizioni: "What is more problematic is the notion of 'performability', the implicit, undefined and undefinable quality of a theatre text that so many translators latch on to as a justification for their various linguistic strategies" (S. Bassnett-McGuire, 1985:101). Che la *performability* sia anche, come argomenterà la Bassnett, l'alibi perennemente tirato in causa nel sistema



teatrale inglese per trasformare una traduzione in un testo fortemente adattato è sicuramente vero. Ma questo non toglie che la parola *detta* a teatro debba rispettare i canoni imposti dal medium, e questo in tutte le condizioni simili.

Il problema della traduzione per il teatro si intreccia con una complicazione: le infinite gradazioni dell'impegno richiesto al traduttore e la varietà dei contesti in cui ciò avviene. Una varietà che, effettivamente, può stupire chi sia abituato alla normale situazione del testo-libro. Mentre i semiologi del teatro hanno metabolizzato la complessità e la poliedricità dell'evento teatrale³, alcuni letterati sono come sospinti a tornare alle certezze del testo-libro come origine e centro stabile del sapere teatrale. Scrive ancora la Bassnett (1985:102)

It seems to me that time has come to set aside 'performability' as a criterion for translating too, and to focus more closely on the linguistic structures of the text itself. For, after all, it is only within the written that the performable can be encoded and there are infinite performance decodings possible in any playtext. The written text, *troué* though it may be, is the raw material on which the translator has to work and it is with the written text, rather than with a hypothetical performance, that the translator must begin.

Sembra che per alcuni studiosi, la complessità mediale e la frantumazione del processo produttivo a teatro rischino di compromettere, come in uno specchio incrinato in mille frammenti ma ancora tenuto assieme in superficie, l'identità della traduzione. In effetti, una traduzione teatrale può subire molte elaborazioni: essere eseguita unicamente per la lettura per poi passare o meno alla scena, ma può nascere per la scena ed essere pubblicata prima o dopo la rappresentazione. Tutte fasi di produzione che necessitano spesso di una particolare elaborazione o rielaborazione. Al lavoro in sé, possono mettere mano una serie di soggetti, da soli o insieme: uno o più traduttori, un regista, un regista-traduttore, gli attori, il *dramaturg*, ecc. Inoltre, possiamo avere anzitutto una traduzione grezza molto vicina all'originale passata poi a un traduttore esperto o a un autore di teatro (come avviene nel mercato inglese) che può fare una versione fortemente adattata alla cultura di arrivo o meno; oppure possiamo avere una versione fin da subito molto vicina alla rappresentazione, o ancora un prodotto intermedio che necessita di una ulteriore elaborazione per la scena, ecc. Quando la traduzione viene consegnata al teatro, il regista (se non ci ha già messo lo zampino prima) ne fa poi la sua versione, migliorando e adattando, a volte addirittura inserendo parti ad hoc, con o senza l'accordo dell'autore, che del resto ne può elaborare una variante specifica per quella messinscena, ecc. Da non dimenticare l'apporto degli attori e la rielaborazione che se ne fa durante le prove, a tavolino e in palcoscenico, che migliorano, tagliano, riscrivono le battute provate. Sembra dare il capogiro questa girandola di pluralità contestuali.

³ Per un orientamento bibliografico si rimanda a Elam (1988). Vedi anche Serpieri, 1978 per la fondamentale differenziazione tra narrativa e teatro prendendo spunto dalle caratteristiche discorsive evidenziate da Benveniste, 1966.



Come fare, nella miriade di alternative, a salvare il Testo quale centro immoto del sistema culturale, punto di partenza e di arrivo circolare del logos tolemaico-traduttivo? E dove situare la traduzione, se ce ne sono tante possibilità? Qualcuno sceglie la scorciatoia di eleggere, come sembra fare la Bassnett, un aspetto di questa pluralità testuale come privilegiato e ridurre gli altri a fenomeni poco significativi. Il ,vero' testo sarebbe quello letterario, tutto il resto sarebbe un caotico processo di elaborazioni.

Ma la polivocità e pluralità del testo, che pone al traduttore compiti sempre diversi, non è un'esclusiva del mondo teatrale. Il traduttore editoriale, anche quello specificatamente letterario, oggi è anche un revisore, o tende ad esserlo. Anche in questo caso, i cambiamenti strutturali impongono una redistribuzione dei compiti, e si tratta di aspetti che il testo non produce ma semplicemente subisce. Succede che la crisi economica e la concorrenza elettronica alla carta stampata costringano gli editori a tagliare alcune figure redazionali e a raccogliergli i compiti su altri soggetti. Un buon traduttore che è in grado di rendere superfluo il processo di revisione fa risparmiare tempo e soldi. A condizione però che questo traduttore-revisore sia consapevole delle norme redazionali, delle idiosincrasie e delle preferenze della casa editrice, del grado di adattamento alle caratteristiche editoriali del contesto di arrivo, ecc. Tutte cose che, per mantenere il lavoro, è bene fare in modo appropriato. Per non parlare del traduttore aziendale, chiamato ormai da tempo a ruoli di responsabilità testuale tout-court, del traduttore tecnico che diventa redattore e consulente dell'azienda, ecc. Come si può dedurre, è un'attività che si sta sempre più spostando dalla fornitura di un prodotto subappaltato (un testo finito) alla prestazione di un servizio (l'enunciazione di testi adeguati alla situazione). Anche in questo caso, lievita e diventa dominante la componente discorsiva. Il testo è diventato instabile e camaleontico. O per meglio dire: il testo diventa stabile nel momento in cui viene enunciato e si fa discorso.

Il secondo aspetto del rapporto tra testo scritto e rappresentazione che si voleva evidenziare è lo spostamento progressivo, in alcuni paesi, dell'editoria teatrale verso traduzioni adeguate alle caratteristiche della scena, e non viceversa. Siamo di fronte a un fenomeno di vasta portata, che ha i suoi inizi negli anni 70, quantunque ristretto a un ambito di nicchia del panorama editoriale complessivo, ma pur sempre assai significativo. In Italia, fino agli anni 70 si pubblicavano traduzioni a volte del tutto inservibili per il palcoscenico⁴, e dalla critica a quel modello di editoria sono nate nuove e decisive case editrici, legate e interrelate a esperienze profonde nel campo del nuovo teatro. Basti qui citare la Ubulibri di Franco Quadri. Oggi, grazie a quel possente rinnovamento, avvengono addirittura pubblicazioni in concorso con produzioni

⁴ La traduzione teatrale per l'editoria, fino agli anni 70 circa, presenta ottime versioni perfettamente sfruttabili nella messinscena e – a volte per mano di uno stesso traduttore – anche versioni 'letterarie' assolutamente inservibili. Basterebbe uno studio sistematico sulle traduzioni brechtiane pubblicate da Einaudi e una verifica su quali traduzioni andarono in scena. È noto che G. Strehler ritradusse di propria mano l'Opera da Tre Soldi di Brecht/Weill. La versione fatta da E. Castellani e pubblicata da Einaudi era assolutamente inadatta ad andare in scena. Ma altre traduzioni di Castellani vennero e sono ancora oggi utilizzate a teatro con profitto.



teatrali, spesso in diretta collaborazione tra ente produttore dello spettacolo ed editore.

Una riflessione a parte meriterebbe la traduzione multimediale, del tutto incomprensibile senza un approccio discorsivo e mediatico. Le teorie traduttive multimediali hanno avuto gioco facile a capire i nuovi media, che erano in fondo l'oggetto principale della loro indagine. La grande diffusione di videogiochi e prodotti di intrattenimento, che hanno sfiorato o superato in alcuni casi i volumi d'affari di analoghi prodotti cartacei, ha favorito la riflessione su questi strumenti, che però non è stata integrata a una teoria generale. Sempre più, la teoria della traduzione si è suddivisa in sottoteorie, così ciascuno poteva continuare indisturbato con i propri parametri senza lasciarsi infastidire dai lavori del vicino. Così, quello che vale per il romanzo stampato non dovrebbe valere per il prodotto multimediale, anche se poi si tratta dello stesso romanzo, magari semplicemente letto da un grande attore in un audio libro. Il contesto mediale è talmente decisivo nell'influenzare i processi traduttivi che basta pianificare una riedizione ma con originale a fronte da rendersi necessaria una revisione. L'aumentata raffrontabilità che il lettore può fare dei due testi costringe a giustificare le scelte, che vano quindi verificate.

IL CASO DELLE ARTI FIGURATIVE E L'IMPORTANZA DELL'ENUNCIAZIONE DISCORATIVA

A partire dagli anni 60, con *l'happening*, la *body art* e più in generale la *performance art* molti artisti figurativi smettono di produrre esclusivamente *oggetti*, cioè opere, per concentrarsi sul processo di produzione, sulla *pratica artistica*. Nascono gli eventi artistici, le *performance*, le *installazioni*, la *video art*, ecc. Molti di questi soggetti diventeranno estremamente noti, come Joseph Beuys e Hermann Nitsch per citare solo due grandi maestri, e alterneranno l'attività tradizionale alla *performance art*. Anche le opere tradizionali nascono spesso come oggetti effimeri, e costituiscono a poche decine di anni di distanza un bel grattacapo per collezionisti e restauratori, perché sono ormai in disfacimento. Insomma, a questi artisti il prodotto non sembra interessare molto e sacrificano tutto o quasi all'enunciazione. Qualcuno di loro buca anche l'ambito di un ristretto pubblico e viene conosciuto per i suoi interventi monumentali. Mi riferisco a Christo, che nel 1961 inizia con l'impacchettare una serie di barili di petrolio sul porto fluviale di Colonia per due settimane. Per poi passare a palazzi come il *Reichstag*. Christo è infatti figura emblematica per le sue stupefacenti azioni. Passata la performance non resta più nulla di lui, se non il ricordo, o qualche brandello di materiale utilizzato. Tutte cose difficilmente recepibili e commerciabili, se non come puri feticci. O, come vedremo, prodotti documentari.

Ho ricordato questi aspetti solo per proporre una riflessione. Ciò che stupisce è l'assoluta facilità con cui gli artisti hanno rinunciato alla durevolezza di un'opera, testimonianza incancellabile affidata al tempo del loro essere creatori, per affermare



l'azione artistica e il suo effetto sullo spettatore, anche se estremamente effimera. In qualche modo l'oggetto viene sacrificato all'arte, *si può fare arte anche senza l'oggetto-feticcio*. Dalla *durevolezza dell'oggetto* si è passati alla *durevolezza del ricordo della creazione*, e la documentazione degli eventi artistici lievita di importanza. Non si è quasi mai trattato di una scelta di natura ideologica, del tipo: o si fanno opere o si fanno *performance*, anche se alcuni si sono evoluti come performer puri. Molti invece hanno alternato con assoluta naturalezza la creazione di oggetti d'arte e di azioni, e questo non può che dimostrare come anche in un oggetto d'arte la componente azionale – cioè discorsiva-performativa⁵ – sia determinante. Con la performance art, l'opera viene ridotta al suo processo di creazione, mentre l'aspetto della *durevolezza* è pura documentazione, affidata alla fotografia, al video, a più supporti digitali o al massimo al sonoro. Ciò che resta è un documentario, uno scarto, un ricordo, un'emozione. Pura archiviazione della creatività, vaga allusione.

Ma ciò che vale per l'arte figurativa vale almeno potenzialmente per le altre arti. Se è possibile riversare buona parte delle qualità estetiche nella dimensione discorsiva e azionale, questo significa che tutti i prodotti estetici vivono di *discorsività*, ossia della loro generazione in un contesto in cui devono produrre un effetto. Anche quando gli strumenti creativi sono affidati al linguaggio e si organizzano in un oggetto-libro, non possiamo credere che tutto riposi negli aspetti materiali di tale oggetto, perché il linguaggio, senza il suo aspetto azionale e discorsivo, è pura musealità, archiviazione, ricordo o rimando intertestuale⁶.

L'enfasi sulla discorsività della comunicazione linguistica non è certo un'invenzione di oggi, perché si è fatta breccia da tempo anche nelle arti delle lettere. Basti ricordare il vasto fenomeno della *slam poetry*, moderna erede degli *happening* di poesia degli anni 70. Ma si possono citare anche le letture poetiche oltre al proliferare di nuovi prodotti e supporti ancillari al libro, come gli audiolibri⁷ letti da autori o attori. Anche la riduzione del formato dei testi narrativi, con il racconto breve o brevissimo, mette in evidenza il *gesto* estetico che è sempre presente mentre il *prodotto* di tale gesto ha sempre più carattere polifunzionale e camaleontico, cangiante, adattato ai tempi, modificato in ragione del contesto. Un'attenzione specifica meriterebbero le

⁵ Il termine 'performativo' è usato in un'accezione più ampia di quella di Austin, e quindi non è limitata ai cosiddetti verbi performativi. Nel senso di Austin dovremmo in realtà parlare più propriamente di componente perlocutoria, ma in ambito anglosassone si è imposto il concetto di 'performativo' come caratteristica di alcune arti eseguite in presenza' dello spettatore. Qui si comprende insieme la dimensione illocutoria e perlocutoria.

⁶ Ovviamente, con l'arte intesa come performance e pura discorsività il problema del ricordo, della memoria e quindi della archiviazione aumenta di importanza anziché diminuire. Il ricordo della performance di Christo al Reichstag, con tutta la sua monumentalità e caducità, è in grado di contrastare il ricordo del passato nazista. È come un iscriversi potenziato nel tempo a livello storico dell'evento artistico. Devo questa osservazione a Giovanni Sampaolo che qui ringrazio.

⁷ Non inganni il successo molto relativo degli audiolibri in Italia. Nel mercato europeo, in particolare in quello tedesco, sfiora se non supera, in certe annate, per volume d'affari i corrispondenti prodotti cartacei.



nuove forme dei blog, che alternano o mescolano consapevolmente cronaca soggettiva, diaristica e letteratura. Ma qui saremmo ormai nel dopo Gutenberg.

LA LEZIONE DI LEFEVERE E DEI CULTURAL STUDIES

I *cultural studies*, di cui Lefevere fu uno dei massimi interpreti, ha generato insieme alla scuola di Tel Aviv un vasto flusso di riflessioni che vedono la traduzione al centro delle pratiche sociali e politiche. Tra gli sviluppi recenti basta citare la critica letteraria postcoloniale che nasce, nel suo nucleo più intimo, da problemi traduttivi: la scrittura in una lingua altra, quella dei dominatori, del pensiero e della soggettività dei dominati o la traduzione militante dei testi dei dominatori nella cultura dei dominati.

Nonostante si siano concentrati quasi esclusivamente sulla letteratura, i *cultural studies*, nascono come ipotesi generale *target oriented*, con una svolta culturale che prende le distanze dall'approccio linguistico-fenomenologico. Molti dei loro assunti sono compatibili con la *Skopostheorie*, anche se non hanno generato un modello teorico coerente.

Più che un'attenzione ai nuovi media, la lezione di Lefevere consiste nell'adozione della prospettiva (verticale) delle scienze sociali e conseguentemente nell'abbandono dell'approccio (orizzontale) di tipo linguistico-analitico. Evidente e dichiarato l'influsso della teoria dei sistemi, con riferimenti espliciti a Luhmann e Schmidt. Nella sua applicazione ai processi traduttivi, Lefevere fa notare che non si gioca tutto ed esclusivamente nel microcosmo della parola (stampata). Le operazioni compiute sulle parole, siano esse ispirate alla fedeltà isomorfa all'originale o a una lontananza linguistica, possono rivelarsi comunque portatrici di una visione conservatrice e subalterna al potere. Non è sul lessico o sulla sintassi che si compie la scommessa del testo.

In un certo senso questo cambio di prospettiva è più radicale della teoria funzionalista, che per criticare l'approccio linguistico-formale si era affidata comunque a nuove correnti sempre interne alla linguistica (la pragmalinguistica, la linguistica testuale, la linguistica cognitiva). Nel suo *Traduzione e riscrittura* (1998:58), dopo una lunga disamina dei *sistemi socio-politici* che interagiscono con i fenomeni della scrittura, afferma:

Non resta che illustrare brevemente l'ultima categoria della traduzione: la lingua. La relativa superficialità con cui questo aspetto della traduzione viene trattato nella presente opera è, s'intende, del tutto intenzionale, anche se nel capitolo settimo si tenterà di porre rimedio a questa negligenza. In questa sede vorrei semplicemente sottolineare che, contrariamente all'opinione convenzionale, la



traduzione non riguarda primariamente la lingua. La lingua, come espressione (e ricettacolo) di una cultura, è semmai uno dei tanti aspetti di quel fenomeno di comunicazione culturale denominato traduzione.

L'annosa querelle tra fedeltà all'originale e libertà traduttiva perde il significato ontologico, perché riduce tutto a una fedeltà o creatività *linguistica*. Sia quando è libera sia quando è fedele, una traduzione è un processo di manipolazione all'interno delle pratiche di riscrittura. L'adesione alla matrice linguistica originale non è più il salvacondotto, come volevano i romantici, per giustificare l'appropriatezza o meno dei prodotti traduttivi (Lefevere, 1998:52):

Mentre il traduttore "fedele" interviene sulla singola parola o sulla frase, il traduttore "ardito" opera sul piano più ampio della cultura e della funzione che il testo vi svolge. La "fedeltà" non è che una strategia traduttiva, che può essere il frutto dell'incontro di un'ideologia con una determinata poetica. Esaltarla, come fosse l'unico metodo possibile o lecito, è assurdo e futile. Le traduzioni in quanto tali possono dirci molto sull'interazione fra culture e sulla manipolazione dei testi, questioni di portata più universale rispetto al nostro particolare parere sulla resa più o meno "appropriata" di certe parole. In realtà, le traduzioni fedeli, lungi dall'essere "obiettive" o "apartitiche", come sostengono i loro fautori, si ispirano spesso a un'ideologia conservatrice.

Oltre a sottolineare la centralità di tutto ciò che sta al di là del linguaggio, Lefevere mette a nudo quella costruzione storica dell'ontologia della lingua che fu fatta dai Romantici, e che finiva per identificare la letteratura con la lingua nazionale. Diverse letterature sono andate ben al di là dei confini linguistici, cosa che vale per le letterature sub-sahariane, per l'area islamica ma anche per le letterature europee (Lefevere, 1998:32-33)

La poetica romantica, proiettando nel passato la propria componente funzionale, riuscì a "monolinguizzare" le storie letterarie, creando storie della letteratura tedesca, francese e inglese, dedicate in gran parte a epoche durante le quali queste letterature erano scritte in altre lingue (fra le quali il latino), conformandosi alle norme poetiche delle medesime. Questa strategia dette il suo miglior risultato nella formulazione della dottrina dei tre generi fondamentali: la lirica, l'epica e la tragedia; altro vistoso esempio di come una "nuova" scuola riesca a usurpare l'autorità di una tradizione.

Gli esempi potrebbero continuare. Basti pensare all'egemonia sovranazionale di alcune lingue nei sistemi letterari europei come il provenzale o il citato latino, o – ricorda sempre Lefevere – il cinese che era la lingua della nascente letteratura giapponese. Il modello romantico nasce nella codifica di una 'poetica', che è per Lefevere uno dei sistemi costrittivi e normativi del complesso sistema della scrittura.

La sfida che il pensiero di Lefevere e dei *cultural studies* pongono è l'assoluta centralità della prospettiva verticale delle scienze sociali, che deve trovare una



collocazione a fianco del livello orizzontale e analitico delle linguistiche e delle altre discipline. Si tratta di approcci entrambi necessari, anche se resta non facile metterli in relazione. Dalla parola sarà indispensabile risalire al testo, alla sua collocazione editoriale o multimediale, alla sua funzione come prodotto della cultura, rappresentazione del potere o di aree liberatorie, voce critica o pilotata, e spesso come combinazione ibrida, in parte eterodiretta. La traduzione è parte di un processo cui siamo tenuti a dare visibilità. Al contrario, sarebbe ben arduo ignorare l'attualità delle riflessioni di Lefevere, a sostegno delle quali si possono portare numerosissimi esempi. Si pensi a come in ambito editoriale i traduttori siano frequentemente chiamati a contribuire alla quarta di copertina o addirittura a redarre le schede per i librai. Mentre a qualcuno può sembrare uno sconfinamento indebito, Lefevere lo ha inquadrato all'interno dei fenomeni della riscrittura, che coinvolgono sia le traduzioni che la redazione di apparati critici e le forme del paratesto. Ma, per spingerci verso le forme più globalizzate, si pensi oggi a cosa può succedere nell'acquisto via internet di un testo. Non è disponibile solo il titolo, magari la foto di copertina ma addirittura una scheda critica e, in modo curioso, le reazioni dei lettori che sono già disponibili. Tutte cose sulla cui autenticità si può discutere, ma comunque ci sono. Prima si legge la reazione dei destinatari e poi si accede al testo in quanto tale. Il discorso critico e l'effetto sul pubblico, in questo caso, precede e avvolge il testo. Tutte cose abbastanza normali *prima* di Gutenberg e nella letteratura orale, ma che oggi ritornano ad avere un ruolo significativo.

L'UNITÀ RITROVATA DA MESHONNIC

Contro tutte le aporie contemporanee è invece la direzione in cui andava Meshonnic, ispirata alla ricerca dell'unità del processo, contro le facili e inconciliabili alternative, contro le ipotesi sia *source* che *target oriented*, rivendicando una globalità della traduzione che non permette riduzioni. Nelle sue riflessioni sulla traduzione letteraria vede nel ritmo e nel carattere formalmente strutturato della letteratura una totalità che la traduzione cerca sempre di ricreare nel suo complesso. E il ritmo rimanda a una oralità discorsiva.

È abbastanza evidente che non appena si abbandona Gutenberg, cioè la parola muta depositata definitivamente per la stampa, e si considera la letteratura come oralità, il ritmo ne diventa non una componente accessoria, ma l'involucro strutturale che ne permette l'azione. La componente ritmica abbraccia così l'insieme degli elementi che ne permettono il funzionamento comunicativo, e non può essere ridotta al livello sonoro, che nella poesia e nella letteratura sono ben poca cosa in confronto della sfolgorante complessità nella musica.

Che i testi letterari vivano di una loro totalità ritmico-strutturale è però una riaffermazione che trova d'accordo tutti i traduttori professionisti, perché rende



ragione del loro compito nel processo di mediazione interculturale. Non è un caso che Meschonnic abbia sempre inteso la riflessione teorica come una appendice, un copioso post scriptum a una sua vastissima attività di traduttore di testi, in particolare della Bibbia.

Non credo infatti che i traduttori di professione abbiano mai pensato, nell'immersione del lavoro, di essere *source* o *target* oriented. L'ideologia di cui sono portatori (come diceva Lefevere) è quasi sempre portata come *habitus* più che come scelta di orientamento. È evidente che poi ciascuno fa scelte che vanno in una direzione, ma l'obiettivo è sempre quello di rendere ragione di un testo nella sua interezza comunicativa. Come del resto anche le teorie traduttive non sono mai state *parziali* anche quando hanno accettato o sfortunatamente ambito a essere *target* o *source oriented*. L'ossessione per la ricchezza linguistica dell'originale era per i Romantici non una *parte* del testo, ma *tutto il testo*, perché nel livello linguistico dell'originale si recuperava l'essenza della creazione e del genio estetico. Così come l'importanza data all'efficacia del testo per i funzionalisti non è il tentativo di fare a meno della ricchezza dell'originale, quanto la preoccupazione di valorizzarla in un testo vivente, non in una operazione museale.

Ma esiste una unitarietà della traduzione come pratica del tradurre? La risposta non può certo essere univoca, e forse non può che essere differenziata. Nel panorama attuale, dove la maggior parte delle lingue del mondo stanno diventando periferiche rispetto all'inglese, tradurre in una lingua come l'italiano – per fare un esempio – può porre al traduttore il senso di una battaglia anche di sopravvivenza del 'proprio' linguaggio, della possibilità di esprimere nella nostra lingua (periferica) la complessità delle esperienze contemporanee, e non solo di quelle passate. Ecco perché, come insegnano i *cultural studies*, far rivivere un testo nel contesto culturale italiano può essere strategicamente interessante, non come ricostruzione filologica dell'originale, ma come sua dicibilità attuale. In questo senso la totalità cercata può essere funzionale a una situazione di conflitto nei rapporti tra le lingue e le culture.

Ma c'è anche un eccesso di funzionalizzazione teorica che a volte non ha riscontro, se non in paradigmi utopici. Dare valore a 'una totalità operante della pratica, come fa Meschonnic, può mettere in evidenza un fatto su cui finora si è riflettuto poco, e che richiama lo sforzo di Umberto Eco attorno al concetto di negoziazione. Ogni traduzione è una scommessa in sé rispetto alla quale, qualsiasi paradigma a priori, non è in grado di stabilire né il grado di difficoltà né le strategie da adottare. Essendo un processo di mediazione, è ben difficile sapere prima di effettuare nella mediazione stessa, quali elementi di un nuovo sistema culturale cozzeranno con il vecchio sistema. Per questa ragione la traduzione è nel suo concreto farsi *la* mediazione di due costrutti culturali, e in quanto tale è una scommessa sempre imprevedibile. Le regole, di volta in volta, sono meramente probabilistiche. Ad esempio, comunemente si crede che la poesia sia più difficile della prosa, ma a volte è vero il contrario, e forse quella specifica volta in cui si è chiamati a tradurre non lo è affatto. È proprio il concetto di negoziazione di Umberto Eco che rende ragione di



questo aspetto, fortemente criticato da A. Berman come sincretismo⁸, ossia come mancanza di orientamento prospettico, considerato per Berman tipico di coloro che si dedicano all'adattamento. L'atteggiamento 'sincretico', rilevabile per altro anche nei più puri letteralisti, non è affatto segno di un'assenza di strategia *sulla* lingua del testo, ma semmai (nei casi migliori) il segno di una prospettiva *al di là* della lingua, verso il discorso del testo.

BIBLIOGRAFIA

- Bassnett-McGuire S., 1985, "Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts", in T. Hermans (a cura di), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London – Sydney.
- Bassnett-McGuire S., 1999, *Post-colonial translation: theory and practice*, Routledge, London.
- Benveniste E., 1966, *Problèmes de linguistique generale*, Gallimard, Paris (trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971).
- Berman A., 1999, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Éditions du Seuil, Paris.
- Berman A., 2000, *Traduzione e critica produttiva*, Oedipus, Salerno.
- Eco U., 2003, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione.*, Rizzoli, Milano.
- Elam K., 1988, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna.
- Fiorentino F. (a cura di), 2011, *Al di là del testo. Critica letteraria e studio della cultura*, Macerata, Quodlibet.
- Lefevre A., 1998, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, UTET, Torino.
- Lefevre A., 1992, *Translation, history, culture: a sourcebook*, Routledge, London.
- McLuhan M., 1967, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano.
- McLuhan M., 1976, *Galassia Gutenberg*, Editore Armando, Roma.
- Meschonnic H., 1999, *Poétique du traduire*, Ed. Verdier, Lagrasse.
- Nida E., 1964, *Toward a Science of Translating*, Brill, Leiden.
- Nida E. e C.R. Taber, 1969, *The Theory and Practice of Translation*, Brill, Leiden.
- Reiß K. e H. Vermeer, 1984, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Niemeyer, Tübingen.
- Serpieri A., 1978, *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale* in Canziani A. et al., 1978, *Come comunica il teatro dal testo alla scena*, Il Formichiere, Milano.
- Vermeer H.J., 1992, *Skizzen zu einer Geschichte der Translation*. Bd. I u. 2. thw (Translatorisches Handeln Wissenschaft) 6.1 u. 6.2. Frankfurt a.M.

⁸ Per il concetto di 'sincretismo' vedi Berman (1999: 38).



Vermeer H.J., 1996, *Die Welt, in der wir übersetzen. Drei translatologische Überlegungen zu Realität, Vergleich und Prozeß*, TEXTconTEXT, Heidelberg.

Roberto Menin è docente presso la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori di Forlì (Università di Bologna). Si è occupato di traduzione teatrale, di teoria della traduzione, di didattica della traduzione. A livello europeo si occupa del progetto European Master in Translation della Direzione Generale della Traduzione dell'Unione Europea. Ha all'attivo la traduzione di diversi saggi, romanzi e testi teatrali di autori moderni e contemporanei di lingua tedesca. Tra gli interventi saggistici *Teoria della traduzione e linguistica testuale* (1996, Guerini) e *Appunti sul lettore di traduzioni* (2008, DAF Werkstatt).

roberto.menin@unibo.it