

TRADURRE IL RITMO PER TRADURRE IL CONCETTO*

Gérard Dessons

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

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

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

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

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

* Tradotto da Erika Urizzi.

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

CONCETTO E CONCETTUALIZZAZIONE

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

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

Gilles Deleuze e Félix Guattari hanno precisamente posto la questione del concetto nel punto stesso dove la sua ambiguit    la maggiore: la filosofia. Il loro lavoro avendo come finalit  di togliere il pensiero del concetto dalla metafisica e dalla scienza, postulano dapprima che “non c’  concetto semplice¹”, ma piuttosto una molteplicit  di “componenti” concettuali. In seguito, che “ogni concetto rinvia a un problema, a problemi senza i quali non avrebbe senso” (p. 22). Infine, che “ogni concetto ha una storia” (p. 23). Precisiamo che questa storia del concetto non   riducibile alla genealogia della sua elaborazione, ma che include gli incontri con altri concetti, che sono essi stessi dei problemi, legati ad altri concetti, ecc.² L’insieme delle reti di discorso nelle quali un concetto si trova inserito per definizione,   ci  che costituisce la sua storicit , una storicit  che ha per orizzonte l’infinito dei discorsi che il concetto non cessa di aprire. In cui risiede la sua efficacia.

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

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

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

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

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

Ed è precisamente con il termine “*systema*” che Feijóo glossa la parola *composiciones* un po’ più avanti, a proposito delle “*composiciones musicales*” – “*compositions musicales* – composizioni musicali”: “*Tiene la Música un systema formado de varias reglas*” (p. 50) – “*La musique est un système constitué de différentes règles* – La musica è un sistema costituito da differenti regole” (p. 53). Traducendo con “*structure* – struttura”, la deconcettualizzazione del termine è massimale. Non solamente la traduzione opera attraverso una sinonimia nozionale – a questo stadio “*structure* – struttura” e “*système* – sistema” sono equivalenti⁴ – ma si trova ugualmente investita, come incoscientemente, di un’altra discorsività: quella della concezione strutturalista del sistema, che, nel movimento post-saussuriano degli anni sessanta,

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

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

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

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

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

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

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

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

Questa facoltà, per un concetto, di stanare – di far stanare – la posta in gioco che lo sottintende e lo scopre testimonia la sua forza critica. Il concetto non può dunque essere né un’idea, né una parola, né un senso, ma un discorso a parte intera. Cosa che negano Deleuze e Guattari, che affermano che “il concetto non è discorsivo⁵” – dichiarazione tanto più sorprendente considerato che tutta la loro analisi mostra il contrario. Se, come scrivono e come si è appena visto dagli esempi, un concetto rinvia a un problema, a un insieme di problemi, e se, per essere il concetto che è, lavora nell’incontro con altri concetti in seno a uno stesso testo o a testi esterni, allora il concetto è il discorso, nel senso che è una discorsività.

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

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

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

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

La dimenticanza della letteratura in questo dibattito sul concetto non è solamente una questione di campo disciplinare. È soprattutto una maniera di interinare una doppia cancellazione: quella del pensiero del letterario nel filosofico, e quella del filosofico nel letterario⁶. È in realtà continuare a legittimare i dualismi antropologici del pensiero e dell'emozione, del concetto e dell'affetto, del significato e del significante – e, in questo modo, porre il linguaggio definitivamente nell'ordine del *logos*.

IL RITMO E IL CONCETTO

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

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

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

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

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

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

Il regime del poetico è diverso. La significanza che determina non è esteriore al testo, senza per tanto confondersi con l'autonomia delle opere teorizzate dai formalisti russi, né con l'autotelismo strutturalista. Infatti, un discorso non è mai solo. È inserito nel suo tempo, e nel tempo – cioè in quanto opera d'arte, negli altri tempi. La particolarità dei discorsi dipendendo da questo regime risiede nel fatto che sono etici e politici pur essendo massimalmente artistici, e anche nel fatto che sono etici e politici *perché* sono massimalmente artistici. Il paradosso c'era in Hugo: “Bisogna, dopo tutto, che l'arte sia l'obiettivo di se stessa, e che insegni, che moralizzi, che civilizzi, e che edifichi strada facendo, ma senza sviarsi, e continuando davanti a sé⁷.” L'arte, dice Hugo, deve essere per l'arte, ed è il miglior modo di essere per la società.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Il punto di vista di una poetica come approccio dei modi discorsivi permette di uscire da una opposizione-relazione tra letteratura e filosofia. In effetti, tradurre “l’interferenza della dimensione letteraria nel discorso filosofico¹⁰”, come lo propone Jean-René Ladmiral, finisce spesso per ripetere il punto di vista stilistico, quello dei “movimenti di scrittura” (*ibid.*) definiti come le marche sensibili di una “idiosincrasia” (*ibid.*) filosofica.

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

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