

Margherita De Michiel

Linguistica russa del Novecento: contributi metodologici alla *perevodovedenie*

Il sunto offre il dettaglio di alcuni momenti di riflessione elaborati in seno a correnti linguistiche e semiotiche russe del Novecento che si sono rivelate prospetticamente più feconde da un punto di vista traduttologico, presentandosi, al di là dell'elaborazione di un sapere "tecnico" specifico, come movimenti di riflessione sui rapporti tra linguaggio, letteratura e sistema generale della cultura. Nella sua panoramica la lezione ha toccato i seguenti passaggi: Verso il formalismo: A.A. Potebnja e A.N. Veselovskij. Le funzioni di V.I. Propp. Il primo formalismo: il Circolo Linguistico di Mosca. Tra linguistica e critica letteraria: l'OPOJAZ. Revisione del formalismo: il Circolo Linguistico di Praga. Critica allo strutturalismo linguistico: la linguistica sovietica degli anni 20-50. Superamento dello strutturalismo: R.O. Jakobson. Dallo strutturalismo alla semiotica: la Scuola di Mosca-Tartu. Dalla semiotica del testo alla semiotica della cultura: Ju.M. Lotman: Prospettive più recenti: la "traduzione totale" di P. Torop.

A.A. Potebnja

Uno dei più insigni filologi russi (ucraino-russo, per la precisione), fondatore a Char'kov di una grande scuola che rimarrà attiva anche dopo la sua morte, uomo dall'erudizione profonda (traduttore, tra l'altro di Omero in ucraino), come la maggior parte dei pensatori del secolo scorso, A.A. Potebnja (1835-1891), ha lasciato una traccia profonda in diversi campi del sapere scientifico quali la linguistica, la mitologia, la folcloristica, la "literaturovedenie", la "iskusstvoznanie". Fine conoscitore dei metodi storico-comparativi della linguistica del suo tempo, le sue ricerche nelle scienze umanistiche contigue (teoria della letteratura, folcloristica, mitologia comparata) si legavano ai suoi studi linguistici come campi diversi di filosofia del linguaggio. In lui, i problemi più specificatamente linguistici acquistavano una valenza filosofica di ampia portata.

Durante tutto il corso della sua eclettica riflessione, il pensiero di Potebnja ruota intorno a una serie di concetti fondamentali, che si potrebbero così enucleare.

- l'importanza conferita alla *forma*;
- la concezione dinamica del linguaggio e dell'opera d'arte;

- la considerazione della poesia come fenomeno linguistico;
- il problema del rapporto tra pensiero e linguaggio;
- l'isomorfismo tra la parola, il testo artistico e l'opera letteraria.

Illuminanti sono anche le pagine dedicate alla trasmissione del pensiero – perché la parola non è solo espressione e mezzo di comunicazione di un pensiero pronto. “La comprensione dunque nel senso di trasmissione di pensiero è impossibile”. Questo inevitabilmente porta a riconoscere in ogni comprensione una non-comprensione. “In altre parole – comprendere è un atto impossibile. Quello che noi chiamiamo comprensione è un atto di emersione di un certo tipo di pensiero in noi stessi a proposito del pensiero detto da un altro. Lo stesso in poesia”. Anche rispetto a noi stessi. “Ogni comprensione è una incomprensione”. Questa la scandalosa, semplicissima, verità, che sta alla base della nostra esistenza.

A.N. Veselovskij

Tra i precursori della “svolta epistemologica” che avrebbe caratterizzato nelle scienze (non solo) umanistiche il XX secolo, posto di autorità riconosciuta spetta, accanto a Potebnja, ad A.N. Veselovskij (1838-1906), una delle maggiori autorità di letteratura comparata (*sравnitel'no-istoričeskoe literaturovedenie*). Anche nella sua opera è possibile rinvenire tratti di un disegno di tipo presemiologico (Bachtin parlerà addirittura di un Veselovskij “semiologo”), nella misura in cui egli privilegerà il concetto di *tradizione* culturale rispetto all'attività poetica individuale (in qualche modo, la *langue* rispetto alla *parole*), ed estenderà il concetto di letteratura anche alla poesia popolare, al folclore e, addirittura, al comportamento (come sarebbe stato, una volta di più, nel progetto semiotico di tipo più ampiamente culturale degli studio di mezzo secolo posteriori).

Uomo di una straordinaria erudizione, fu per lungo tempo in Italia – negli anni 1864-67 – dove si occupò di letteratura, soprattutto rinascimentale, e di folclore, lasciando lavori su Machiavelli, Dante, Petrarca. Tradusse il *Decameron* di Boccaccio, cui dedicò in seguito uno studio voluminoso e approfondito in cui analizza gli “intrecci” delle novelle alla luce dei “motivi vaganti” comuni a tutte le letterature del mondo. Il maggior contributo a una svolta radicale negli studi sul linguaggio fu fornito da Veselovskij nel suo tentativo di fondazione di una poetica scientifica. Era necessario, secondo lo studioso, definire la storia della letteratura come disciplina a sé, con fini e metodo ben definiti. Di qui la sua necessità di definire il vero oggetto dello studio della letteratura e i suoi ripetuti tentativi di rispondere alla domanda: che cos'è la letteratura?

Veselovskij teorizzava l'unità della cultura attraverso il concetto di motivo, sulla base di un patrimonio comune di immagini, temi e figure di natura archetipica (ricostruito su basi filologiche). Gli elementi che, secondo Veselovskij, formano il tessuto del linguaggio poetico si dividono in due categorie: “motivi” e “intrecci”. La distinzione fra “tema” e “intreccio”, alla base della sua “poetica degli intrecci”, la sua definizione di “motivo” come la più semplice unità narrativa, di “trama” come gruppo di motivi, e di “intreccio” cioè come organizzazione artistica del materiale e dunque come categoria compositiva piuttosto che tematica, avrebbero

avuto risonanza impareggiabile negli studi successivi di poetica, e avrebbero trovato risposta diretta in alcune formulazioni dei formalisti.

Il formalismo russo

Tutte le varie correnti artistiche o critiche, dall'inizio del Novecento fino agli anni Venti, sia pure in prospettive diverse, hanno costruito, in Russia, una teoria della parola. Ma sarà la prima decade del secolo ventesimo a rappresentare una svolta nella critica russa. I problemi dell'arte letteraria balzarono improvvisamente al centro dell'interesse. Si assiste, in questo periodo, a una trionfante rinascita della poesia, che trascina con sé un parallelo rifiorire della poetica. Uno stretto rapporto fra pratica creativa e ricerca teorica che non rappresentava di per sé un fatto nuovo nella storia letteraria russa ma che assume ora la forma di un'organica simbiosi.

Nel 1915 un gruppo di giovani studiosi dell'università di Mosca fondò il MLK, **Moskovskij Ligvističeskij Kružok (Circolo Linguistico di Mosca)**. Un anno più tardi a Pietroburgo alcuni giovani filologi e storici della letteratura si unirono a formare l'OPOJAZ, **Obščestvo po izučeniju poëtičeskogo jazyka (Società per lo studio della lingua poetica)**. Era così nato il formalismo russo.

Come si legge nella "Presentazione" al volume *I formalisti russi*, a cura di Tz. Todorov: "Formalismo fu il termine con cui venne designata, nell'accezione peggiorativa che gli attribuivano i suoi avversari, la corrente critico-letteraria affermata in Russia negli anni tra il 1915 e il 1930. La dottrina formalista è all'origine della linguistica strutturale, o, almeno, del suo indirizzo rappresentato dal Circolo Linguistico di Praga. Oggi in molti settori di ricerca si manifestano le conseguenze metodologiche dello strutturalismo. È così accaduto che le idee dei formalisti siano presenti nel pensiero linguistico più recente, mentre i loro testi non riuscirono a superare le molte barriere che si eressero in seguito dinanzi ad essi".

Il movimento ebbe all'inizio legami profondi con l'avanguardia artistica, il futurismo. Questo legame non si manifesta solo a livello teorico, ma pure a livello stilistico, come dimostrano i primi testi, la ricerca del paradosso, le digressioni liriche sostituiscono spesso l'argomentazione vera e propria, tipica del ragionamento scientifico. Il metodo formale e il futurismo, insomma, risultano storicamente connessi tra loro. La rivolta dei futuristi contro il sistema poetico del simbolismo costituì per i formalisti un appoggio. La parola d'ordine fondamentale, che unì il gruppo iniziale dei formalisti, fu quella dell'emancipazione della parola poetica dai ceppi delle tendenze filosofiche e religiose che si erano sempre più impadronite dei simbolisti.

Tra i fondatori del MLK erano Buslaev, nipote del celebre filologo e storico della letteratura, P. Bogatyrev, divenuto più tardi un'autorità in fatto di folklore slavo, e Jakobson, ben presto una delle figure maggiori del formalismo russo – nonché della linguistica semiologica contemporanea *tout court* – e G.O. Vinokur, che si sarebbe affermato come linguista. Si trattava, nella maggior parte, di linguisti, che però non restringevano la loro attenzione a problemi di esclusivo interesse linguistico, rivolgendo la loro attenzione anche a problemi

riguardanti i dialetti e il folklore russi, l'etnografia e il folklore slavo. Tipica dei giovani linguisti di Mosca era inoltre una sorta di "modernismo letterario" che derivava dalla diretta frequentazione dell'avanguardia artistica (Jakobson conosceva personalmente sia Majakovskij che Chlebnikov).

Anche a Pietroburgo i primi passi del movimento formalista furono contrassegnati da una stretta alleanza con l'avanguardia poetica. Ma qui l'accettazione del credo futurista fu ben lungi dall'essere totale. L'OPOJAZ era un gruppo più eterogeneo di quello di Mosca: era una "coalizione" di due gruppi distinti: di professionisti dello studio del linguaggio della scuola di Baudouin de Courtenay come L. Jakubinskij e E.D. Polivanov, e di teorici della letteratura, come V. Šklovskij e B. Èjchenbaum. I membri del secondo gruppo, si diceva, non erano così strettamente legati all'avanguardia letteraria, propendendo più verso la proposta degli acmeisti che verso il "nichilismo" rivoluzionario dei futuristi. Ma furono i compagni di strada dei futuristi a dare il tono all'attività dell'Opojaz nei suoi primi anni di vita, e tra questi soprattutto V. Šklovskij e O. Brik. Il primo periodo fu contrassegnato comunque all'interno del gruppo da un'impostazione e da una linea di sviluppo sufficientemente unitaria, come mostrano le raccolte di articoli pubblicati tra il 1916 e il 1919 da titolo *Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*.

Un movimento caratterizzato da contrasti, dunque, eterogeneità: da diverse matrici. Se i membri dell'Opojaz erano soprattutto storici della letteratura che si rivolgevano alla linguistica per trovarvi una serie di elementi concettuali, i moscoviti, dal canto loro, erano essenzialmente studiosi del linguaggio, che troveranno nella letteratura un campo eletto di indagine del funzionamento linguistico. Questa duplice costituzione, in tutta la sua inevitabile convenzionalità, avrebbe in qualche modo informato di sé comunque anche le correnti successive, determinandone la ricchezza e l'eterogeneità. I gruppi formalisti comunque, pur nella differenza di approcci, erano uniti, come si accennava, da un unico intento: liberare lo studio del verso dalle tendenze "filosofiche" o "religiose", ripudiare la metafisica, imperante nello studio dei fatti di lingua in favore di un nuovo positivismo scientifico basato sullo "studio scientifico dei fatti". La rivolta dei futuristi contro il sistema poetico del simbolismo costituì per i formalisti un appoggio per l'emancipazione della parola poetica dai ceppi delle tendenze filosofiche e religiose che s'erano sempre più impadronite dei simbolisti.

Si trattava di una rivolta contro la condizione stessa della letteratura russa del XIX secolo, che tendeva a fare dello studio della letteratura russa moderno giornalismo o storia delle idee: contro le impostazioni d'ordine politico e sociale, contro la tendenza a valutare l'opera d'arte in base al messaggio che essa contiene, per giudicarne solo in seguito, ammesso che lo si facesse, le qualità formali; contro la tendenza a interpretare la letteratura in base all'ideologia politica – non soltanto per la critica schiettamente ideologica; contro la critica sovietica ortodossa che si incentrava per lo più sui problemi ideologici secondo cui l'arte era un mezzo per conoscere la realtà sociale o un'arma per la lotta di classe; contro l'esasperato storicismo degli studi letterari del XIX secolo, che propugnavano una visione puramente descrittiva della letteratura.

In aperta rottura con l'estetica filosofica e con le teorie ideologiche dell'arte, contro il monopolio del contenuto nello studio dei fatti linguistici e letterari, l'analisi formale stessa, nell'interpretazione formalista, doveva prendere un'altra direzione: di qui l'attenzione rivolta alla tecnica letteraria. Non al "che cosa" di un'opera ma al suo "come". Nell'aspirazione a creare una scienza letteraria autonoma che si basi sulle

specifiche proprietà del materiale letterario, era ai fatti che ci si doveva rivolgere. L'intento era di liberare il fenomeno preso in considerazione dalla catena storica degli eventi antecedenti e susseguenti, scomponendolo nei suoi elementi costitutivi, che andavano a loro volta esaminati uno per uno.

Momenti cardine di questa estetica sono l'accento posto sull'opera letteraria e gli elementi che la compongono, l'importanza data all'autonomia della critica letteraria. La letteratura, insistevano i formalisti, dovrebbe essere il *fine* dello studio letterario e non un mezzo per ricerche ad essa estranee. Era tempo, insomma, che la critica divenisse una disciplina autonoma e organica: che lo studio della letteratura definisse senza equivoci il proprio oggetto d'indagine. L'oggetto della critica letteraria (come scrisse Jakobson) venne così individuato non nella letteratura nella sua totalità, bensì nella letterarietà (*literaturnost*), vale a dire in "ciò che di una data opera fa un'opera di letteratura". Il luogo della letterarietà andava ricercato nell'opera: il critico letterario doveva studiare l'opera d'arte e non le circostanze esterne in cui essa era stata prodotta.

Diffidenti di fronte alla tradizionale dicotomia tra forma e contenuto, che spezza l'opera in due parti – un informe contenuto e una forma sovrapposta puramente esterna – i formalisti sostennero che in letteratura emozioni, concetti, ecc., non esistono in sé, ma soltanto nella loro forma concreta in cui sono espressi. Senza negare il contenuto ideologico dell'arte, i formalisti videro nel cosiddetto contenuto uno degli aspetti della forma. La forma diviene principio di integrazione, di ordinamento dinamico piuttosto che rivestimento o adornamento esterno. La letteratura – è dunque questo l'assunto di partenza della scuola formalista – è fatta ed è governata dalle leggi che governano il linguaggio. *Materiale* della letteratura è il suo tessuto *verbale*. La differenza stessa tra letteratura e non-letteratura andava ricercata non nella differenza di tema, ma nella differenza di forma. Nell'opera d'arte ogni cosa deve essere formata, cioè organizzata a scopo estetico. Dall'affermazione della complessa unità di segno verbale alla postulazione dell'indivisibilità di quel particolare sistema di segni che è l'opera letteraria, non v'era che un passo.

La teoria formalista della letteratura si proponeva come tecnica descrittiva ed esplicativa dell'oggetto testo, valida in maniera indipendente dall'autore, valida per qualsiasi sistema testo: partendo dall'autonomia della singola parola poetica nei confronti del suo oggetto, giungeva ad affermare anche l'autonomia dell'opera letteraria dalla realtà, sia soggettiva (lo scrittore) che oggettiva (l'ambiente sociale). Oggetto della scienza letteraria diventava la ricerca delle peculiarità specifiche del materiale letterario, che lo distinguessero da qualsiasi altro materiale, anche se esso per i suoi aspetti secondari e indiretti offriva giustificazione a chi lo utilizzasse come materiale sussidiario anche in altre scienze. Invece del solito orientamento degli studiosi di letteratura verso la storia della cultura o della società, verso la psicologia o l'estetica ecc., nei formalisti si manifestò l'orientamento, per essi caratteristico, verso la *linguistica*, in quanto scienza che per il proprio materiale di ricerca è congiunta alla poetica e tuttavia la affronta con un'altra impostazione e differenti fini.

Particolare importanza hanno i lavori di **V. Šklovskij** nel campo della prosa, come evidente dal titolo della sua opera principale, *O teorii prozy* (1929).

In introduzione, riconosciuto che "la lingua subisce l'influsso dei rapporti sociali", puntualizza subito: "Ma la parola non è un'ombra. La parola è un oggetto. E cambia secondo le *sue* proprie leggi". Di qui la famosa dichiarazione programmatica: "Nell'ambito della teoria della letteratura, intendo studiare le sue leggi interne.

Per usare un parallelo industriale, dirò che non mi interessa della situazione del mercato mondiale del cotone, e neppure della politica dei *trusts*, ma solo del tipo di filato e dei modi di tesserlo. Per questo il libro è interamente dedicato al problema del mutamento delle forme letterarie”.

Segue il capitolo “L’arte come procedimento” (*Iskusstvo kak priëm*), in cui affronta la polemica con Potebnja e i suoi numerosi discepoli, che considerano la poesia come una specie particolare di pensiero, un pensare mediante immagini, “e vedono la funzione delle immagini nel fatto che esse raggruppano eventi e azioni eterogenee, e spiegano ciò che è ignoto mediante ciò che è noto”. In nome di queste definizioni, secondo Šklovskij, “sono state compiute deformazioni mostruose”.

Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo infatti tutt’altro, e precisamente. Che “diventando abituali, le azioni diventano meccaniche”. Che gli oggetti subiscono processi di “algebrizzazione e automatizzazione”, secondo cui “l’oggetto si inaridisce”, e noi ne vediamo solo la superficie.

“Ed ecco che per restituire il senso della vita, per sentire gli oggetti, esiste ciò che si chiama arte. Scopo dell’arte è di trasmettere l’impressione dell’oggetto come visione e non come riconoscimento; procedimento dell’arte è il procedimento dello straniamento (*ostranenie*) degli oggetti e il procedimento della forma oscura (*zatrudnennaja forma*) che aumenta la difficoltà e la durata della percezione”.

Scopo dell’arte, dunque, è sottrarre l’oggetto all’automatismo della percezione, mostrarlo in una forma nuova, insolita, che ce ne restituisca la visione. In Tolstoj, ad esempio, esso è presente in grado massimo: esso consiste nel fatto che l’autore non chiama l’oggetto col suo nome, ma lo descrive come se lo vedesse per la prima volta.

Partendo dalla necessità di “comprendere la *forma*, come legge della costruzione dell’oggetto”, viene quindi analizzata “la struttura della novella e del romanzo”. Attenzione particolare è dedicata a forme specifiche di costruzione del racconto, quali “la costruzione a gradini e il ritardamento”; “la cornice, come procedimento del rallentamento”, “l’incorniciamento” o “l’infilzamento” come procedimenti di unione di più novelle – sottolineando come il romanzo contemporaneo sia stato preceduto dalla raccolta di novelle.

Nel capitolo “Come è fatto il *Don-Chisciotte*” (secondo uno slogan – il “come è fatto” – che verrà a identificare *tout court* l’analisi formalista) viene messo in evidenza l’orientamento del romanzo verso la convenzionalità dell’arte.

Viene quindi analizzata la “novella dei misteri”, soprattutto in Conan Doyle, ma anche nei possibili casi in cui procedimenti analoghi vengono inseriti nei romanzi, e quindi il “romanzo dei misteri”, costruito secondo lo schema delle “false soluzioni” delle novelle dell’errore (false soluzioni), particolarmente interessante dal punto di vista dell’intreccio, caratterizzato da una tecnica che sarebbe stata tipica, ad esempio, dei romanzi di Dostoevskij (e “tecnica del mistero” nella sua forma pura si risconterà anche, secondo Šklovskij, in *Peterburg* di Belyj).

L’analisi del “romanzo parodistico” si rivela poi particolarmente feconda di prospettive, soprattutto nell’analisi del *Tristram Shandy* di Sterne. Di questa opera si serve infatti Šklovskij “per illustrare le leggi generali dell’intreccio”.

Sterne, “rivoluzionario radicale della forma”, attuerebbe in questo romanzo la “messa a nudo del procedimento”. Qui, il contenuto dell’opera è la sua stessa forma. “La comprensione della forma attraverso la sua infrazione è il contenuto stesso del romanzo”. La forma del romanzo, in quanto spostamento e violazione delle forme consuete, smaschererebbe inoltre la convenzionalità del tempo letterario.

È qui che Šklovskij inserisce la sua distinzione tra *fabula* e intreccio (*sjužet*): “Il concetto di *intreccio* viene confuso troppo spesso con la descrizione degli avvenimenti, cioè con quello che propongo di chiamare convenzionalmente *fabula*. Di fatto la *fabula* è solo il materiale per la formazione dell’intreccio”.

Di fatto, le forme dell’arte si spiegano con la loro conformità alle leggi dell’arte, e non con le motivazioni di vita. L’intreccio deforma il materiale già per il fatto stesso che lo seleziona. Per questo, conclude l’autore, “il *Tristram Shandy* è il romanzo più tipico di tutta la letteratura mondiale”.

Analizzando successivamente le caratteristiche della “prosa ornamentale” e della “letteratura estranea all’intreccio”, Šklovskij sottolinea ulteriormente come in un’opera letteraria lo scopo iniziale del progetto autoriale venga, sempre e comunque, modificato dall’opera stessa. Infatti, “l’opera letteraria è una pura forma: un rapporto di materiali”.

Si incontra qui la teoria šklovskiana dell’evoluzione delle forme letterarie, secondo cui “La storia della letteratura si muove in avanti secondo una linea discontinua e spezzettata. Nella successione delle scuole letterarie, l’eredità procede non dal padre al figlio, bensì dallo zio al nipote. In ogni epoca letteraria esistono diverse scuole letterarie, contemporaneamente: solo una ne è la sommità canonizzata”.

Una linea minore irromperebbe al posto di quella vecchia, che non verrebbe vinta del tutto, scivolerebbe in basso, rispondendo alla logica interna dell’evoluzione letteraria, che è innanzitutto storia di forme.

“L’anima di un’opera letteraria non è altro che la sua struttura, la sua forma”.

Ovvero, secondo una formula tipica dell’impeto provocatorio del primo formalismo: “il *contenuto* di un’opera letteraria è uguale alla *somma dei suoi procedimenti stilistici*”.

Contributi importanti nello studio della letteratura vennero da **B. Tomaševskij**. In *Teorija literatury. Poetika* (1928) ha lasciato una summa del pensiero formalista, nello studio delle opere di prosa e nel contempo una panoramica dei problemi di stilistica e di metrica che rappresenta a tutt’oggi uno strumento di studio estremamente agile e completo. In “la costruzione dell’intreccio” (*Sjužetnoe postroenie*) egli riprende la distinzione, già incontrata in Šklovskij, tra *fabula* e *sjužet*, per specificarla in una definizione divenuta canonica. Partendo dalla definizione di *motivo*, “tema di una particella indivisibile”, specifica come i motivi, “combinandosi tra di loro”, formino “la struttura tematica dell’opera”. Nell’opera letteraria le singole proposizioni, combinandosi secondo il loro significato, danno origine ad una costruzione, tenuta insieme da un’idea comune o tema. “Il tema, ciò di cui si parla, rappresenta l’unità dei significati dei singoli elementi dell’opera: ne possiede uno sia questa nel suo complesso, sia ognuna delle sue parti”. Il tema *rappresenta* l’unità di una serie di elementi tematici minori, disposti in rapporti determinati. Di qui la distinzione: se la *fabula* è “l’insieme dei motivi nei loro rapporti logici causali-temporali”, l’*intreccio* invece (*sjužet*) è “l’insieme degli stessi motivi, in quella successione e in quei rapporti in cui essi sono dati nell’opera”. La *fabula* implica dunque non solo il legame temporale, ma anche quello causale. L’intreccio invece rappresenta

la distribuzione in costruzione estetica degli avvenimenti nell'opera. Se da *fabula* può anche fungere un fatto realmente accaduto, l'intreccio è invece esclusivamente una costruzione letteraria.

Vanno così distinti un tempo della *fabula* (corrispondente a un presunto ordine nella realtà) e un tempo della narrazione (che è esclusivamente un tempo fittizio, a sua volta distinto dal tempo della lettura).

Un ampliamento di prospettiva sarebbe stato indicato con precisione illuminante in un breve testo, a firma di due dei massimi esponenti del movimento, una delle poche pagine limpide nella loro perentorietà, sorta di movimento programmatico dello studio del formalismo: stiamo parlando del *Problemy izučenija literatury i jazyka* di Ju. Tynjanov e R. Jakobson.

Publicati nell'ultimo numero di *Novyj Lef*, il 12 del 1928, sono scritti a metà dicembre a Praga, ed escono a Mosca all'inizio del 1929.

Nella nota della redazione si dichiarerà il proprio veto alle vecchie scienze, sia teoriche che storiche; alla vecchia linguistica (es. fonetica), puramente descrittiva, che non si interessa del valore funzionale: per gli autori, “in primo luogo non è più la domanda della vecchia scienza ‘per quale ragione’ (*počemu*), ma la domanda ‘a quale scopo (*začem*): i problemi della funzionalità”.

Nel suo destabilizzare gli schemi tradizionali della scienza letteraria per schiudere prospettive nuove e provocatorie, nella sua già rilevata eterogeneità, ecletticità, una coesione intellettuale nel Formalismo russo però esiste, e tale coesione risiede nel suo significato in prospettiva, nel ruolo evolutivo che esso svolse nella storia della teoria letteraria slava. E nel significato paradigmatico che, nella sua forma più evoluta, già contiene *in nuce* le possibilità euristiche poi svelate dallo strutturalismo, avrebbe rivestito per le scienze umanistiche della cultura occidentale nel suo complesso.

R. Jakobson

Nato a Mosca nel 1896. Cofondatore del MLK, si trasferisce nel 1920 in Cecoslovacchia. Si laurea a Praga nel 1930. Nel marzo del 1939 la Cecoslovacchia è occupata dalla Germania nazista. Ebreo, è costretto a lasciare il paese. Nel 1939 sarà per un certo periodo anche in Danimarca, dove si troverà a discutere con membri del Circolo linguistico di Copenaghen, Hjelmslev compreso. Dopo un breve soggiorno nei paesi scandinavi, nel 1941 si trasferisce in America, dove ha vissuto fino alla fine della sua vita (insegnando, tra l'altro, ad Harvard, al MIT, ecc.). L'esperienza esistenziale stessa di questo grande studioso lo ha reso, di fatto, elemento importantissimo nella diffusione delle idee del formalismo oltre cortina e delle conquiste più moderne della scienza linguistica occidentale in Russia.

Uomo dallo spettro di interessi vastissimo – farà suo, parafrasandolo, il motto di Terenzio: *Linguista sum, linguistici nihil a me alienum puto*. Nel suo orientamento verso lo strutturalismo, sottolineerà sempre il ruolo decisivo che ebbero artisti come Picasso, Joyce, Stravinskij o Braque, di cui spesso citava la frase “Je ne crois pas aux choses, mais aux relations entre les choses”.

Jakobson svilupperà al massimo le possibilità insite in un approccio sistemico-funzionale al linguaggio. Nei *Saggi di linguistica generale* (1963) prende l'avvio dal "duplice carattere del linguaggio" per introdurre alcune precisazioni terminologiche.

L'atto linguistico implica sempre, osserva, la *selezione* di certe unità linguistiche e la loro *combinazione* in unità linguistiche maggiormente complesse. I costituenti di un contesto hanno lo statuto di *contiguità*, mentre in un gruppo di sostituzioni i segni sono legati tra loro da differenti gradi di *similarità* (ricordiamo la distinzione saussuriana tra rapporti paradigmatici e sintagmatici e tra asse della simultaneità e della successività). Individuata questa duplicità del linguaggio, Jakobson individua una serie di fenomeni che si dispongono sull'uno o l'altro dei due poli. Sul polo della similarità (*schodstvo*) si disporrà la *metafora*, su quello della contiguità (*smežnost'*), la *metonimia*. La struttura bipolare del linguaggio (o di altri sistemi semiologici) fa sì che, nel caso di alcuni disturbi come, in particolare, l'afasia, avvenga la fissazione di uno di questi due poli a esclusione dell'altro. Le varietà di afasia sono numerose e diverse, ma tutte oscillano tra i due tipi polari: nei disturbi della similarità diventa impossibile la metafora, nei disturbi della contiguità, la metonimia. Ma l'individuazione di questa polarità rende possibile anche la differenziazione dei fenomeni semiotici in base al prevalere dell'uno o dell'altro polo. Jakobson, in particolare, osserva come nei canti lirici russi, per esempio, siano le costruzioni metaforiche che prevalgono, mentre nell'epopea eroica il processo metonimico è preponderante. Nella poesia, diverse ragioni possono determinare la scelta dell'uno o dell'altro orientamento, sul polo metaforico si disporranno le scuole romantiche e simboliste, dal lato della metonimia si definisce il realismo. Questa differenziazione è valida, naturalmente, per ogni tipo di linguaggio, non solo quello verbale: così in pittura, la metonimia sarà propria del cubismo, la metafora del surrealismo. Ma soprattutto, nell'ambito dei linguaggi verbali: il polo della similarità è caratteristico della poesia, se opposta in generale alla prosa, orientata verso la contiguità.

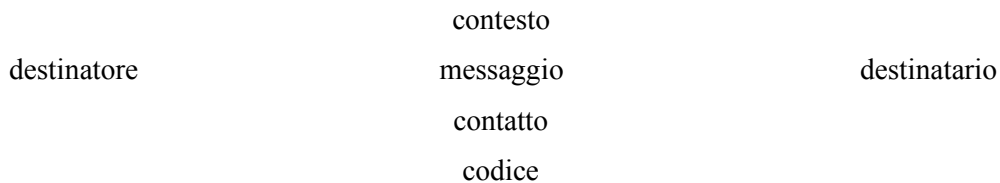
Naturalmente, in nessun caso si ha l'assoluto prevalere di uno dei due poli: si tratta sempre, in ogni fenomeno culturale, del prevalere di un orientamento (*ustanovka*), determinato da una dominante (*dominanta*).

L'idea di dominante come componente focalizzante dell'opera d'arte che regge gli altri componenti, determinandoli e trasformandoli, e che assicura l'integrità della cultura, sarà uno dei momenti portanti della teorizzazione jakobsoniana, che la riconosce una delle definizioni più importanti del formalismo. Egli sottolinea la possibilità di individuarla non solo all'interno di una composizione poetica, ma nel codice culturale di un'intera epoca (es. nell'arte del Rinascimento dominante è l'arte figurativa; nel Romanticismo la musica). La definizione della funzione estetica come dominante gli permetterà, come vedremo, di stabilire una gerarchia di diverse funzioni linguistiche all'interno dell'opera d'arte.

Nel saggio *Linguistics and Poetics*, parte da una domanda che già prima di lui si erano posti i formalisti, e precisamente: cosa fa di un messaggio verbale un'opera d'arte? L'approccio di Jakobson è esplicito: giacché la linguistica è la scienza globale delle strutture linguistiche, la poetica può essere considerata come facente parte della linguistica. Per individuare le peculiarità del linguaggio poetico, è necessario studiare il linguaggio in tutta la varietà delle sue funzioni. Per avere un'idea di queste funzioni, è necessario un preliminare sondaggio dei fattori costitutivi di *ogni processo linguistico*, di *ogni atto di comunicazione verbale*. Ogni atto

linguistico si struttura in questo modo: un *destinatore* invia un messaggio al *destinatario*. Per essere operante, il messaggio richiede un *contesto* cui rinvia (ciò che si chiama anche, in una terminologia in qualche modo ambigua, il referente); quindi il messaggio richiede un *codice*, comune, in tutto o in parte, al destinatore e al destinatario; infine il messaggio richiede un *contatto*, un canale fisico e una connessione psicologica tra il destinatore e il destinatario, contatto che permette di stabilire e mantenere la comunicazione.

Lo schema generale della comunicazione si profila dunque così:



Noteremo, innanzitutto, la terminologia di Jakobson: la dicotomia saussuriana *langue/parole* viene sostituita da quella tra *codice/messaggio*. Come sempre, una sostituzione linguistica non è mai innocua, ma porta con sé una serie di connotazioni diverse. Ma concentriamoci sullo schema.

Ognuno di questi sei fattori dà nascita, secondo Jakobson, a una funzione linguistica diversa: precisando subito che, se distinguiamo così sei aspetti fondamentali del linguaggio, sarà difficile trovare dei messaggi che riempiano solamente una sola funzione. La diversità dei messaggi consiste non in un monopolio di una o l'altra delle funzioni, ma nelle differenze di gerarchie tra di esse.

L'orientamento verso il contesto (la funzione detta denotativa, cognitiva, referenziale) è il compito principale di numerosi messaggi.

La funzione detta *espressiva* o *emotiva* è centrata sul *destinatore*: espressione diretta dell'atteggiamento del soggetto rispetto ciò di cui si parla (cfr. l'attore di Stanislavskij cui veniva chiesto di interpretare quaranta espressioni dell'enunciato "segodnja večerom").

L'orientamento verso il *destinatario* dà origine alla funzione conativa (di cui l'espressione grammaticale più pura è nel vocativo e nell'imperativo).

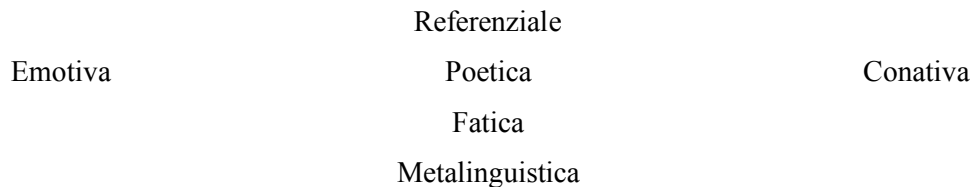
La funzione *fatica* o *di contatto* è propria dei messaggi che servono essenzialmente a stabilire, prolungare o interrompere la comunicazione, a vedere se il circuito funziona ("Pronto, mi sente?").

La distinzione fatta nella logica moderna tra due livelli del linguaggio, il linguaggio-oggetto, che parla degli oggetti, e il metalinguaggio, che parla del linguaggio stesso, suggerisce di definire il messaggio centrato sul *codice* come *metalinguaggio* (che non è proprio esclusivamente del linguaggio scientifico, ma si incontra anche nella comunicazione quotidiana: "Non vi seguo, cosa volete dire?").

Infine, il messaggio incentrato sul *messaggio* stesso vede all'opera il linguaggio nella sua funzione *poetica*. Questa funzione, evidentemente, non è solo della poesia: si veda il famoso esempio portato da Jakobson dello slogan *I like Ike*, costruito come immagine paronomastica di un sentimento che ingloba totalmente il suo oggetto e immagine paronomastica di soggetto amante inglobato nell'oggetto amato. Lo studio linguistico

della funzione poetica, dunque, deve oltrepassare i limiti della poesia. Né la poesia va più interpretata come discorso “abbellito” da ornamenti retorici: la sua specificità consiste in un particolare “uso” delle funzioni linguistiche.

Questo lo schema corrispondente delle funzioni:



Lo schema generale della comunicazione proposto da Jakobson risente evidentemente della teoria dell'informazione, che in quegli anni (soprattutto grazie al contributo di Shannon e Weaver in *The Mathematical Theory of Communication* 1949) acquisiva sempre più solido fondamento e grande popolarità. Di questa elaborazione faceva parte anche la consapevolezza che il messaggio non arriva mai come è stato codificato: parte di esso (spesso la più importante) viene persa per il “rumore” che interviene nel canale di trasmissione. Per questo, nella comunicazione si fa attenzione ai fenomeni di ridondanza, che possono diminuire l'entropia del messaggio, aumentarne le garanzie di successo. Qui è la distinzione principale tra il passaggio di informazione in termini puramente matematici, quantitativi, e la reale comunicazione umana, dove il passaggio qualitativo implica come parte *costitutiva* del messaggio anche la non-comprensione. Comune al passaggio dell'informazione è anche nella comunicazione umana la relazione, inversamente proporzionale, tra prevedibilità del messaggio e misura dell'informazione: quanto maggiore è la misura della prevedibilità di un messaggio, tanto minore è la misura dell'informazione che esso veicola.

Riconoscendo il problema della traduzione come “il problema costitutivo di un programma di ricerca semantica strutturalmente orientata”, Jakobson non poteva non essere d'accordo con la concezione peirciana del significato come traducibilità di un segno in una rete di altri segni. “La traduzione – insisteva Jakobson – costituisce una delle attività linguistiche essenziali e sempre più importanti: la metodologia del tradurre e l'analisi coerente della traduzione figurano all'ordine del giorno dell'attuale linguistica pura e applicata”. Nel saggio *On Translation* (1959) proponeva un ampliamento di prospettiva nell'interpretazione del concetto di traduzione che sarebbe diventato antologico nella sua suddivisione tra traduzione intralinguistica, interlinguistica e intersemiotica. “L'equivalenza nella differenza” era per Jakobson il problema cardinale del linguaggio e il principale oggetto della linguistica: “Le lingue differiscono essenzialmente per quello che devono esprimere, e non per quello che possono esprimere”. Come diceva Barthes nella sua indimenticabile *Leçon*: “Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste; elle est tout simplement: fasciste; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire”.

La Scuola di Mosca-Tartu

Nel 1964, a Tartu, in Estonia, esce il primo volume dei *Semeiotiche. Trudy po Znakovym Sistemam* (Lavori sui sistemi segnici), i quaderni che raccoglieranno la quasi totalità dei lavori del gruppo che proprio a partire dal 1964 verrà designato come “gruppo di Mosca e Tartu”. Quello che sin da subito si delinea con evidenza, all’interno della semiotica tartuense, è una complessa immagine di cultura come sistema di segni.

Il testo come segno, o complesso di segni, generato da una lingua ma con un suo valore autonomo, che trasmette un significato compiuto e integrato, diviene concetto fondamentale della semiotica contemporanea.

Il modello comunicativo alla base della dialettica culturale è quello introdotto da Jakobson, ma con una consapevolezza: che la dinamica dei sistemi è sempre il risultato di una comunicazione disturbata e incompleta. L’atto comunicativo non è una traslazione, ma una traduzione da una lingua in un’altra. Nella comunicazione va persa proprio la parte individuale del messaggio, la più ricca di informazione. La comprensione parziale dei messaggi – parziale perché tradotta, cioè interpretata – viene riconosciuta un tratto costitutivo della cultura.

Vedremo così come Lotman proporrà alcune modifiche sostanziali nel modello della comunicazione. Dapprima individuando due canali principali di trasmissione del testo: il canale IO-EGLI e il canale IO-IO, che determinano un diverso orientamento del testo (e della cultura). Poi, negli studi più recenti, proponendo la sostituzione di “codice” con lingua: reintroducendo così il concetto di “storia” all’interno dell’indagine semiotica.

Il lavoro fondamentale della cultura, è questo l’assunto fondamentale di tutte le formulazioni dei semiotici russi, consiste nell’organizzare strutturalmente il mondo che circonda l’uomo. È per questa via che si giunge alla formulazione del concetto di “semiosfera”, il “continuum semiotico” al cui interno le singole formazioni segniche si collocano gerarchicamente in vari livelli di organizzazione. Soltanto al suo interno sono possibili la realizzazione dei processi comunicativi e l’elaborazione di nuove informazioni: si tratta, secondo la famosa definizione che ne diede il suo ‘inventore’, Ju.M. Lotman, di un “meccanismo (se non organismo), (...) uno spazio semiotico al di fuori del quale non è possibile l’esistenza della semiosi” (Lotman 1984).

La semiotica della cultura come disciplina che studia l’azione reciproca dei diversi sistemi semiotici, l’irregolarità interna dello spazio semiotico, la necessità del poliglottismo semiotico e culturale, parte dalla constatazione che nessun meccanismo semiotico può essere monostrutturale e monolingustico: esso racchiude sempre in sé formazioni semiotiche di lingue diverse e reciprocamente intraducibili. Anche se in una prospettiva rigidamente sincronica l’eterogeneità della lingua della cultura forma una complessa polifonia.

I processi storici reali prevedono la presenza di almeno due sistemi culturali che sono uno l’altrui dell’altro, che si basano cioè su principi radicalmente diversi. Questo fa sì che si individui nel meccanismo di differenza correlata, di somiglianza e differenza strutturale, il principale meccanismo di formazione e circolazione di senso. Infatti ogni costruzione intellettuale necessita, per il suo funzionamento, di una struttura che sia almeno bipolare, dialogica (bilinguistica). Perché qualsiasi testo funzioni come generatore di senso, è necessaria la presenza di un interlocutore. Qualunque sistema dialogico presuppone due personalità comunicative simili e nello stesso tempo diverse.

L'uomo nella lotta per la vita è inserito in due processi: nell'uno interviene come consumatore di valori materiali, nell'altro invece come accumulatore di informazione. Ambedue sono necessari all'esistenza. Se all'uno come creatura biologica è sufficiente il primo, la vita sociale presuppone ambedue. La cultura inizia là dove nasce la necessità di un rapporto, dopo che si è prodotta la divisione biologica degli organismi. Inevitabile è la mediazione segnica, la semiotizzazione del processo comunicativo. Inevitabile è la cultura, meccanismo della coscienza collettiva, che trasmette e accresce informazione, e la produce.

Uno dei problemi centrali si rivela essere il problema della traduzione del mondo del contenuto del sistema nella realtà esterna, oltre i confini della lingua. Ne conseguono due questioni particolari: la necessità di più di una lingua (minimo due) per la riflessione della realtà che si trova oltre i confini, l'ineluttabilità del fatto che lo spazio della realtà non possa essere abbracciato da nessuna lingua separatamente, ma soltanto dal loro insieme. Tale incapacità non è una mancanza, ma una condizione di esistenza, dato che proprio essa detta la necessità dell'*altro* (di un'altra persona, di un'altra lingua, di un'altra cultura). Una situazione in cui l'unità minima generatrice di senso sia non una lingua, ma due crea tutta una catena di conseguenze. Prima di tutto la stessa natura dell'atto intellettuale può essere descritta nei termini di una traduzione: la definizione del significato è una traduzione da una lingua a un'altra, mentre la realtà extralinguistica è anch'essa concepita come una certa lingua.

L'idea che il punto di partenza di qualunque sistema semiotico sia non il singolo segno isolato (la parola), ma il rapporto perlomeno tra due segni, ci fa guardare in maniera diversa alle basi fondamentali della semiosi. Il punto di partenza risulta essere non il modello isolato, ma lo spazio semiotico.

“Siamo immersi in uno spazio semiotico. Ne siamo noi stessi parte inscindibile. Separare l'uomo dallo spazio delle lingue, dei segni, dei simboli è impossibile quanto strappargli la pelle di dosso. In questo spazio la personalità umana vive la sua duplice vita, è isomorfa all'universo della cultura ed è, nello stesso tempo, parte di questo universo” (Lotman).

Nella sua elaborazione più recente, Lotman arriverà a superare un modello descrittivo rigidamente binario, dualistico, che voleva l'alternarsi di momenti di “vittoria” e di “soppressione” nella storia dei fenomeni culturali, di totale “presenza” o “assenza”, recuperando un ritmo ternario al movimento semiotico, ed elaborando l'idea dell'intersezione semantica come spazio di una possibile ‘esplosione’ (*vzryv*) di senso.

“La correlazione del traducibile e dell'intraducibile sono a tal punto complesse che vengono a formarsi possibilità di uno sfondamento nello spazio oltre i confini. Svolgono questa funzione anche i momenti di esplosione, che possono creare come delle finestre nello strato semiotico”.

L'idea di testo come di uno spazio di senso organizzato in maniera omogenea si completa con un rimando all'intrusione di multiformi elementi “casuali” provenienti da altri testi. La traduzione dell'intraducibile crea momenti di tensione carichi di potenzialità semiotica.

Proprio e altrui: questo il titolo dell'ultimo convegno cui partecipò Lotman (1993). Questa la dialettica principale di ogni fenomeno culturale. Questo, per definizione, lo spazio di tensione in cui si gioca ciò che del meccanismo culturale è la manifestazione più evidente: la *traduzione*.

Il modello della comunicazione rivisitato da Ju. M. Lotman

2. Il sistema monolingustico

Il modello di comunicazione tradizionale è quello di Jakobson (Emittente---Testo---Destinatario), che però è un modello semplicistico che sottintende non soltanto l'uso di uno stesso codice, ma anche di un numero uguale di memorie nell'emittente e nel destinatario. La sostituzione del termine "lingua" con "codice" non è innocua, perché "codice" comporta l'idea di una struttura artificiale e introdotta con un comune accordo. Per "lingua" intendiamo il **codice + la sua storia**.

Se rappresentiamo l'emittente e il destinatario dotati di codici uguali e privi di memoria, la comprensione tra loro sarà perfetta, ma il valore dell'informazione trasmessa sarà minimo. Un tale sistema, infatti, non può adempiere a tutte le diverse funzioni che storicamente competono alla lingua in quanto un emittente e un destinatario identici si comprenderanno perfettamente ma non avranno di che parlare.

Nella normale comunicazione umana (e nel normale funzionamento della lingua) è contenuto il presupposto di una non identità di partenza tra parlante e ascoltatore: in queste condizioni diviene normale una situazione di intersezione dello spazio linguistico del parlante e dell'ascoltatore.

In una posizione di non intersezione la comunicazione si presuppone essere impossibile, mentre in una completa intersezione non ci sarebbe contenuto. Così viene ammessa una determinata intersezione di questi spazi e allo stesso tempo l'intersezione di due tendenze contrastanti: l'aspirazione a facilitare la comprensione (che porterà a tentativi di allargare il campo di intersezione) e l'aspirazione ad accrescere il valore del messaggio (legata alla tendenza di ampliare al massimo la differenza tra A e B. Quindi, nella normale comunicazione linguistica è indispensabile introdurre il concetto di **tensione**, nonché di una resistenza di forze. Lo spazio di intersezione diviene la base naturale per la comunicazione, mentre il resto sembra escluso dal dialogo. Contraddizione → il valore del dialogo risulta legato non alla parte che si interseca, ma alle parti che non si intersecano. Più è difficile la traduzione, più prezioso diviene il contenuto della comunicazione.

La comunicazione linguistica si delinea come una tesa intersezione di atti linguistici adeguati e inadeguati, e l'incomprensione si presenta come un meccanismo di senso prezioso quanto la comprensione. L'esclusiva vittoria di uno di questi poli rappresenterebbe la distruzione dell'informazione che viene creata nel campo della loro reciproca tensione.

La “traduzione totale”

Non è un caso allora, ripercorrendo la storia di questa presa di consapevolezza della natura del segno, della semiosi, dello scambio culturale, del meccanismo interculturale, se all'interno di un cammino fortemente eterogeneo ma profondamente coerente, si arriva, come limite estremo, alla postulazione della “traduzione totale” (*Total'nyj perevod*, Torop 1995). L'individuazione della specificità del segno linguistico, della sua unicità formale, della specificità della struttura linguistica, della peculiarità della struttura letteraria, della costitutiva semioticità di ogni atto culturale, superate tutte le barriere definitorie, superati i limiti angusti, spesso storicamente necessari, di ogni singola teorizzazione, avrebbe cioè inevitabilmente portato allo spazio eletto della traduzione, meglio, della *traducibilità*, come paradigma della nostra contemporaneità. La consapevolezza di questo percorso deve sostenerci anche nella responsabilità del nostro lavoro, che è lavoro *con e sulla lingua*, propria e altrui.

Dagli anni 1990 si assiste all'interno della “scienza della traduzione” (*Translation Studies, Perevodovedenie*) a un duplice movimento: da un lato al rivolgersi all'eredità di scienziati che non erano teorici di traduzione, ma che o usavano il termine traduzione in senso lato, oppure permettevano una ricostruzione nella prospettiva di una teoria della traduzione dei propri sguardi (cfr. Lotman e Bachtin); dall'altro, al tentativo di analisi di fenomeni che di solito non rientravano nella scienza della traduzione (letteratura e cinema).

Il problema della scienza della traduzione (Holmes ne parlava come di un'*utopia* disciplinare) è quello dell'autocoscienza di una *scienza interdisciplinare* relativamente giovane. La lunga predominanza di un approccio linguistico all'attività traduttiva ha iniziato a essere compensato da un approccio funzionale. Già quando Jakobson distingueva tra tre tipi di traduzione, partiva dal presupposto della scienza della traduzione come scienza interdisciplinare. Ora, la scienza della traduzione si definisce, nella sua forma più matura, come scienza che si interessa dei processi di traduzione.

I contemporanei Translation Studies necessitano di una metodologia interdisciplinare sintetizzante che consenta di formulare i problemi cruciali da un punto di vista sistemico e sistematico dell'attività traduttiva e includa una sua descrizione e interpretazione scientifica: è questo il problema di una “traduzione globale”. Di fatto, nell'evoluzione della *perevodovedenie* si riflettono tutte le tappe dello sviluppo della moderna linguistica e semiotica. Oltre a ciò, si può parlare di una traduzione metalinguistica, di un fenomeno di sinonimia scientifica, quando concetti vecchi vengono svolti in forma rinnovata, cioè in un nuovo metalinguaggio.

Riconoscere che un modello della traduzione può essere solo *teoretico*, non normativo; che in una traduzione lo scopo è un equilibrio tra ciò che è trasmesso, trascurato, trasformato, aggiunto; che non c'è traduzione senza perdita; significa porre il problema non dell'equivalenza, ma dell'*adeguatezza* della traduzione.

Si può esaminare il problema della traducibilità come tipologia di parametri che si trovino in rapporto di complementarità. Alla base di un processo traduttivo c'è una lettura come critica, che permetta di individuare la *dominante*; mediante il confronto di dati linguistici, testuali e storico-letterari, dei legami intertestuali ed

extratestuali, del rapporto dialogico tra testo e contesto; alla base della traduzione è sempre una scelta di *pertinenza*.

Di qui la necessità di analizzare l'attività traduttiva non solo come attività pragmatica linguistica e testuale. Ma come *mediazione totale*.

La traducibilità si raggiunge non al livello di traduzione di singole parole o costruzioni, ma al livello del testo completo. Per questo un approccio strettamente linguistico non può pretendere al ruolo di componente essenziale della *perevodovedenie*, dal momento che non comprende l'intera vastità dei problemi della traduzione. Metodologicamente risulta particolarmente efficace la sintesi tra linguistica e semiotica.

I problemi del tradurre non sono altro che quelli della teoria generale del linguaggio, quali si possono osservare a partire da una critica del segno, essa stessa possibile e necessaria solamente come un pensiero di insieme del linguaggio e della letteratura, e degli imprescindibili loro rapporti con il sistema generale della cultura.

Particolare significato assume, allora, ripercorrere la storia di una semiotica che all'inizio si profila come pensiero sul segno, per poi spostare la sua attenzione ai processi della semiosi: fase in cui il segno viene posto in crisi, dissolto, e l'interesse si sposta sulla generazione dei testi, sulla loro interpretazione, e sulla deriva delle interpretazioni. Ma che alla fine ritrova l'oggetto segno come indissolubilmente legato al processo di interpretazione e l'idea del significato come traducibilità del segno in una rete di altri segni.

Cercando di vedere come questa riflessione intorno alla "letterarietà" possa entrare in risonanza, rivelare una sorta di analogia funzionale con un pensiero sulla "traducibilità": in quanto luogo eletto di osservazione del funzionamento del linguaggio, della teoria, anche, del linguaggio. Perché la letteratura e la traduzione sono le due attività più vulnerabili – e dunque le più strategiche – per comprendere quello che il linguaggio *fa*.

Certo, c'è una differenza di statuto tra *perevodčik* i *perevodoved*: tra chi pensa sulla traduzione, e chi la fa. Ma davvero è possibile scindere le due *consapevolezze*: le due *responsabilità*? Comprendere è sempre lasciarsi coinvolgere in una rete di rapporti, per sua essenza inafferrabile: e la conoscenza passa anche attraverso la coscienza – dolorosa – della sua inafferrabilità. Quello che succede nella traduzione non è diverso da quello che avviene nella comunicazione quotidiana: solo, più "drammatico" per il traduttore che inevitabilmente si scontra con la questione – perennemente posta e perennemente differita – dell'equivalenza.

Su questa base ha senso mettere alla prova la semiotica nella sua costituzionale vocazione in senso ampio "traduttiva". Strutturale, generativa, comunicativa, interpretativa, sociale, cognitiva che sia, la semiotica nasce infatti e vive in virtù di quell'umana disposizione all'incontro, al transito, al confronto, al dialogo, tutti fattori che alimentano l'attitudine antropologica e la propensione ermeneutica di questa disciplina. Nella semiotica sono impliciti concetti come "trasformazione" e "passaggio": da un segno a un altro, nella costruzione stessa della significazione e dell'interpretazione; da una posizione a un'altra, nell'architettura della soggettività; da una funzione a un'altra, nella dinamica della comunicazione.

La semiosfera, intesa come *continuum* organico che rende reale ogni possibile atto segnico, si caratterizza proprio come composizione e incontro di testi culturali, di formazioni dotate di complesse correlazioni reciproche in cui è centrale la pratica e la nozione stessa della traduzione, data la natura (almeno) bilingue dei

confini tra i “mondi” che vi sono compresi. Qui i termini “traduzione”, “linguaggio”, “bilingue” assumono una valenza composita e non solamente rivolta alla dimensione verbale.

Frontiera e dialogo, plurilinguismo e alterità come elementi costitutivi e connettivi della semiosfera – della vita, del senso, dell’esperienza e della percezione storica come processi di “semiotizzazione della realtà” – ci rimandano al concetto di traduzione come attività che costituisce l’ossatura della significazione e della comunicazione. La teoria e la pratica della traduzione – nelle sue varie forme e articolazioni – si pone come questione semiotica fondamentale soprattutto nella dimensione della comunicazione e in quella della testualità culturale. La semiotica si dà come proprio primato epistemologico quello della relazione sui termini; un universo articolato, ovvero un sistema di relazioni costruite in opposizione per riconoscere delle differenze. Il problema della traduzione è soprattutto un problema di frontiere, di spazi: di limiti e delimitazioni.

L’atto elementare del pensiero: è la traduzione.

Il meccanismo elementare della traduzione: è il dialogo.

Questo il precipitato di un secolo di storia linguistica.

Come non si traduce “parola per parola”, non si traduce nemmeno “testo per testo”; si traduce, piuttosto, “linguaggio per linguaggio”, o “cultura per cultura”.

Certo, alla base di tutto questo è un paradosso: perché si traducono testi e non lingue, ma si apprendono lingua e lingue.

È così che il problema centrale della correlazione tra piano dell’esposizione e piano del contenuto diviene il problema del conflitto di due logiche. Traduzione è il nome segreto della poetica tra proprio e altrui.

Perché testo al confine è naturalmente, per definizione, per sua propria costituzione, il testo di una traduzione. Perché una traduzione, territorio dell’incontro esplicito con un “altro” culturale, esplicitazione dei rapporti con un testo “altro” in una lingua “altrui”, è *manifestazione di e appello a* una lettura responsabile.

Così i Translation Studies attuali, in forte interazione con i Cultural Studies e in parte da essi inglobati, hanno abbandonato del tutto l’idea che la traduzione sia un’operazione prettamente linguistica, considerandola piuttosto come una comunicazione interculturale nella quali si esprime l’incontro, ma anche lo scontro, tra le diverse identità culturali iscritte nei testi. È la cultura in quanto tale ad essere concepita come un grande dispositivo di traduzione, che costruisce l’identità propria tramite una sistematica trasposizione di configurazioni culturali esterne.

Perché tradurre non è mero esercizio linguistico ma sede privilegiata dello svelamento del meccanismo linguistico. Tradurre è prima di tutto un lavoro di *lettura e riscrittura*. È un lavoro di *rifrazione*, non del rispecchiamento: c’è un angolo visuale. È un processo creativo, e non meccanico. Un lavoro di equilibrio, tra equivalenza e intraducibilità culturale, tra ipotraduzione e ipertraduzione.

Il processo della traduzione è l’inscenamento di un’interazione tra la fonte e il suo risultato. Tra analisi e sintesi. L’originale, il processo della traduzione e la traduzione sono una “trinità funzionale”, che rispecchia in certo grado anche la pragmatica della traduzione. Il traduttore è costantemente consapevole della struttura funzionale e strutturale del linguaggio.

Perché la traduzione è un testo più razionale dell'originale. Unisce un testo reale e un testo *possibile*. È un luogo dia-logico, perché è il luogo del *conflitto* di due logiche.

Ogni nuova traduzione si scontra con la diacronia della lingua, delle opere e dei contesti. Incarna il passaggio dalla lingua e dalla struttura dell'originale e dal testo della traduzione e della struttura che lo accoglie. Ricostruisce la tradizione.

Perché le differenze strutturali *sono* differenze culturali. Per questo si può pensare la semiotica come *logica* della cultura *tout court*. Nella scienza della traduzione si può osservare uno spostamento dalla comprensione della traduzione alla comprensione *attraverso* la traduzione.

Non a caso, il XXVII convegno dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici (Ostuni, 24-26 settembre 1999) si intitolava: "Incontri di culture. La semiotica tra frontiere e traduzioni". Una parte, "Traduzione, transiti", si concentrava sulla teoria e la pratica della traduzione – nelle sue varie forme e articolazioni – assumendola come questione semiotica fondamentale soprattutto nella dimensione della comunicazione e in quella della testualità culturale. Non a caso, U. Eco titolava il suo intervento a questo stesso convegno: "La semiotica del terzo millennio e gli incontri di culture".

Perché il traduttore è nella posizione privilegiata per apprezzare la differenza totale tra una lingua e un'altra. Il traduttore si incunea tra due testi: si inserisce tra due mentalità. Pensa in due lingue. Guarda in due mondi.

Da un lato, dunque: la storia del tradurre mostra che le traduzioni si trasformano con il pensiero sul linguaggio, dall'unità-parola all'unità-frase, all'unità-discorso. Si spostano sulla lingua verso il testo, dal testo alla cultura. Perché, di fatto, traduzione è tutto ciò che l'uomo fa: in particolare, certo, tutto ciò che l'uomo fa con il linguaggio. Tradurre un testo non è tradurre dalla lingua, ma è tradurre un testo nella sua lingua, che è testo attraverso la sua lingua, la lingua essendo essa stessa attraverso il testo. La teoria del linguaggio è una bambola russa, e da questa *matrěška* esce la traduzione con la sua storia, che è anche la sua teoria.

E allora riprendiamo pure il famoso adagio: Traduttore/traditore. Ma riprendiamolo nella provocazione di Jakobson: Traduttore di quali messaggi? Traditore di quali valori?

Bibliografia di consultazione

- Erich, V.
1966 *Il formalismo russo*, Milano, Bompiani.
Jakobson, R.
1978 *Lo sviluppo della semiotica*, Milano, Bompiani.
2002 *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli.
Lotman, Ju.M.
1993 *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli.
Lotman, Ju.M.; Uspenskij, B.A.
1973 *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, Torino, Einaudi.
1987 *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.
Prevignano, C (a cura di)
1979 *La semiotica nei paesi slavi*, Milano, Feltrinelli.
Šklovskij, V.
1976 *Teoria della prosa* (con un saggio di J. Mukařovský), Torino, Einaudi.
Todorov, Tz. (a cura di)
1968 *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi.
Torop, P.
1995 *La traduzione totale*, Milano, Hoepli, 2009.