



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Archive ouverte UNIGE

<https://archive-ouverte.unige.ch>

Master

2019

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Un approccio semiotico alla traduzione: multimodalità e sincretismo nel
romanzo Tree of Codes di Jonathan Safran Foer

Venturini, Alice

How to cite

VENTURINI, Alice. Un approccio semiotico alla traduzione: multimodalità e sincretismo nel romanzo Tree of Codes di Jonathan Safran Foer. Master, 2019.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:127499>

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.



Déclaration attestant le caractère original du travail effectué

J'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Genève et la Faculté de traduction et d'interprétation (notamment la *Directive en matière de plagiat des étudiant-e-s*, le *Règlement d'études de la Faculté de traduction et d'interprétation* ainsi que l'*Aide-mémoire à l'intention des étudiants préparant un mémoire de Ma en traduction*).

J'atteste que ce travail est le fruit d'un travail personnel et a été rédigé de manière autonome.

Je déclare que toutes les sources d'information utilisées sont citées de manière complète et précise, y compris les sources sur Internet.

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer correctement est constitutif de plagiat et que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université, passible de sanctions.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur que le présent travail est original.

Nom et prénom : VENTURINI AURE

Lieu / date / signature : Bologna, 28/07/2019

A. Venturini

INDICE

Introduzione	3
Capitolo primo - <i>Tree of codes</i> – Le problematiche della traduzione.....	5
I.I Tree of Codes: il libro ritagliato	5
I.II. Jakobson – Una tipologia della traduzione	12
I.III. La critica a Jakobson	13
I.III.I. La centralità del linguaggio verbale	13
I.III.II. Interpretare non è tradurre	15
I.III.III. La traduzione avviene fra testi e non fra sistemi	17
I.IV. La glossematica di Hjelmslev	18
I.IV.I. Dal significato al contenuto	19
I.IV. II. Materia forma e sostanza	20
I.V. Eco – Tipi di interpretazione.....	23
I.V.I. L’interpretazione intrasistemica	24
I.V. II. Interpretazione intersistemica con mutazione di materia	25
I.V.III. Interpretazione intersistemica con sensibili variazioni della sostanza.....	27
I.VI. La critica all’approccio sistemistico	29
I.VI.I. Calabrese e l’equivalenza imperfetta	29
I.VII. La svolta generativista.....	32
I.VII. I. Dal contenuto al senso	32
I.VII.II. Greimas e il percorso generativo.....	33
Il débrayage	35
L’embrayage	36
I.VIII. La prassi enunciativa di Fontanille	37
Capitolo secondo - Sincretismo e i piani del linguaggio	40
II.I. Tree of Codes – un testo sincretico.....	40
II.II. La dimensione visiva	42
II.III. La dimensione tangibile	45
II.IV. La dimensione verbale	51
II.IV.I. Visual Reading.....	52
II.IV.II. Linear Reading	54
IV.III. La relazione fra Schulz e Safran Foer	56
Capitolo terzo - Istanze enunciazionali e testualizzazione.....	61
III.I. Verso un approccio generativo a <i>Tree of Codes</i>	61
III.II. L’enunciazione in <i>Tree of Codes</i>	64

III.II.I. Débrayage fondamentale	65
III.II. II. <i>Débrayage</i> interni	68
III.III. La questione della testualizzazione	73
III.III.I. La sémiotique du faire	74
III.IV. La prassi enunciativa di <i>Tree of Codes</i>	75
Capitolo quarto – Metodo e soluzione traduttiva	78
IV.I Per una traduzione di <i>Tree of Codes</i>	78
VI.II. La traduzione	81
IV.III. Commento alla traduzione	85
Conclusione	88
BIBLIOGRAFIA	90

Introduzione

Nel novembre 2010 esce *Tree of Codes*, quarta opera dello scrittore statunitense Jonathan Safran Foer edita dalla casa editrice *Visual Edition*. La genesi dell'opera è del tutto peculiare: Safran Foer parte da un testo di Bruno Schulz intitolato *The Street of Crocodiles*, e, mediante una singolare operazione di "sottrazione", ovvero eliminando dal testo originale un numero considerevole di parole e frasi, dà vita a un testo nuovo, con una struttura narrativa propria e un diverso significato. Questa operazione è resa attraverso la tecnica di *die cutting* che conferisce al libro un aspetto unico dato appunto dalla presenza di buchi fisicamente riprodotti sulle pagine in corrispondenza dei punti in cui Safran Foer ha rimosso parole e frasi. *Tree of Codes* diventa così, oltre che un libro, un oggetto di design, in cui le dimensioni visiva e tattile incidono sull'esperienza del lettore tanto quanto il testo scritto.

Quest'opera, proprio in ragione della sua natura, rappresenta per il traduttore che vi si avvicina una sfida avvincente, motivo per cui abbiamo deciso di designarla come oggetto di studi di questo *travail*. L'obiettivo primario che la nostra ricerca si pone è quello di rintracciare un metodo che prospetti una soluzione traduttiva efficace per un'opera che si presenta articolata su così tanti livelli.

Il primo capitolo è dedicato a introdurre il testo. Vi si illustrano i motivi della sua specificità e le problematiche connesse a una sua possibile traduzione. Dette problematiche derivano perlopiù dal carattere di *multimodalità* dell'opera, ovvero dalla pluralità dei sistemi semiotici di cui si avvale.

Per affrontare tale questione, ripercorreremo il dibattito sul rapporto esistente tra traduzione e semiotica ed esploreremo il concetto di traduzione intersemiotica. Partiremo dall'approccio sistemico alla traduzione, prendendo le mosse dalle posizioni del semiologo Jakobson e dalla glossematica di Hjelmslev per arrivare ai tipi di interpretazione (intrasistemica e intersistemica) proposti da Umberto Eco; successivamente ci sposteremo sulle posizioni della

semiotica cosiddetta generativa, che trasla l'attenzione dal contenuto al senso, soffermandoci in particolare sulle teorie di Greimas.

Concluderemo questo excursus teorico con Fontanille, il cui concetto di prassi enunciativa ha il merito di aver portato l'attenzione sugli aspetti pratici dell'enunciazione.

Il secondo capitolo sarà dedicato all'analisi dei diversi livelli del testo di Safran Foer: quello visivo (la presenza di spazi vuoti e spazi bianchi), quello tangibile (l'aspetto fisico del libro e la sua tridimensionalità accentuata dalle parole ritagliate), e infine quello verbale, ossia quello attinente al testo scritto.

L'intersecarsi di queste tre dimensioni, oltre a conferire a *Tree of Codes* il suo carattere di sincretismo, apre la strada a due diverse possibilità di lettura che andremo ad esplorare: la *visual reading* e la *linear reading*. Considereremo infine il rapporto esistente tra la nostra opera e il testo base di Schulz.

Nel terzo capitolo riprenderemo alcuni concetti esposti nel primo capitolo per applicarli al testo oggetto della nostra analisi: in particolare applicheremo all'opera un approccio generativo e guarderemo alle istanze enunciazionali di *Tree of Codes* attraverso la lente del *débrayage* greimasiano e della prassi enunciativa di Fontanille.

Nel quarto e ultimo capitolo proveremo, alla luce dell'analisi condotta, a elaborare un metodo idoneo a soddisfare le esigenze traduttive del testo. Attraverso un tentativo concreto di traduzione di uno stralcio del testo, unitamente al suo commento, cercheremo di rendere il più possibile l'idea delle difficoltà di traduzione di questo testo, sottolineando però ancora una volta la *possibilità* di una sua traduzione, possibilità che si sostanzia in una fine operazione di negoziazione e che non potrà in alcun modo essere scissa dalla peculiare fisicità dell'opera.

Capitolo primo - *Tree of codes* – Le problematiche della traduzione

*In questo primo capitolo presentiamo la problematica di ricerca alla base di questo travail de mémoire. In un primo momento, tratteremo una breve panoramica volta a inquadrare il nostro corpus di testi costituito dal romanzo *Tree of Codes*. Ciò consentirà di presentare le problematiche connesse alla sua traduzione permettendoci di circoscrivere al meglio il nostro ambito di ricerca. Su tali premesse si baserà quindi la scelta dell'approccio teorico e metodologico adatto a soddisfare le esigenze analitiche della pratica traduttiva. Ripercorreremo, infine, alcune riflessioni particolarmente utili ai fini dell'analisi e di un'eventuale traduzione del testo riponendo particolare enfasi sui concetti di traduzione, semiotica e traduzione intersemiotica.*

I.I Tree of Codes: il libro ritagliato

"[A] unique project", "stunning work of art", "elegiac poem", "sculptural object", "altered book", "a work of experimental literature". Sono solo alcune delle espressioni con cui la critica si riferisce a *Tree of Codes*, il quarto libro dello scrittore Jonathan Safran Foer pubblicato nel 2010 dalla casa editrice londinese Visual Edition. Ma di cosa si tratta esattamente? Se la molteplicità di definizioni appena riportate rimanda a una vasta quanto suggestiva gamma di immagini, tradisce al contempo un qual certo impaccio nell'ascrivere l'opera a un genere definito all'interno del panorama letterario contemporaneo. Queste premesse introduttive aprono la strada a un ampio e a dir poco composito repertorio di campi di indagine che, per ragioni di sinteticità nonché di pertinenza all'ambito di ricerca proposto in questo *travail*, non potremmo passare al vaglio in questa sede. Nondimeno, ci sembra utile cominciare tracciando una breve panoramica volta a mettere in luce gli aspetti dell'opera suscettibili di sollevare problemi e interrogativi nei confronti della pratica traduttiva. In questo senso, ci limiteremo per il momento a ricostruire l'inconsueto processo creativo alla base della realizzazione di questo libro e a delinearne i tratti originali in termini di percezione estetica e di effetto riportato sul lettore che vi si avvicina.

"This is a book that remembers it has a body" (SAFRAN FOER in WAGNER, 2010). *Tree of Codes* a metà fra romanzo e opera di design, più che un libro è un oggetto scultoreo. Definito anche "il libro ritagliato" in ragione dei buchi fisicamente riprodotti sulla pagina, è il risultato di un'operazione di *die cutting* compiuta su quello che l'autore stesso indica come suo libro preferito, *"I took my favourite book, Bruno Schulz's Street of Crocodiles, and by removing words carved out a new story"* (SAFRAN FOER in HELLER, 2010). Sulla base della raccolta di racconti dell'autore polacco, Safran Foer procede quindi a selezionare una serie di frasi, parole e talvolta finanche lettere, rimuovendo tutto quanto ritenga "superfluo" ai fini estetico-narrativi preposti. Con questa tecnica, senza mai aggiungere niente di proprio pugno, Safran Foer perviene a dare vita a una storia nuova. Il racconto a cui approda risulta infatti distinto sia in termini di narrazione che di personaggi da quello da cui concretamente prende forma. Il risultato è un libro che, esternamente appare come tanti altri, ma all'interno porta i segni della tecnica di produzione di *die cutting*. Le pagine si susseguono scritte solo sul fronte dove sporadiche parole sopravvissute all'atto di sottrazione dell'autore sono intervallate da veri e propri buchi, riprodotti sulla carta come a voler riempire lo spazio prima occupato dalle parole di Schulz. A corollario di quanto descritto la pagina si presenta al lettore con, per così dire, molti più vuoti che pieni. Alla luce di questa breve introduzione, tre sono gli elementi su cui è nostra intenzione mettere l'accento al fine di far emergere le problematiche traduttive da cui muove questo lavoro di ricerca. Una delle problematiche che per prima balza agli occhi del traduttore che si avvicini al romanzo di Safran Foer è senza dubbio la stretta relazione che, per via della sua stessa natura, "il libro ritagliato" intrattiene con il testo di Schulz. In un'intervista rilasciata al New York Times Safran Foer dichiara:

Working on this book was extraordinarily difficult. Unlike novel writing, which is the quintessence of freedom, here I had my hands tightly bound. Of course, 100 people would have come up with 100 different books using this same process of carving, but every choice I made was dependent on a choice Schulz had made. (*Ibid.*)

Queste parole non fanno che corroborare la già ferma convinzione che *Tree of Codes* sia da ritenersi inscindibile dall'opera da cui trae origine. Basti pensare infatti che ciascuna delle frasi che compone il testo scritto del romanzo altro non è che il risultato di una serie di soluzioni e compromessi operati sulla base di un ventaglio circoscritto di enunciati messi, a suo tempo,

nero su bianco da un altro scrittore. Con un debito nei confronti della terminologia saussuriana e la promessa di approfondire la questione più avanti nel *travail* illustriamo, in maniera semplificata, questa stretta correlazione come un'appropriazione da parte di Safran Foer dei *significanti* di Schulz, con l'intento di dare vita a nuovi *significati*. Tuttavia, pur riconoscendo vincoli e costrizioni come elementi primigeni di *Tree of Codes*, riteniamo essenziale per la nostra analisi tenere a mente ciò che Safran Foer stesso si premura di rammentare, ovvero che, per quanti siano i vincoli concretamente imposti dal testo di partenza, il testo di arrivo resta comunque il prodotto di scelte individuali, traccia e manifestazione della voce dell'autore.

Naturalmente, nell'ottica di una traduzione, difficilmente si potrà non tenere conto del duplice aspetto di vincolo e correlazione sottesi a questa particolare tecnica di scrittura, né tantomeno degli effetti che essa produce in termini di testualizzazione. Uno dei primi nodi da sciogliere riguarderà pertanto la questione della traducibilità di un testo dalle caratteristiche artistico-letterarie così vincolanti. Se si considera l'atto del tradurre come mero trasferimento da un sistema linguistico a un altro, infatti, la traduzione di un'opera come *Tree of Codes*, che abbiamo visto essere frutto di un processo creativo che gioca con il significato e il significante delle parole, assume contorni chimerici. Con queste premesse è forte la tentazione di orientarsi verso nozioni quali intraducibilità e incommensurabilità dei sistemi. Tuttavia, l'obiettivo che questo *travail* si pone è proprio quello di individuare un metodo di analisi che prospetti una valida soluzione traduttiva applicabile a quest'opera che, forse, proprio per le problematiche che lascia trapelare a livello traduttologico, non è mai stata riprodotta in altre lingue.

Un ulteriore punto di interesse per l'analisi di *Tree of Codes* riguarda indubbiamente la questione della sua manifestazione tangibile. In un'ottica traduttiva, questo elemento, frutto della complessa e peculiare testualizzazione dell'opera, pone non pochi interrogativi. *Tree of Codes* sollecita infatti il lettore, e chiunque vi si approcci, a considerare il romanzo nella sua globalità. Si ha infatti la percezione che, accanto all'espressione verbale, elemento di interesse tipico del romanzo tradizionale, diventino preponderanti anche l'aspetto visivo e la fisicità dell'opera. In un'ottica traduttiva, questa compresenza di diverse dimensioni all'interno di uno stesso testo solleva interrogativi tali da rappresentare un'altra problematica da attenzionare. Iniziamo col dire che la struttura tangibile di *Tree of Codes* è legata al carattere innovativo

anche se non precursore dell'opera, che si inserisce in un movimento letterario incline a stravolgere l'immaginario comune del romanzo stampato su carta. A partire dagli articoli di Gibbons (GIBBONS, 2012) e Hallet (HALLET, 2009) che nei loro scritti si propongono di inquadrare questo recente fenomeno letterario, cercheremo di isolare alcuni elementi essenziali per la nostra analisi. Nel suo articolo, Alison Gibbons presenta questo nuovo filone letterario sotto il nome di *multimodal literature* e, oltre a fornirne una panoramica dei caratteri principali, propone una classificazione sistematica delle sue diverse declinazioni in sottogeneri, tra i quali, alle voci "*tactile fictions*" e "*altered books and collage fictions*" troviamo annoverato il nostro *Tree of Codes*. Come abbiamo già avuto occasione di ricordare, non siamo in questa sede interessati alla problematica della collocazione del libro nel panorama letterario contemporaneo, ciononostante ci sembra utile riportare la definizione che Gibbons suggerisce di *multimodal literature* in quanto pertinente allo sviluppo di una particolare problematica traduttiva.

The term multimodal literature refers to a body of literary texts that feature a multitude of semiotic modes in the communication and progression of their narratives. Such works are composed not only of words, type-set on the page in block fashion as has become publishing convention. As shall be seen in the course of this chapter, they experiment with the possibilities of book form, playing with the graphic dimensions of text, incorporating images, and testing the limits of the book as a physical and tactile object. (GIBBONS, 2012:420)

In questo paragrafo introduttivo, Gibbons si sofferma su quello che è il principale carattere comune a tutti i *multimodal novels*, ovvero la presenza di due o più sistemi semiotici che compartecipano alla formazione del tessuto narrativo e all'organizzazione profonda del testo. A questo proposito, Hallet (HALLET, 2009:129) tiene a specificare che per poter effettivamente parlare di *multimodal novels*, la presenza di elementi non verbali non può limitarsi ad assumere funzioni di paratesto, tra le quali menziona a mo' di esemplificazione l'"*authorial framing*" e i "*complementary editorial elements*" (HALLET, 2009:129-130). Afferma invece "*it is the systematic and recurrent integration of non-verbal and non-narrative elements in novelistic narration that makes the difference*" (HALLET, 2009:130). Sarebbe quindi il carattere di integrazione sistematica e non la semplice compresenza di diversi sistemi semiotici a

contraddistinguere questo genere. Riassumiamo dunque le considerazioni a proposito di questa categoria letteraria in due elementi fondamentali che devono trovarsi riprodotti insieme:

- la compresenza di due o più sistemi semiotici all'interno di uno stesso testo¹
- l'integrazione di questi diversi sistemi di significazione che, insieme, partecipano alla creazione e alla significazione del testo contribuendo allo sviluppo narrativo secondo le intenzioni di chi lo produce

Dopo questo breve excursus possiamo dirci maggiormente provvisti di strumenti che ci permettono di comprendere la complessità strutturale di quest'opera. *Tree of Codes* è chiaramente un testo che si avvale di diversi sistemi di significazione: verbale, visivo e tattile. Il primo consta delle parole che, dopo aver superato l'accurata selezione dell'autore, vanno a formare lo scheletro verbale del testo. Il secondo si manifesta principalmente nell'esito del layout risultante dall'operazione di *die cutting*. Allo sguardo, i caratteri tipografici riportati sulla pagina costituiscono solo una minima parte della sua fisionomia, le parole stampate si susseguono infatti rare e discontinue, intervallate dai vuoti lasciati dai buchi. Ciò che ne consegue è che, anche quando ci si avvicina al libro in maniera tradizionale, ovvero considerando l'oggetto come semplice mezzo atto a veicolare un contenuto (quello della parola stampata su carta), la percezione visiva che si ha esula dall'ordinario. Essa infatti non rimane circoscritta alla pagina che si ha aperta ma va oltre, offrendo un assaggio della profondità fisica del libro. I buchi dovuti all'operazione di ritaglio lasciano infatti intravedere le parole riportate nella pagina successiva, il che spinge il lettore a portare attenzione alla pertinenza di una terza dimensione, ovvero quella tattile. Quest'ultimo livello di significazione si inverte nel carattere di fisicità del libro dovuto appunto alla tecnica di produzione che l'autore ha scelto di adottare. In quest'ottica, la pagina non si presenta più come semplice supporto votato unicamente alla valorizzazione dell'espressione verbale, così come il libro non è più un mero contenitore di storie messe nero su bianco; il libro e la pagina diventano invece, nella loro fisicità, elementi integranti della storia che Safran Foer intende raccontare. Per queste ragioni, maneggiare fisicamente il libro diventa momento essenziale della ricezione dell'opera, lasciando intuire, fra l'altro, quanto sia inverosimile pensare di poter sperimentare il

¹Nell'utilizzare il termine testo ci riferiamo qui non solo a testi scritti e verbali ma più in generale a un "gruppo di enunciati emessi contemporaneamente sulla base di più sistemi semiotici" (ECO, 1984:64).

medesimo effetto, ad esempio, leggendone la versione digitale o ascoltandone l'*audio book*. Questo livello di significazione certamente inconsueto per la narrativa rappresenta un ulteriore strato sensoriale che arricchisce l'esperienza del lettore e incrementa l'effetto estetico. Ciò rappresenta, certo, un elemento di difficoltà aggiuntivo per la traduzione, ma, in un'ottica più pragmatica e ottimistica, potrebbe altresì indicare una possibile modalità da adottare per la trasposizione dell'opera in lingua italiana. Queste tre diverse manifestazioni testuali non sono entità separate ma contribuiscono in maniera concertata all'*intentio operis* generando una significazione profonda all'interno del sistema narrativo. Ciò detto, per una traduzione di *Tree of Codes*, bisognerà necessariamente intraprendere un ragionamento che tenga conto di questa compresenza cooperativa di diversi sistemi di significazione. Questo, lo anticipiamo, ci porterà a indagare la dimensione semiotica della traduzione con profondi risvolti all'interno dell'approccio traduttologico.

La terza ed ultima problematica che ci proponiamo di prendere in esame in questa sezione fa da corollario alle due che precedono nell'esposizione. Ci riferiamo infatti all'effetto che questa inusuale composizione del libro produce sul lettore. Accogliendo l'opinione di Safran Foer quando afferma

Well, 'Literature' is so conservative about its form. 'Literature' is more protective than any other art form about its territory. For example, [...] if a writer includes images in a novel then it becomes noteworthy, or it's considered experimental, or gimmicky, or whatever. (SAFRAN FOER in DAWKINS, 2011)

rileviamo che sono proprio le distanze volutamente prese da questo libro nei confronti del romanzo "tradizionale" a produrre sul lettore gli effetti che ci accingiamo a descrivere. L'effetto globale si declina, a nostro avviso, in due forme distinte, lo straniamento da un lato e l'apertura a diverse interpretazioni dall'altro. Per quanto riguarda il primo, ci sembra che il lettore sperimenti una sensazione di straniamento² sin dal primo approccio alla lettura. Ciò è dovuto al fatto che, aprendo il libro che all'esterno si presenta come tanti altri, le attese vengono largamente smentite, ci si trova infatti di fronte a qualcosa di estremamente diverso

²Dalla teoria drammatica elaborata da B.Brecht, effetto riprodotto dall'autore mediante strategie stilistico-espressive che, creando uno scarto tra la realtà familiare e quella riprodotta, spingono il lettore a cercare significati alternativi.

dall'ordinario. Il sentimento di smarrimento colpisce il lettore proprio sugli aspetti basilari. Ci si interroga su come procedere nella lettura, se per esempio separando una pagina dall'altra, oppure leggendo attraverso i buchi. Tuttavia, quandanche il lettore riesca ad adottare un suo *modus legendi*, non perviene comunque a eliminare del tutto il senso di smarrimento che, anzi, si protrae e lo accompagna per l'intera durata della lettura. A questo senso di smarrimento e difficoltà concorrono principalmente due elementi: la sporadicità delle parole e le scelte enunciative dell'autore. Per quanto riguarda il primo elemento possiamo constatare che il susseguirsi discontinuo delle parole disposte a una distanza considerevole l'una dall'altra rispetto alla formattazione tradizionale dei romanzi impone un flusso di lettura discontinuo. Questo, il più delle volte, rende difficile per il lettore seguire agilmente il discorso narrativo. Il secondo elemento ha a che fare con le tecniche enunciative adottate da Safran Foer. In particolare, la proiezione del discorso fuori dall'istanza enunciativa si presenta particolarmente ricca e complessa rivelando una stratificazione di situazioni che si inverano nella manifestazione di attori spazi e tempi diversi. Il lettore si trova quindi a saltare da una situazione enunciativa all'altra in un continuo andirivieni che rende difficile l'assunzione di un punto di vista unico.

Il secondo effetto fa, in un certo senso, da contrappunto ai vincoli del processo creativo. Se, come già discusso, il margine di manovra dello scrittore è circoscritto a una gamma di parole ed espressioni limitate, le possibilità interpretative del lettore aumentano proprio grazie alle scelte effettuate dall'autore durante il processo creativo. Gli spazi lasciati dall'operazione di *die cutting*, ad esempio, si possono pensare come spazi lasciati alla libera interpretazione del lettore. Ad allargare il ventaglio delle possibilità interpretative contribuiscono, inoltre, l'associazione delle parole e la maneggiabilità dell'opera, elementi, anche questi, in stretta correlazione con i vincoli che caratterizzano il processo creativo di *Tree of Codes*. Per quanto riguarda l'espressione verbale, la costruzione sintattica delle frasi così come l'associazione semantica delle parole ricorda molto il linguaggio poetico con la naturale conseguenza di richiedere al lettore di spostarsi su un livello figurativo. Quanto alla maneggiabilità dell'opera, *Tree of Codes* esplora gli aspetti fisici e materiali della lettura ricordando che anche il libro come oggetto può avere un suo valore artistico. Ebbene, queste osservazioni ci spingono a interrogarci su quali siano le strategie traduttive che si possono (oppure potrebbero) mettere in atto per riprodurli, tenuto conto anche di quanto espresso in precedenza.

Date le problematiche elencate finora, l'approccio semiotico sembra fornire gli strumenti più adatti per l'analisi e l'eventuale traduzione dell'opera. Nel ripercorrere alcune teorie di questa disciplina riserveremo particolare attenzione a concetti quali traduzione, semiotica e traduzione intersemiotica. Il nostro scopo è quello di sciogliere i nodi relativi alla questione della traducibilità di *Tree of Codes*. Ciò richiederà di individuare preliminarmente il metodo più appropriato e proficuo per approcciarsi all'analisi e all'eventuale traduzione del testo. Nel fare ciò ci imatteremo in questioni secondarie ma di evidente interesse. In particolare, a partire da alcune tipologie di fenomeni traduttivo-interpretativi, cercheremo di inquadrare, seguendo le categorie generali proposte dai diversi studiosi, i processi di produzione implicati nella creazione e nella possibile traduzione di questo testo.

I.II. Jakobson – Una tipologia della traduzione

La riflessione sulla traduzione e le problematiche connesse a una sua sistematizzazione sul piano scientifico (dovute in maniera predominante alla doppia valenza teorica e pratica della materia che per lungo tempo ha costituito una cesura incolmabile) è annosa. Basti pensare infatti che con il termine traduzione si fa alternamente riferimento a tre diversi scenari: il concetto di traduzione, il processo ovvero l'operazione del tradurre, e infine il prodotto di detto processo. La polisemia della parola, già di per sé indicativa di quanto sfaccettata e articolata sia la realtà dell'universo traduttivo, mette ancora più in evidenza le difficoltà che si riscontrano nel dare una sistematizzazione puntuale ai diversi processi traduttivi (e nel nostro caso semiotici) allo scopo di dare vita a una teoria unitaria.

Con il saggio del linguista e semiologo russo Roman Jakobson apparso nel 1959 *Aspetti linguistici della traduzione* (JAKOBSON, 2001) si apre di fatto il dibattito su traduzione, semiotica e traduzione intersemiotica. In questo saggio, Jakobson distingue tre diverse tipologie del fenomeno traduttivo:

- Traduzione endolinguistica o riformulazione
- Traduzione interlinguistica o traduzione propriamente detta
- Traduzione intersemiotica o trasmutazione

Esistono per Jakobson una traduzione endolinguistica, in altre parole un processo di riformulazione del significato tramite sinonimi e perifrasi; una traduzione interlinguistica che il linguista definisce anche come traduzione propriamente detta a indicare la trasposizione del

significato da una lingua a un'altra; e una traduzione intersemiotica anche detta trasmutazione. Jakobson muove dall'idea che il significato di una parola altro non è che la trasposizione di questo stesso significato in un altro segno, in questo senso per lui "il senso delle parole è un fatto linguistico, o, più precisamente e comprensivamente, un fatto semiotico" (JAKOBSON, 2001:208). A seconda infatti che l'interpretazione del segno linguistico avvenga tramite segni della stessa lingua, di un'altra lingua o tramite sistemi di segni non linguistici, distingue rispettivamente tra traduzione endolinguistica, interlinguistica e intersemiotica. La ripartizione proposta da Jakobson segna una svolta e allo stesso tempo un punto di partenza per la ricerca successiva.

I.III. La critica a Jakobson

Nel suo saggio *Dire quasi la stessa cosa* Umberto Eco (ECO, 2003) riprende la tripartizione di Jakobson, ne individua limiti e meriti e da questi procede per presentare la sua teoria e una diversa ripartizione. È bene anticipare però che, a differenza di Jakobson, Eco, nella sua classificazione, si concentrerà maggiormente sui fenomeni interpretativi anziché su quelli traduttivi.

Due sono le principali critiche che Eco rivolge al lavoro del linguista russo: aver conferito eccessiva centralità al linguaggio verbale a discapito degli altri sistemi semiotici e aver posto come equivalenti i processi di traduzione e interpretazione.

I.III.I. La centralità del linguaggio verbale

Eco ammette che uno dei tratti più innovativi del lavoro di Jakobson è proprio quello di aver introdotto nella rosa dei fenomeni traduttivi il concetto di traduzione intersemiotica. Purtroppo, a suo avviso, ciò che paradossalmente difetta nel suo lavoro è proprio il fatto di aver relegato i sistemi semiotici diversi dal linguaggio naturale a un ruolo marginale. Secondo Eco, infatti, Jakobson, nonostante abbia compiuto evidenti passi avanti rispetto ai suoi predecessori e contemporanei, continua a conferire una posizione centrale alle lingue naturali a discapito degli altri sistemi semiotici. La definizione di traduzione endolinguistica come "interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua" (JAKOBSON, 2001:209) è per Eco riduttiva. Al di là delle forme di riformulazione che pertengono al

linguaggio verbale, infatti, si potrebbe parlare di riformulazione anche all'interno di altri sistemi semiotici quando, ad esempio, si traspone la tonalità di una composizione musicale. Ugualmente critica è rivolta alla traduzione intersemiotica che Jakobson spiega come "un'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici" (JAKOBSON, 2001:209). Anche in questo caso, per Eco, si tratta di una definizione che tiene conto di una tipologia di casi insufficiente a coprire tutto quanto lo spettro dei fenomeni di traduzione intersemiotica. La trasmutazione, infatti, per Eco non è circoscrivibile alla sola trasposizione di un testo verbale in un altro sistema semiotico, ma può coinvolgere anche due sistemi altri dalla lingua verbale come, per citare un esempio, nel caso della versione in balletto dell'Après midi di Debussy.

A tale riguardo, secondo Fabbri (FABBRI, 2001:18) è evidente la netta contrapposizione di Eco rispetto all'eredità saussuriana³. Nel suo saggio "Una storia tendenziosa" il semiologo italiano traccia una breve storiografia volta a ricostruire il percorso e l'approdo della semiotica a disciplina autonoma. A partire da questo momento, attestabile secondo Fabbri intorno agli inizi degli anni sessanta, la semiotica praticata dagli studiosi assume due diverse sembianze le cui caratteristiche divergenti sono individuate e fatte risalire, ciascuna, al nome di uno studioso. Fabbri parla in primo luogo di semiologia e riassume questo primo complesso di caratteri attraverso le teorie dello studioso Roland Barthes. Si tratta, come indica il termine stesso semiologia, di una disciplina che non è ancora una vera e propria semiotica quanto piuttosto uno studio della significazione che si basa principalmente sul linguaggio verbale. Se infatti, per il semiologo resta assodato che esistono nel mondo della significazione diversi sistemi di segni, il problema, scrive Fabbri, è che per Barthes

questi sistemi di significazione sono tutti comprensibili e traducibili in quel supremo, estremo sistema di segni che è la lingua. [...] A differenza di altri sistemi (visivo, gestuale, musicale, spaziale etc.), la lingua gode della possibilità di nominare sé stessa e gli altri segni della cultura. C'è insomma in Barthes un'irreversibilità tale per cui si può dire che, alla fine,

³Secondo la ricostruzione delle varie correnti di pensiero interne alla disciplina, Jakobson, così come Hjelmslev, apparterebbero alla tradizione di linguistica strutturale inaugurata da Saussure. Questa si basa sullo studio della lingua come sistema autonomo e unitario di segni.

la semiotica è una sorta di *trans-linguistica*, ossia una linguistica capace di parlare, oltre che della lingua, di tutti i sistemi dei segni. (FABBRI, 2001:16-17)

Ora, sembra che Eco, con le sue critiche relative alla primarietà del linguaggio conferita da Jakobson alla sua classificazione, confermi, in un certo senso, la teoria di Fabbri sulla duplice natura che, nel tempo, ha caratterizzato la ricerca semiotica. Se la posizione di Jakobson è secondo Eco più vicina a una semiologia che a una semiotica, lo studioso italiano valorizzerebbe invece una tradizione diversa (FABBRI, 2001:18-19): in contrapposizione alla semiologia di Barthes, Fabbri parla di un paradigma semiotico consolidatosi appunto attraverso la figura di Umberto Eco. Eco, afferma Fabbri, si inserisce nella tradizione inaugurata da Charles Sanders Peirce. “La semiotica di Peirce parte dall’idea di non valorizzare in modo particolare il linguaggio. Per Peirce la teoria del segno era una *semiotica*, ossia uno studio di tutti i tipi di segni, non soltanto una *semiologia*, ossia uno studio dei segni a partire dal linguaggio verbale e umano” (FABBRI, 2001:19). Si tratta di un approccio, quello di Eco e di Peirce, che non soltanto prende in considerazione tutti i tipi di segni ma che si propone altresì di studiarli e classificarli applicando un criterio di parità. Il paradigma semiotico descritto da Fabbri lascia intuire come la proposta di una classificazione dei fenomeni traduttivo-interpretativi di Eco si fondi su presupposti, almeno per quanto riguarda lo spettro di fenomeni presi in considerazione, piuttosto diversi da quelli che sottendono la ripartizione proposta da Jakobson. Come vedremo, infatti, la classificazione dei fenomeni interpretativi di Eco si presenta con uno sguardo sicuramente più attento ai sistemi di significazione diversi dal linguaggio verbale.

I.III.II. Interpretare non è tradurre

Al di là della centralità del linguaggio verbale, però, Eco rivolge l’osservazione di maggior rilievo sul lavoro di Jakobson alla questione relativa all’identificazione del concetto di traduzione con quello di interpretazione. Eco rileva come nel suo saggio Jakobson utilizzi il termine interpretazione per definire tutti e tre i diversi tipi di traduzione da lui listati. Così facendo, potrebbe sembrare che Jakobson stabilisca una corrispondenza tra interpretare e tradurre tale da lasciare l’impressione di concepire il complesso della funzione semiotica come fosse una continua operazione di traduzione (ECO, 2003:226). Secondo Eco, tuttavia,

l'intenzione di Jakobson non sarebbe quella di sostenere la coincidenza assoluta tra i processi di traduzione e interpretazione quanto piuttosto di sottolineare, seguendo i precetti peirceiani, che per lui il significato può essere spiegato come una semplice traduzione di un segno in un altro o in un sistema di segni. In questo senso, stando a Eco, l'intenzione di Jakobson è quella di offrire una teoria della semiosi che superi tutte le diatribe precedenti su dove si collochi il significato, senza per questo affermare che interpretare e tradurre siano necessariamente la stessa cosa. Con le sue asserzioni Jakobson intenderebbe quindi allontanare la discussione da quelle concezioni metafisiche che focalizzavano la ricerca sulla relazione esistente tra segno e realtà. Tali concezioni sviluppavano la problematica in merito a cosa il segno identificasse nella realtà e al suo rapporto con il referente anziché concentrarsi sul segno stesso. Per dimostrare che ogni interpretazione non è necessariamente una traduzione, a meno che non si consideri in questi casi il termine traduzione come metafora, un "quasi come se" (ECO, 2003:243), Eco propone un esperimento di traduzione mediante riformulazione. In questo esperimento linguistico, a partire dalla traduzione in italiano di una scena dell'Amleto, Eco tenta di produrre un testo che si possa definire traduzione del precedente sostituendo alcuni dei termini originali con le diverse varianti di riformulazione; nel caso di specie, definizione, sinonimia e parafrasi. Il risultato che ne scaturisce è maldestro e in alcuni casi sfiora la parodia. Di fatto, queste tre riformulazioni non possono essere considerate traduzioni in quanto, pur riportando lo stesso contenuto, non riproducono lo stesso effetto (ovvero il proposito dominante) del testo originale (*Ibid.*). Eco propone di classificarle, invece, tra i fenomeni interpretativi. In definitiva, l'esperimento linguistico appena citato induce Eco a concludere che l'universo dei fenomeni interpretativi è ben più vasto di quello della traduzione propriamente detta in quanto, così come abbiamo visto per la riformulazione, esistono forme di interpretazione che non sono assimilabili alla traduzione. Nondimeno, se è vero che tra traduzione e interpretazione non vi è coincidenza assoluta, è altrettanto vero secondo Eco che per tradurre è sempre necessaria una preliminare operazione di interpretazione. L'esempio più evidente di come per individuare il significato e quindi tradurre sia necessario interpretare rimane per Eco la traduzione interlinguistica. Ogni traduzione prevede necessariamente un'analisi critica del testo fonte, che implica, a sua volta, una personale interpretazione da parte del traduttore. In questo senso, la riformulazione così come qualsiasi operazione di interpretazione si presenta come un "momento ancillare" (ECO, 2003:245) dell'operazione di traduzione. Quello di riformulazione

del testo fonte è pertanto un passaggio indispensabile che si compie nella mente del traduttore al fine di disambiguare i termini secondo contesto e sulla base di ipotesi plausibili riguardo al mondo rappresentato. Solo successivamente alla decisione interpretativa all'interno della stessa lingua si potrà procedere con la traduzione da lingua a lingua. È per queste ragioni che, mentre Jakobson classifica la riformulazione come tipologia traduttiva⁴, Eco sceglie di ascriverlo all'universo dei fenomeni interpretativi.

I.III.III. La traduzione avviene fra testi e non fra sistemi

La ragione per cui Eco, a differenza di Jakobson, decide di formulare una tipologia delle interpretazioni è da rintracciarsi nella profonda convinzione che la traduzione sia troppo varia e legata alla peculiarità del testo per poter essere imbrigliata in categorie generali. Approfondiremo la questione più avanti, dopo aver introdotto le nozioni di forma e sostanza legate ai piani del linguaggio. Per ora ci basti capire cosa intende Eco quando scrive: “la traduzione, ed è principio ormai ovvio in traduttologia, non avviene tra sistemi, bensì tra testi” (ECO, 2003:37). Il sistema semiotico, a differenza del testo, ha per sua natura una struttura astratta. Se prendiamo ad esempio il sistema linguistico, esso si compone di elementi fonetici, morfologici, sintattici, lessicali e di segmentazione del pensiero che interagiscono fra loro seguendo una serie di regole e norme stabilite dalla grammatica di una data lingua e dalla cultura in cui essa si inserisce. Questi elementi sono da considerarsi un nucleo di potenzialità astratte che solo tramite il processo di enunciazione si trasformano in testo. Affermare che la traduzione possa avvenire tra due sistemi linguistici significherebbe pertanto accettare l'idea che il miglior esempio di traduzione sia da individuarsi nella realizzazione di un dizionario bilingue (*Ibid.*). Questo è invece, come noto, un semplice strumento che i linguisti mettono a disposizione dei traduttori. È solo nel momento in cui gli elementi di sistema si combinano tra loro e tramite il processo di enunciazione (sia esso fonico o grafico) prendono forma concretamente, che si ha formazione di un testo ed è quindi possibile parlare di traduzione. Ora, è evidente che il processo di enunciazione così come descritto conferisce al testo

⁴In realtà, secondo Eco, Jakobson aveva utilizzato il termine traduzione per “strizzare l'occhio” alla raccolta di scritti *On translation* a cui il suo saggio era destinato. Nel suo scritto, Jakobson si poneva come obiettivo quello di proporre una distinzione tra i vari tipi di traduzione. Nel fare ciò, aveva però semplicemente omesso di classificarli quali forme di interpretazione, cosa che avrebbe inevitabilmente condotto a definire la traduzione come una specie del genere interpretazione (ECO, 2003:226).

caratteristiche di originalità dovute alla specificità delle condizioni in cui si realizza l'enunciazione (contesto, enunciante, scopo...) e sono proprio queste caratteristiche a definire la peculiarità del processo di traduzione che, secondo Eco, è difficilmente generalizzabile e richiede di essere valutato caso per caso.

Eco propone dunque un prospetto delle diverse forme di interpretazione. Esso si presenta suddiviso in tre macrocategorie a loro volta comprensivi di varietà e suddivisioni interne. Dette macrocategorie sono: l'interpretazione per trascrizione, l'interpretazione intrasistemica e l'interpretazione intersistemica.

L'analisi di queste tipologie di interpretazione e delle loro sottocategorie è affrontata facendo ampio riferimento al pensiero di uno dei fondatori della glossematica, il filosofo e linguista danese Louis Trolle Hjelmslev.

I.IV. La glossematica di Hjelmslev

Per Hjelmslev il segno è "un'entità a due facce generata dalla connessione fra un'espressione e un contenuto" (HJELMSLEV, 2001:68). Questi sono i terminali (o funtivi) della funzione segnica rappresentante la relazione fra i due. Funzione segnica e funtivi sono in necessaria presupposizione reciproca. Questo significa che non può esistere funzione segnica se non in compresenza dei suoi funtivi e, viceversa, espressione e contenuto non possono esistere insieme senza generare una funzione segnica. Ugualmente, anche i due funtivi si trovano in presupposizione reciproca fra loro e l'uno non è concepibile senza l'altro. A questo proposito Fabbri rileva che la teoria di Hjelmslev si inserisce nella tradizione saussuriana prendendo debita distanza dalla semiotica di Pierce che considera invece il segno nella sua globalità. Già per Saussure infatti il segno è un'entità a due facce: il significato e il significante. Quando parla di funtivi in necessaria presupposizione reciproca Hjelmslev attinge a piene mani dal pensiero saussuriano (FABBRI, 2001:23-25).

La lingua è ancora paragonabile a un foglio di carta: il pensiero è il *recto* ed il suono è il *verso*; non si può ritagliare il *recto* senza ritagliare nello stesso tempo il *verso*; similmente nella lingua, non si potrebbe isolare né il suono dal pensiero né il pensiero dal suono; non vi si potrebbe giungere che per un'astrazione il cui risultato sarebbe fare della psicologia pura o della fonologia pura. (MARRONE, 2001:62)

Eppure, a questo proposito, Hjelmslev nel suo saggio osserva che, in un'occasione, Saussure incappa nel tranello da lui stesso anticipato, ovvero cercare di analizzare i due funtivi singolarmente nel tentativo di chiarire il significato di funzione segnica. Si tratta di un evidente paradosso. Se infatti accettiamo l'idea che "un'espressione è espressione solo grazie al fatto che è espressione di un contenuto, e il contenuto è un contenuto solo grazie al fatto che è contenuto di un'espressione" (MARRONE 2001:69) e che, solo congiuntamente, espressione e contenuto possono generare una funzione segnica, è chiaro che ricorrere alla separazione dei due proprio per spiegare il concetto di funzione segnica risulta un ragionamento privo di senso.

I.IV.I. Dal significato al contenuto

Gianfranco Marrone in "Significato, contenuto, senso" (MARRONE, 2001) individua la teoria di Hjelmslev come uno dei momenti spartiacque nello studio della semantica semiotica. Marrone (*Ibid.*) propone un'analisi delle fasi che hanno portato il senso al centro dell'interesse della semantica semiotica. A questo risultato si sarebbe arrivati tramite un duplice movimento che avrebbe spostato l'interesse in prima battuta dal significato al contenuto, poi dal contenuto al senso. Si tratta secondo Marrone di un rapporto, quello che la semiotica intrattiene con la semantica, che si costruisce "in negativo" ovvero prendendo le distanze rispettivamente prima dalla logica poi dalla linguistica (MARRONE, 2001:29). La glossematica di Hjelmslev sancisce per Marrone il primo movimento. In Hjelmslev Il *significato* non è più concepito come entità congiunta al suo referente extrasistemico, viceversa, assume un valore relazionale nella sua inscindibilità con il *significante*. Marrone puntualizza che certo, già Saussure aveva in parte espresso nell'elaborazione delle sue tesi questa nuova visione di significato e referente tra loro irrelati affrancando definitivamente il significato da ogni relazione di riferimento al mondo extralinguistico. Tuttavia, non era ancora riuscito, sostiene Marrone, a svincolarlo dalla visione più psicologica che linguistica di «immagine mentale» e "rappresentazione psichica" (MARRONE, 2001:30). È solo con la glossematica di Hjelmslev (Hjelmslev, 1943) che si compie il totale superamento della dimensione psicologica saussuriana. In questa fase, la semantica semiotica si interessa principalmente al contenuto e

più precisamente alle possibili relazioni che, a seconda dei casi, tale contenuto intrattiene con la sua espressione. La riflessione muove quindi in direzione della funzione segnica, ovvero della relazione di solidarietà tra il piano dell'espressione e il piano del contenuto. Il passaggio dal significato al contenuto trascende la mera questione terminologica rivelando uno sviluppo della teoria del linguaggio che esclude definitivamente qualsiasi entità psicologica o meno di carattere extralinguistico. L'idea del significato inteso come messaggio veicolato dall'enunciante e quindi estrinseco alla struttura semiotica è superato in favore di un più vivo interesse per il contenuto, categoria intrinseca al segno e svincolata da ogni connessione con l'esterno. Ma a Hjelmslev va anche il merito di avere proposto una ripartizione delle componenti del segno più meticolosa rispetto alla bivalenza saussuriana. Egli infatti approfondisce la struttura segnica elaborando il modello della stratificazione del linguaggio.

I.IV. II. Materia forma e sostanza

Nel modello presentato da Hjelmslev ciascuno dei piani del linguaggio consta di una forma e di una sostanza. A monte di questa stratificazione vi è il materiale primo grazie al quale ogni linguaggio (in quanto forma) si trova manifestato. Si tratta di quella che Hjelmslev definisce materia o continuo. La materia è per Hjelmslev una massa amorfa che comprende idealmente tutto ciò di cui si può avere esperienza. Tuttavia, fintanto che non viene articolata in una forma essa non è di per sé né conoscibile né esprimibile. "A determinare la sua forma sono soltanto le funzioni della lingua, la funzione segnica e le altre da essa deducibili. La materia rimane, ogni volta, sostanza per una nuova forma, e non ha altra esistenza possibile al di là del suo essere sostanza per questa o quella forma" (HJELMSLEV, 2001:71). Se prendiamo in esame i sistemi linguistici la cui analisi è al centro dell'indagine di Hjelmslev, la materia è il fattore che accomuna tutte le lingue; esse si differenziano invece proprio per il fatto che articolano questa stessa materia in forme differenti. A partire dalle segmentazioni che ogni lingua opera sulla materia, questa si delinea poi, nel momento della manifestazione del processo linguistico, in sostanza. Restando nell'ambito del sistema verbale vediamo come Hjelmslev descrive nello specifico forma e sostanza per ognuno dei due piani del linguaggio. Per quanto riguarda il piano dell'espressione lo studioso prende in esame quella zona della materia che costituisce l'insieme fonico-acustico percepibile dell'apparato umano. All'interno di questa massa amorfa

di suoni, la forma linguistica opera una segmentazione che si rivela specifica ad ogni lingua. Per quanto riguarda il continuo costituito dal profilo trasversale del palato Hjelmslev spiega che, ad esempio, il lettone e l'eschimese "distinguono due aree *k*, la cui delimitazione non è la stessa nelle due lingue: l'eschimese distingue una zona uvulare e una velare, il lettone una velare e una velopalatale" (HJELMSLEV, 2001:72). È evidente dunque che la diversità dei sistemi fonici delle due lingue affonda le sue radici proprio in questa segmentazione difforme della materia. Solo grazie a questo processo di segmentazione che pertinentizza la materia secondo schemi fonici noi siamo in grado di produrre suoni (vocalici o consonantici) che, per il fatto di essere riconducibili ad un sistema circoscritto, rappresentano la sostanza dell'espressione. Riassumendo, la forma dell'espressione, risultato della selezione di suoni che la lingua individua come propri, è identificabile con il suo sistema fonico; la sostanza invece, in quanto materia assunta dalla forma in vista della significazione, è rappresentata, nel caso di specie, dalla produzione fisica dei suoni vocalici o consonantici così come segmentati dalla forma.

In merito al piano del contenuto, il materiale primo che costituisce la massa amorfa consta di tutte le possibili esperienze e pensieri relativi al mondo. Così come per il piano dell'espressione, anche per il contenuto, lingue diverse articolano diversamente una stessa zona di materia. Ogni lingua pertinentizza la materia secondo schemi semantici e di pensiero propri, generando così, nell'atto della significazione, sostanze diverse. Per chiarificare il concetto, Hjelmslev propone l'esempio dei diversi paradigmi offerti dalla designazione dei colori nelle varie lingue. Confrontando il gallese e l'inglese Hjelmslev mostra come all'inglese *green* corrispondano in gallese due diverse designazioni ovvero *glas* o *llwyd*. Questo è indicativo di come le due lingue segmentino in maniera diversa una stessa zona della materia. Nello specifico, mentre l'inglese ritaglia all'interno del continuo dei colori un'unica zona che verbalizza con il termine *green*, il gallese suddivide invece questa stessa zona in due ulteriori aree a cui assegna altrettante designazioni. La sostanza del contenuto si realizza allora nel processo di enunciazione, momento nel quale è generato il senso che tale forma del contenuto assume. Riproponiamo di seguito lo schema presentato da Hjelmslev che illustra in un confronto schematico la mancanza di corrispondenza tra le designazioni dello spettro dei colori risultato di una diversa segmentazione di uno stesso continuo.

<i>green</i>	<i>gwyrd</i>
<i>blue</i>	<i>glas</i>
<i>gray</i>	<i>llwyd</i>
<i>brown</i>	

(fonte immagine HJELMSLEV, 2001:71)

Per quanto riguarda il sistema verbale possiamo quindi definire la forma del contenuto come il sistema semantico proprio ad ogni lingua e la sostanza del contenuto come il modo di percepire il mondo sulla base del singolo sistema semantico. Rifacendosi ai due esempi appena offerti si potrebbe spiegare l'interazione fra piano del contenuto e piano dell'espressione come l'organizzazione di una parte di materia, quella relativa al sistema fonico (piano dell'espressione), al fine di poter esprimere altre parti della stessa materia facenti riferimento a un ventaglio di colori (piano del contenuto). A proposito di questa correlazione tra elementi della forma dell'espressione e del contenuto, Umberto Eco⁵ riflette sul carattere di possibilità astratta della forma. Nel momento in cui vengono designate le forme dell'espressione e del contenuto, la materia cessa di essere una massa amorfa e diventa formata; tuttavia, fintanto che le sostanze non vengono prodotte, queste forme rappresentano solo un nucleo di potenzialità astratte offerto da un dato sistema (nel nostro caso quello linguistico). Solo "quando, sfruttando le possibilità offerte da un sistema linguistico, viene prodotta una qualsiasi emissione (fonica o grafica) non abbiamo più a che fare col sistema, ma con un processo che ha portato alla formazione di un *testo*" (ECO, 2003:49). Tornando alla distinzione fra testo e sistema già accennata in precedenza, possiamo ora riprenderne le definizioni alla luce dei concetti di forma e sostanza appena esposti. Se i testi si presentano essenzialmente come sostanze attuate, i sistemi rappresentano invece un insieme di articolazioni della materia in una data forma. A questo punto, se, come sostenuto da Eco, la traduzione si opera fra testi e non fra sistemi, possiamo facilmente intuire quanta rilevanza assuma per il processo traduttivo la questione delle sostanze. Per giunta, nella sua analisi, Eco propone un'ulteriore stratificazione delle sostanze dei due piani del linguaggio. Senso e Manifestazione Lineare (termini con i quali Eco si riferisce rispettivamente alla sostanza del contenuto e a quella

dell'espressione) non sono, a suo avviso, da considerarsi come blocchi omogenei di sostanza. Esistono infatti sia per l'espressione che per il contenuto diversi livelli della sostanza ed è proprio nella scelta di quali tra questi livelli privilegiare che si gioca la scommessa interpretativa del traduttore.

I.V. Eco – Tipi di interpretazione

Riportiamo di seguito la classificazione delle diverse forme di interpretazione proposta da Umberto Eco (ECO, 2003:236).

1. Interpretazione per trascrizione
2. Interpretazione intrasistemica
 - a) Intrasemiotica, all'interno di altri sistemi semiotici
 - b) Intralinguistica, all'interno della stessa lingua naturale
 - c) Esecuzione
3. Interpretazione intersistemica
 - a) Con sensibili variazioni della sostanza
 - Interpretazione intersemiotica
 - Interpretazione interlinguistica, o traduzione tra lingue naturali
 - Rifacimento
 - b) Con mutazione di materia
 - Parasinonimia
 - Adattamento o trasmutazione

Dopo aver contrassegnato l'interpretazione per trascrizione⁶ come non rilevante ai fini del discorso, Eco passa al vaglio le altre due macrocategorie ovvero l'interpretazione intrasistemica e l'interpretazione intersistemica che ritiene invece di maggiore interesse per quanto riguarda l'indagine volta a definire la traduzione e i suoi contorni. In questa analisi, particolare attenzione è riservata alle differenze di sostanza dell'espressione che Eco considera di importanza capitale nei processi di traduzione. Vedremo che in tutte le forme di interpretazione descritte da Eco vi è inevitabilmente mutamento di sostanza. Tuttavia, solo in

⁶Si tratta di un processo di sostituzione automatica. Essa ubbidisce a stretta codifica svuotando così il processo interpretativo di ogni decisione e ricorso al contesto.

taluni casi tale mutamento risulta effettivamente rilevante. In tal senso, la discriminazione è dettata dallo scopo o effetto che il testo si prepone.

Nel suo prospetto Eco sembra fissare i confini della traduzione delimitandola da un lato con l'interpretazione intrasistemica e dall'altro con l'interpretazione intersistemica con mutazione di materia.

I.V.I. L'interpretazione intrasistemica

L'interpretazione intrasistemica di Eco corrisponde grosso modo a quello che Jakobson chiamava traduzione endolinguistica o riformulazione. La differenza sostanziale, come già accennato, è che Eco estende il concetto di riformulazione anche ai sistemi non verbali. Abbiamo già avuto modo di constatare che per lui l'interpretazione intrasistemica, sia essa all'interno della stessa lingua naturale o di altri sistemi semiotici, è una forma di interpretazione che, seppur necessaria al processo di traduzione, non coincide con quest'ultimo. Tale processo è definito da Eco interpretativo in quanto tenta di spiegare meglio uno stesso contenuto attraverso segni diversi di uno stesso sistema semiotico. In termini di piani del linguaggio si parlerà quindi di generare, a partire dalla stessa materia e forma dell'espressione, una sostanza diversa allo scopo di delimitare la forma del contenuto⁷. E questo, Eco tiene a precisarlo, è valido sia per i sistemi verbali che per gli altri. Si noti inoltre, come, in queste forme di interpretazione, il cambiamento della sostanza dell'espressione risulti non pertinente in relazione al fine pratico preposto al processo di riformulazione.

Per quanto riguarda l'esecuzione, Eco le riserva un posto particolare come anello di congiunzione tra le interpretazioni intrasistemiche e quelle intersistemiche. Si tratta infatti di una forma di interpretazione che, di fatto, comporta materialmente il passaggio da un sistema ad un altro. Solitamente infatti si ha esecuzione quando una partitura scritta viene realizzata a livello fonico, sonoro, visivo o gestuale a seconda che si tratti, per fare qualche esempio, di una messa in scena di una *pièce* teatrale, dell'esecuzione di una partitura musicale o della realizzazione di un balletto (ECO, 2003:251). Ad eliminare la distanza fra i due diversi sistemi

⁷Parlando di interpretazione intrasistemica all'interno di sistemi semiotici altri da quelli verbali Eco propone l'esempio di quando si aumenta o diminuisce la scala di riduzione di una mappa. Anche in questo caso si rimane all'interno della stessa materia e forma dell'espressione ma si genera una sostanza dell'espressione diversa al fine di delimitare meglio un aspetto della forma del contenuto (ECO 2003:238).

interviene però l'idea alla base di qualsiasi partitura destinata ad esecuzione che tale forma di scrittura sia ancillare rispetto al sistema semiotico a cui rinvia. Basti pensare, infatti, che al suo interno vengono fornite una serie di istruzioni per l'esecuzione che, fra le altre, prescrivono anche la materia in cui si assume il testo debba essere realizzato. Ciò sottintende che anche quando la partitura viene semplicemente letta, senza essere eseguita, vi sono al suo interno elementi che rendono possibile figurarsi come si presenterebbe se venisse realizzata. È proprio questa serie di istruzioni che lega a doppio filo testo scritto e sistema semiotico "di arrivo" a ridurre la distanza fra i due sistemi e, quindi, a indurre Eco a parlare di interpretazione intrasemiotica. In termini di piani del linguaggio, si riscontra indubbiamente cambiamento di sostanza (ma anche di forma) dell'espressione. Tuttavia, se si tratta di ricondurre una data esecuzione al suo testo tipo, il cambiamento di sostanza può essere considerato come non pertinente. Assume invece un ruolo importante là dove si facciano intervenire criteri di gusto estetico. In questo caso la diversa sostanza dell'espressione che si manifesta nelle varie interpretazioni diventa rilevante, spiegando, fra l'altro, che si possa prediligere l'una o l'altra esecuzione (ECO, 2003:253).

I.V. II. Interpretazione intersistemica con mutazione di materia

Un altro limite che marca il confine tra traduzione e interpretazione è rintracciabile, secondo Eco, nella diversità di materia. Corrisponde, a grandi linee, a ciò che Jakobson chiamava trasmutazione, ovvero quel processo che nel passare da un sistema semiotico ad un altro implica non solamente un mutamento della forma dell'espressione (come avviene già nella traduzione interlinguistica) ma anche un cambiamento di materia. Secondo Eco, in questo caso, non si può parlare di traduzione in quanto due sistemi di materia diversa, per natura, non riusciranno mai ad esprimere le stesse cose. Questo è riconducibile al fatto che ogni dato sistema, in base al tipo di materia entro cui si esprime, rende pertinenti taluni o altri elementi. In tal modo, un sistema semiotico che si sviluppa a partire da una data materia può esprimere di più o di meno di un sistema che si realizza in una materia diversa. Poniamo l'esempio di un poema che si voglia riprodurre a livello figurativo. È possibile che nella mutazione di materia dal verbale al visivo l'artista riesca a trasmettere sensazioni simili a quelle che si provano leggendo il testo originale, tuttavia, è molto probabile che nel passare al sistema

visivo vengano persi o aggiunti alcuni significati rispetto al testo originale. Si pensi ad esempio alla riproduzione figurale che si possa fare di una donna evocata in una poesia i cui versi, però, non lasciano trapelare niente riguardo il suo aspetto fisico. Nel passaggio ad un sistema visivo è inevitabile conferire alla donna un aspetto fisico che comprenda la scelta del colore dei capelli, degli occhi, della statura etc. Così facendo, però, il testo di arrivo dice indubbiamente di più di quanto detto nel testo fonte. Questo è dovuto al fatto che nella trasmutazione di materia si rendono pertinenti alcune connotazioni che nel sistema di origine non erano rilevanti. Eco ne consegue che, nel rendere esplicito qualcosa che in origine era implicito, si è compiuta un'operazione di interpretazione e non di traduzione dal momento che "una traduzione non deve dire più di quanto non dica l'originale, ovvero deve rispettare le reticenze del testo fonte" (ECO, 2003:238). Questo fenomeno di trasmutazione di materia come descritto finora è indicato da Eco con il termine adattamento. Eco sostiene che ogni adattamento prevede, alla base, una presa di posizione critica. Ciò che distinguerebbe allora l'adattamento dalla traduzione, che pure come abbiamo visto implica anche essa una presa di posizione da parte del traduttore, sta nel fatto che nella traduzione le scelte interpretative tendono a non mostrarsi e a risultare impercettibili rispetto a quanto avviene nell'adattamento, dove diventano invece preponderanti (ECO, 2003:336). Esistono addirittura casi di adattamento in cui, secondo Eco, si dovrebbe parlare in modo più specifico di uso creativo del testo fonte piuttosto che di interpretazione. L'idea alla base di questo processo sarebbe quella di "partire da un testo stimolo per trarne idee e ispirazioni onde produrne poi il *proprio* testo" (ECO, 2003:341).

Per concludere la rassegna sulle interpretazioni intersistemiche con mutazione di materia bisogna parlare di parasinonimia che Eco definisce

"casi specifici di interpretazione in cui, per chiarire il significato di una parola o di un enunciato, si fa ricorso a un interpretante espresso in diversa materia semiotica (o viceversa). Si pensi per esempio all'*ostensione* di un oggetto per interpretare una espressione verbale che lo nomina, o di converso a quella che chiamerei *ostensione verbale*, come quando un bambino punta il dito verso un'automobile e io gli dico che si chiama *macchina*." (ECO 2003:316)

Trattandosi di un processo innescato al fine di chiarire meglio un contenuto, si può constatare che questa forma di interpretazione risulta molto simile alla riformulazione dei linguaggi verbali. In termini di piano del linguaggio, ciò che lo differenzia però dalla riformulazione di Jakobson è che oltre al cambiamento di sostanze dell'espressione si ha anche mutazione di materia.

I.V.III. Interpretazione intersistemica con sensibili variazioni della sostanza

Per quanto riguarda quest'ultima categoria si noti che Eco non si sofferma a lungo sulle forme di interpretazione intersemiotica concentrando invece la maggior parte delle sue attenzioni sull'interpretazione anche detta traduzione tra lingue naturali. In questa categoria, secondo Eco, il mutamento di sostanza dell'espressione, che finora abbiamo visto essere trascurabile, nel passaggio da una lingua all'altra diventa invece particolarmente rilevante. Sul piano dell'espressione, spiega Eco (ECO 2003:260), si manifestano tipi di sostanza di varia natura che non sempre coincidono con fenomeni linguistici. La linguistica da sola rappresenta infatti solo una piccola parte dei fenomeni che si devono tenere in considerazione nel processo di traduzione interlinguistica. In un testo, esistono tratti stilistici che non rientrano nella sfera della sostanza linguistica e che per questo sono detti soprasegmentali o paralinguistici. In generale, è possibile riscontrare elementi stilistici in qualsiasi frase scritta o pronunciata (anche senza scopo estetico); tuttavia, quando l'interesse si concentra prevalentemente sul piano del contenuto, la sostanza dell'espressione puramente linguistica risulta insensibile alle variazioni soprasegmentali. La loro presenza, sostiene Eco (ECO, 2003:277), è puramente funzionale, essa serve esclusivamente a colpire i sensi e solo successivamente si innesca il processo di interpretazione del contenuto. È invece nei testi a cui si riconoscono finalità estetiche "e in ogni arte, là dove non conta solo che si vedano, per esempio in un quadro, una bocca o un occhio su di un volto, ma che si valutino il tratto, la pennellata, [...]" (ECO, 2003:276) che le differenze di sostanza, soprattutto quelle soprasegmentali, si rivelano particolarmente rilevanti. In realtà, tiene a precisare Eco, la rilevanza dei tratti stilistici diventa fondamentale non soltanto per quanto riguarda la traduzione di testi con finalità estetiche ma anche quella

di testi quali ad esempio formule etichettali e liturgiche⁸. Al di là della divisione generale in categorie, dato il carattere di peculiarità del testo, Eco sostiene che la rilevanza o meno della sostanza dell'espressione vada valutata testo per testo e, a volte, segmento per segmento. Un esempio, in questo senso, è fornito dalla retorica. In retorica si distingue fra figure del contenuto e figure dell'espressione. Figure del contenuto sono, ad esempio, metafora, sinonimia e ossimoro. Nella traduzione di questi fenomeni, che pur trovano ampio spazio nei testi a finalità estetica, la sostanza dell'espressione (sia linguistica che extralinguistica) non assume particolare rilevanza fintanto che si mantenga la stessa forma del contenuto. Per quanto riguarda invece le figure dell'espressione quali paronomasia, assonanza, allitterazione e anagramma e, ancora, questioni di fonosimbolismo e ritmo elocutivo, entrambe le sostanze assumono un'importanza cruciale (ECO, 2003:266). La peculiarità propria ad ogni testo impone al traduttore di effettuare scelte interpretative tali da individuare, caso per caso, precisi livelli di pertinenza da rispettare e riprodurre per poter mantenere l'effetto del testo originale. A seconda dei casi, ci si può trovare a privilegiare questioni di contenuto o di espressione. Il testo poetico, per la cui traduzione è spesso ritenuto fondamentale preservarne rima, ritmo o metro, è un ottimo esempio di come in alcuni casi l'espressione, in questo caso extralinguistica, risulti preminente rispetto al piano del contenuto. Vi sono casi, poi, in cui la scelta del livello di pertinenza si scontra con l'incommensurabilità dei sistemi linguistici tanto da dare adito a consistenti licenze interpretative. È il caso che Eco classifica come rifacimento radicale. In questi processi di rifacimento il traduttore, al fine di rimanere fedele all'effetto del testo, si concede, per necessità, licenze tali da distaccarsi parecchio dal riferimento.

Parallelamente a questa classificazione generale, Eco afferma che esistono un'infinità di casi di frontiera che non trovano un'esatta collocazione nelle categorie sopraelencate. Il che è certamente dovuto al carattere di peculiarità dei testi. Ogni singolo testo richiede l'adozione di una modalità di traduzione ogni volta diversa a seconda del fine che volta per volta, negoziando, ci si propone (ECO, 2003:313-314).

⁸Questi testi si pongono secondo Eco molto vicino al testo estetico. Un aspetto fondamentale delle espressioni di saluto per esempio è la brevità. È evidente che la brevità non è elemento riconducibile al piano del contenuto, ma ad essere precisi neanche alla forma dell'espressione in quanto in ogni lingua la forma dell'espressione mette a disposizione diverse stringhe in grado di veicolare lo stesso contenuto. La brevità è pertanto un tratto stilistico e come tale rientra nella sfera della sostanza dell'espressione (ECO, 2003:258-259).

I.VI. La critica all'approccio sistemistico

Abbiamo visto che, nel tentativo di classificare e definire il fenomeno della traduzione, Umberto Eco presenta quali componenti integrative alle sue riflessioni due elementi:

- La peculiarità del testo in quanto messa in atto di un nucleo di potenzialità astratte identificabili nel sistema
- La traduzione come fenomeno che coinvolge testi e non sistemi.

Calabrese, nel saggio *Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta* (CALABRESE, 2000), accoglie questi due aspetti come validi, cionondimeno riscontra che Eco, nel proporre la sua classificazione, incappa in un errore metodologico che si scontra con questi assunti, ovvero voler inquadrare i fenomeni traduttivi in una tipologia ad impianto sistemistico. Eco costruisce infatti la sua classificazione dei fenomeni interpretativi sulla base della diversità dei sistemi e, più specificamente, della trasmigrazione di un contenuto da un sistema a un altro: è la natura dei sistemi tra i quali si attua il processo traduttivo a determinare cosa può essere considerato traduzione e cosa no. In aperta contraddizione con Eco, Calabrese sostiene che erigere una teoria unitaria della traduzione in termini esclusivamente sistemici sia un approccio destinato a fallire (CALABRESE, 2000:102).

I.VI.I. Calabrese e l'equivalenza imperfetta

Anche per Calabrese, così come per Eco, il presupposto fondamentale della traduzione è la relazione fra testi, non fra sistemi. Le sue riflessioni si basano sulla definizione del testo in termini di processo. Il testo è per lui manifestazione della messa in atto di una combinazione di elementi paradigmatici mediante regole più o meno esplicitate. In merito ai processi traduttivi Calabrese scrive:

quel che conta davvero è il fatto che un processo venga trasformato in un altro, stabilendo preventivamente le condizioni di equivalenza desiderate fra i due, e facendo intervenire questioni di sistema solo a certi livelli: ad esempio, riconoscendo un certo aspetto sistemico precisamente ancora in quel testo o gruppo di testi. (CALABRESE, 2000:104)

A partire da questo assunto si noti come Calabrese costruisca le sue riflessioni su due argomentazioni principali: il processo come unità d'analisi dominante rispetto al sistema e l'importanza di stabilire livelli di equivalenza appropriati.

In merito al processo, Calabrese definisce la traduzione come un fenomeno che mira a "trasferire un certo contenuto manifestato in una certa espressione (un testo, cioè un processo) in una certa *altra* espressione, con delle soglie di arresto causate da un lato dai vincoli della nuova espressione, ma dall'altro dai limiti di trasferimento posti dall'agente della traduzione" (CALABRESE, 2000:105). Ora, questi vincoli, ammette, sono effettivamente di natura sistemica. Essi possono essere locali o globali. Il vincolo locale è solitamente imposto dall'agente della traduzione che sceglie di dotare il testo di una regola formale che intenzionalmente lo allontana dall'originale. Quello globale invece, in cui si imbatte in alcuni casi la traduzione interlinguistica, dipende generalmente dal testo e più specificamente dall'incommensurabilità dei sistemi di riferimento che può ripercuotersi su determinati aspetti del testo. Nonostante la natura prettamente sistemica di questi vincoli, nondimeno, Calabrese sostiene che le questioni di sistema siano da considerarsi marginali rispetto a quelle relative al processo. È infatti il testo e non certo il sistema a porre al traduttore domande pertinenti alla sua singolarità in materia di traduzione. Il testo, proprio in virtù della sua singolarità, contiene già al suo interno le basi di un negoziato preliminare che permette al traduttore di cogliere quale sia la migliore traduzione possibile (*Ibid.*). Ciò che sembra conti davvero per Calabrese allora sono le regole che orientano il processo di trasferimento del piano del contenuto da un'espressione a un'altra. Queste regole fanno capo al concetto di meta-narrazione sotteso al processo traduttivo. Con il termine meta-narrazione Calabrese vuole indicare quel racconto di trasformazione, dal testo originale al testo di arrivo, che ogni traduzione porta con sé e di cui conserva le tracce. Questo racconto interessa non solo i testi ma anche l'agente della traduzione, le sue motivazioni, le competenze e le tecniche messe in atto (CALABRESE, 2000:109). Le riflessioni di Calabrese si concentrano quasi esclusivamente sul processo e le sue regole relegando il sistema ad una questione secondaria e in qualche modo risolvibile dall'agente della traduzione. Così facendo, di fatto, lo studioso rompe le barriere della traducibilità. Nel trarre le sue conclusioni sostiene infatti, in disaccordo con Eco, che qualsiasi testo, indipendentemente dalla combinazione di sistemi semiotici tra i quali si vuole mettere in atto il processo traduttivo, è traducibile. A differenza di Eco allora, che, come abbiamo visto,

ritiene che i processi di interpretazione infrasistemica così come quelli che implicano un mutamento di materia valichino i limiti di ciò che può essere considerato traduzione, Calabrese arriva alla conclusione opposta, ovvero che “tutto sia (imperfettamente) traducibile, e da qualunque semiotica a qualunque altra semiotica” (CALABRESE, 2000:118). Il che naturalmente sottintende che si possa parlare di traduzione anche in casi di trasposizioni intrasistemiche e intersistemiche con mutamento di materia. Il fattore di imperfezione a cui fa riferimento Calabrese rinvia al secondo argomento cardine (oltre all'autonomia del testo rispetto al suo sistema) che si deve a suo avviso necessariamente tenere in considerazione quando si parla di traduzione. Si tratta dell'esplicitazione di quei livelli di equivalenza che, sulla base di una preliminare selezione di categorie e pertinenze rilevate nel testo, si intendono riprodurre.

Per quanto riguarda questo secondo fattore, Calabrese riprende la tesi, ampiamente condivisa in traduzione, che l'equivalenza non possa essere riprodotta in termini assoluti. Questa opinione diffusa poggia sull'idea secondo cui, in base al testo in esame e al contesto in cui si opera la traduzione può rivelarsi necessario o semplicemente più appropriato salvaguardare solo alcuni dei livelli del testo. La decisione, in questo senso, è affidata alla decodifica che il traduttore compie del testo di partenza. A questo proposito, Calabrese distingue due tipi di decodifica del testo: una detta molecolare e una molare. La prima pone attenzione al procedere dei singoli elementi sul piano dell'espressione più che all'aspetto complessivo; così facendo la traduzione segue pedissequamente l'assetto del testo originale riproducendone la linearità del discorso. La decodifica molare consiste invece nel trattare il testo nel suo insieme per ottenerne una visione globale. A partire da questa visione globale si procede poi a una segmentazione che permette di individuare la categoria base o variazione stilistica che si vuole riprodurre nel testo di arrivo, a volte anche a costo di modificarne il livello narrativo o la linearità⁹. La scelta della decodifica del testo risulta allora di fondamentale importanza per il processo di traduzione. Una volta individuato il carattere di singolarità del testo, la traduzione deve mirare a salvaguardarne, sulla base di una attenta selezione, almeno una parte dei suoi tratti. La scelta di quale parte dipenderà dagli obiettivi predefiniti dall'agente della traduzione e dai suoi mandanti sulla base di uno specifico negoziato.

⁹Si noti che, così descritta, la decodifica molare può facilmente ricordare il procedimento alla base del rifacimento radicale descritto da Eco.

I.VII. La svolta generativista

La svolta teorica su cui poggiano le considerazioni di Calabrese esposte in questa sede riguarda la riconsiderazione del piano del contenuto. Per la tradizione semiotica conosciuta come semiotica generativa, esistono, a seconda della materia utilizzata, diverse forme del piano dell'espressione ma solo un piano del contenuto che viene articolato ogni volta in modo diverso (CALABRESE, 2000:104). Questa teoria semantica si basa sull'idea che vi sia riformulazione del contenuto ogniqualvolta ve ne è manifestazione. In questo senso, la semantica generativa, diversamente da quella prettamente sostanzialista di Hjelmslev, assume carattere procedurale.

I.VII. I. Dal contenuto al senso

Nell'analisi delle fasi che secondo Marrone portano la semantica semiotica a spostare gradualmente il centro dell'interesse in direzione del senso, la semiotica e più precisamente la semantica generativa, prendendo progressivamente le distanze dalla linguistica e in particolare dalla glossematica di Hjelmslev, rappresenta la svolta che segna il passaggio dal contenuto al senso (MARRONE, 2001:30). Lo spostamento di interesse precedente, quello dal significato al contenuto, ha avuto il merito di svincolare il significato da ogni relazione di natura extralinguistica sia essa psicologica o relativa al mondo reale. In questo modo ha però anche dato vita a un concetto, quello di specificità semiotica che, per i generativisti, dà adito a fraintendimenti. Marrone (MARRONE, 2001:36) spiega che Hjelmslev, nel presentare il suo modello di stratificazione del linguaggio, descrive, proprio con l'intento di superare le questioni del referente extra-linguistico del segno, il piano del contenuto come intrinseco alla struttura semiotica. Il che significa che ogni sistema, nel porre la relazione tra il piano dell'espressione e quello del contenuto si presenta come autonomo nella maniera in cui la funzione segnica che si ingenera è specifica a quello stesso sistema. Insistere sulla specificità di sistemi semiotici che fanno capo a sostanze sensoriali differenti significa secondo Marrone istituire inevitabilmente il principio di intraducibilità fra un codice e l'altro (*Ibid.*). Con il passaggio dal contenuto al senso invece si ha un'inversione di prospettiva: se il contenuto in quanto forma è frutto di una segmentazione che si rivela specifica ad ogni linguaggio, il senso

si configura invece come un'entità che, certo, esige una forma del contenuto per potersi manifestare ma di fatto è comune a tutte le semiotiche. Cionondimeno, la semantica generativa non poggia sulla convinzione dell'esistenza di un "ideale Universo Semantico Globale" (CALABRESE, 2000:104). Il senso si manifesta invece tramite significazioni concrete che volta per volta lo pongono in atto ed è comprensibile solo tramite le continue parafrasi che fa di sé stesso. È evidente allora che il senso, fuori dalle sue manifestazioni sottoforma di significazione non è definibile se non facendo intervenire presupposti metafisici che esulano dal discorso (GREIMAS & COURTÉS, 2007:313). A partire da questo presupposto, Marrone sostiene che la focalizzazione sul senso pone in primo piano il principio della traducibilità che diventa "non solo possibile, ma persino necessaria per la produzione (e la relativa spiegazione) di ogni tipo di semiosi" (MARRONE, 2001:36). Di conseguenza, i testi si configurano allora come "operatori di trasformazione ovvero luoghi di passaggio da un senso che è già dato a una significazione che manifesta quel senso articolandolo in modo volta per volta diverso" (MARRONE, 2001:37). Questo spostamento dell'asse di studio della semiotica, sostiene Marrone, emerge dall'esigenza di rendere conto di una struttura semantica dinamica che supera strutture dicotomiche quali ad esempio quella di sistema e testo di cui abbiamo parlato in precedenza. Il termine senso inizia così a trovarsi in maniera sempre più diffusa al posto di quelli di significato e contenuto. Uno dei semiotici che sicuramente fa del senso la questione centrale della sua ricerca è Algirdas Julien Greimas.

I.VII.II. Greimas e il percorso generativo

La riflessione semiotica di Greimas va sotto il nome di percorso generativo e si basa su due presupposti fondamentali.

- Il superamento del segno in favore del testo come unità di analisi
- La raggiunta consapevolezza che non sia possibile descrivere l'intero piano del contenuto a partire da un inventario semantico limitato (così come invece era stato possibile per il piano dell'espressione) e il conseguente rifiuto di continuare ad intendere il contenuto nei termini fissati da Hjelmslev

Per risolvere l'impasse data dall'impossibilità di definire e circoscrivere semanticamente il senso, Greimas individua delle strutture soggiacenti ai testi che accomunerebbero, secondo

lui, tutti gli universi semantici. Queste strutture sono pensate come un sistema semantico stratificato in diversi livelli di profondità della significazione. Il meccanismo che muove la significazione è per l'appunto un meccanismo generativo che, attenendosi a determinate regole di conversione, permette ad elementi più profondi e astratti di generare elementi più superficiali beneficiando di un progressivo arricchimento del senso. Per queste ragioni, la teoria di Greimas si definisce come teoria della generazione del senso (MARRONE, 2001:38-39).

Percorso generativo				
		Componente sintattica		Componente semantica
<i>Strutture narrative</i>	<i>semio-</i>	Livello profondo	Sintassi fondamentale	Semantica fondamentale
		Livello di superficie	Sintassi narrativa di superficie	Semantica narrativa
<i>Strutture discorsive</i>		Sintassi discorsiva <u>Discorsivizzazione</u> Attorializzazione Temporalizzazione Spazializzazione		Semantica discorsiva Tematizzazione Figurativizzazioni

(fonte immagine GREIMAS & COURTÉS, 2007)

Illustriamo ora brevemente e in maniera molto semplificata il percorso generativo greimasiano servendoci dello schema sopra riportato. Il percorso è organizzato su tre livelli che incarnano tre diverse strutture, in un ordine che va dalla più astratta e profonda alla più concreta e superficiale. In linea generale, si può dire che il percorso generativo riassume il mondo della significazione ponendone alla base elementi di tipo logico-semantico. Questi si convertono poi in elementi di tipo semantico-sintattico che, a loro volta, in vista della manifestazione, convocano elementi discorsivi. Ciascuna delle tre strutture si presenta sotto

forma di grammatica narrativa che consta di una componente sintattica e una semantica. La prima organizza il sistema semantico umano in categorie mentre la seconda rende conto dei rapporti che intercorrono fra dette categorie e delle trasformazioni a cui la loro interazione dà vita.

Il livello più astratto del percorso generativo è costituito dalle strutture semio-narrative. Queste si suddividono a loro volta in un livello profondo e uno di superficie. Il livello profondo è quello della struttura elementare della significazione, portatore dei valori e significati fondamentali su cui si basa il testo. Le strutture semio-narrative di superficie rendono conto della conversione del senso dal livello profondo al livello superficiale. In questo passaggio, le forme di valore e significati astratti si trovano convertite in elementi più concreti che, seppur ancora piuttosto indeterminati, cominciano ad assumere forme di narritività che si incarnano in situazioni, azioni e soggetti tipizzati. Infine, le strutture discorsive rappresentano il livello più esterno, quello del testo propriamente detto con cui l'osservatore entra in contatto. In queste strutture si attua la messa in discorso degli schemi delle strutture precedenti dando così corpo a elementi di natura concreta che vanno a costituire il carattere di singolarità del testo (GREIMAS & COURTÉS, 2007:140-143).

Dato lo stretto legame che sussiste tra il livello più superficiale del percorso di generazione del senso e il carattere di singolarità del testo, accenniamo di seguito alle componenti delle strutture discorsive.

Il passaggio dalle strutture semio-narrative di superficie al livello discorsivo prevede un soggetto enunciatore che attualizza le strutture in discorso. Questo processo di enunciazione è definito da Greimas "un'istanza di mediazione che assicura la messa in enunciato-discorso delle virtualità della lingua" (GREIMAS & COURTÉS, 2001:27). La messa in discorso si avvera secondo Greimas tramite due operazioni che costituiscono gli elementi della sintassi discorsiva: il *débrayage* e l'*embrayage*.

Il débrayage

Il *débrayage* consiste nell'atto di innescare il processo enunciativo. L'enunciazione, considerata come un "sincretismo di io-qui-ora" (GREIMAS & COURTÉS, 2001:29) proietta fuori di sé un non-io, un non-ora e un non-qui che appaiono disgiunti rispettivamente da soggetto,

tempo e luogo dell'enunciazione¹⁰. L'atto del linguaggio si configura in questo modo come un doppio atto di creazione che determina, da un lato, il soggetto, il luogo e il tempo dell'enunciazione e dall'altro le rispettive rappresentazioni dell'enunciato. Si noti che solo la proiezione fuori dall'istanza enunciativa ha il potere di dare effettivamente vita, tramite il contrasto con ciò che non sono, al soggetto tempo e spazio dell'enunciazione che, altrimenti, non esisterebbero. Il loro statuto di esistenza risulta quindi puramente illusorio. Inoltre, le circostanze dell'enunciazione, non trovandosi mai manifestate nel discorso, rimangono sempre implicite e presupposte. Il che significa che nessun "io", "qui" o "ora" può in qualche modo identificarsi con le rispettive situazioni dell'enunciazione. Si tratta infatti di semplici simulacri, ovvero rappresentazioni di come, con la messa in discorso tramite enunciazione, si vorrebbe che le condizioni dell'istanza di mediazione venissero percepite. L'enunciazione rimane in questo senso una struttura virtuale e presupposta di cui l'enunciato mantiene traccia attraverso una serie di elementi detti marche dell'enunciazione. Queste marche si possono riconoscere nei deittici spazio-temporali e nei pronomi di prima o terza persona che indicano rispettivamente lo spazio e il tempo e i soggetti dell'enunciato (GREIMAS & COURTÉS, 2001:102).

L'embrayage

L'*embrayage* è il termine con il quale si designa la componente della sintassi discorsiva che produce l'effetto di ritorno all'enunciazione; in questo senso, "ogni *embrayage* presuppone dunque un'operazione di *débrayage* che lo precede logicamente" (GREIMAS & COURTÉS, 2001:32). Se il *débrayage* indica il movimento che va dall'enunciazione all'enunciato tramite la proiezione, nel discorso, di soggetti, tempi e spazi diversi da quelli dell'istanza dell'enunciazione, l'*embrayage* indica il movimento inverso, ovvero quello che va dall'enunciato all'enunciazione. Cionondimeno, si deve tenere a mente che l'*embrayage* implica sempre il ritorno a un simulacro e mai all'originale istanza dell'enunciazione che ha invece, come abbiamo visto, carattere illusorio. In concreto, questo movimento diminuisce senza mai appiattirle del tutto le distanze fra le circostanze in cui si attua l'enunciazione e quelle riprodotte nell'enunciato-discorso.

¹⁰Si parlerà in questi casi rispettivamente di *débrayage* attanziale, *débrayage* temporale e *débrayage* spaziale.

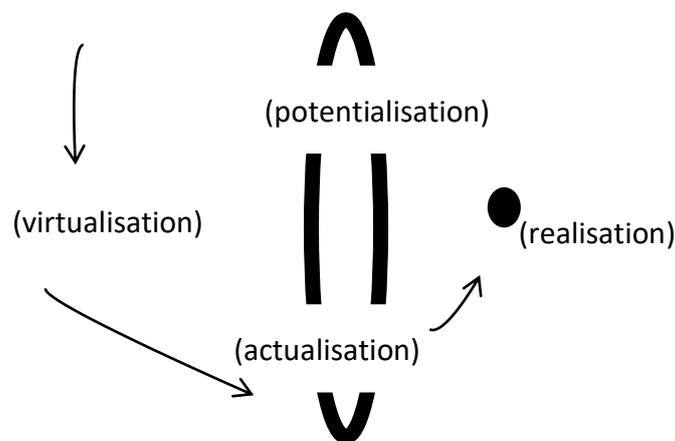
Per concludere il panorama delle strutture discorsive, si veda che, nell'ambito della componente semantica, il soggetto enunciatore convoca competenze e valori astratti e li trasforma in temi e figure.

Oltre a quello delle strutture discorsive, esiste poi un ulteriore livello, quello delle strutture delle manifestazioni. Queste strutture altrimenti riassumibili con il termine testualizzazione rappresentano per Greimas la "procedura di messa in testo lineare (temporale o spaziale secondo le semiotiche)" (GREIMAS & COURTÉS, 2007:141) che si situa al di fuori del percorso generativo propriamente detto costituendo in tal modo un campo di ricerca autonomo. A questo livello avviene la scelta del linguaggio che si intende utilizzare per mettere il discorso in testo e l'effettiva produzione delle sostanze dell'espressione (GREIMAS & COURTÉS, 2007:141-142).

Un altro studioso che approfondisce il tema dell'enunciazione è Jacques Fontanille. In un panorama in cui si assiste ad uno spostamento di prospettiva sempre più orientato verso la singolarità del testo e la concretezza del processo di testualizzazione, Fontanille cerca di proporre un'analisi semiotica che, anche a dispetto della specificità del testo, possa individuare strutture immanenti comuni sia al sistema che ai discorsi.

I.VIII. La prassi enunciativa di Fontanille

Nei suoi studi Fontanille rivolge particolare attenzione alla prassi enunciativa proponendo uno schema che la definisce sulla base di un moto circolare.



(fonte immagine FONTANILLE, 1998:289)

Questo moto si costituisce di un duplice movimento. Il primo, quello della significazione, è definito ascendente in quanto in quest'occasione vengono convocate le forme significanti in vista della manifestazione. Il secondo, in grado di arricchire il sistema, è definito discendente nella misura in cui dalla manifestazione muove a ritroso verso il sistema fissando le forme in stereotipi che vanno a nutrire la competenza dei soggetti dell'enunciazione. Ognuno dei due movimenti si compie, a sua volta, in due atti distinti. Il movimento ascendente determina dapprima l'emergenza e poi l'apparizione della forma. Questi due atti sono da intendersi come risultati di due movimenti distinti che vanno rispettivamente dalla virtualizzazione all'attualizzazione e dall'attualizzazione alla realizzazione. Ugualmente, il percorso discendente consta anch'esso di due atti che implicano uno il declino e l'altro la scomparsa delle forme. Questi atti rappresentano l'esito di movimenti che procedono rispettivamente dalla realizzazione alla potenzializzazione e dalla potenzializzazione alla virtualizzazione (FONTANILLE, 1998 :289-291).

Secondo Fontanille, nella produzione concreta del discorso, questi movimenti non si trovano riprodotti singolarmente ma in una combinazione di almeno due di queste operazioni che associano un atto ascendente ad un atto discendente. Tale combinazione produce quattro diversi effetti. A seconda della natura delle operazioni si avrà quindi:

1. Distorsione quando un'emergenza si combina con un declino
2. Rimaneggiamento quando un'emergenza si combina con una scomparsa
3. Fluttuazione quando un'apparizione si combina con un declino
4. Rivoluzione quando un'apparizione si combina con una scomparsa

Per ricapitolare, Fontanille propone una teoria dell'enunciazione basata sul suo aspetto pratico. In questo senso la prassi dell'enunciazione si configura come una combinazione di atti ascendenti e discendenti con quattro diversi esiti che rendono conto del divenire dell'oggetto. In questo consiste la novità rispetto alle teorie di Greimas. Nonostante la semiotica di Greimas sia definita procedurale, infatti, la sua analisi dell'impianto enunciativo rimane, in un certo senso, ancora statica. L'enunciazione in Greimas è indagata a partire dalle caratteristiche che emergono dal testo enunciato come risultato dell'atto di enunciazione. A differenza di Fontanille, Greimas non si sofferma concretamente sulle modalità di produzione del testo, ritenendo l'argomento della testualizzazione un campo di ricerca autonomo tale da non poter essere ricompreso all'interno del suo percorso generativo. L'approccio pratico di Fontanille ha

il merito di porre l'attenzione sui metodi di produzione vera e propria attirando così l'attenzione sull'oggetto in quanto creazione e aprendo ad un ampio ventaglio di considerazioni sulla questione relativa al supporto.

Capitolo secondo - Sincretismo e i piani del linguaggio

*In questo secondo capitolo affrontiamo l'analisi di *Tree of Codes* facendo riferimento alle teorie di Eco e di Hjelmslev in merito alla stratificazione del linguaggio. Con questo intento prendiamo in esame, una dopo l'altra, le tre dimensioni la cui partecipazione alla significazione del testo conferisce all'opera lo statuto di testo sincretico*

II.I. Tree of Codes – un testo sincretico

Nel primo capitolo, quando abbiamo contestualizzato l'opera di Safran Foer per farne emergere le problematiche traduttive, ci siamo brevemente soffermati su quello che sembra essere uno degli elementi principali di *Tree of Codes*, ovvero il carattere di sincretismo dell'opera.

Nell'introduzione a "Quaderni di studi semiotici" del gennaio-dicembre 2000, volume che raccoglie saggi di vari studiosi sulla traduzione intersemiotica, Nicola Dusi, facendo riferimento al lavoro di Metz, accenna alla questione del discorso sincretico. Metz, dice Dusi (DUSI, 2000:13), muovendo dall'affermazione del cinema come linguaggio, perviene ad individuarne molteplici strati che riconosce come diverse sostanze dell'espressione. Prendendo in considerazione l'insieme dei supporti sensoriali indica poi, sul piano dell'espressione, cinque esempi di sostanze che possono trovarsi realizzate nel linguaggio cinematografico. Queste sono l'immagine, il suono musicale, il suono fonetico, il rumore e il tracciato grafico delle diciture scritte. La compresenza di queste diverse sostanze, secondo Metz, conferisce al film il carattere di testo sincretico. Generalizzando l'esempio del cinema, Dusi definisce il discorso sincretico un testo che "costituisce il proprio piano dell'espressione con elementi appartenenti a molte semiotiche eterogenee la cui esistenza è immediatamente evidente" (DUSI, 2000:14). Questa definizione contribuisce a confermare la natura sincretica di *Tree of Codes* sul cui piano dell'espressione, infatti, emerge nitidamente la compresenza di tre diversi strati della sostanza (visiva, tattile e verbale). Nei paragrafi successivi analizzeremo ciascuna di queste dimensioni semiotiche sulla base della stratificazione del linguaggio teorizzata da Hjelmslev. In merito alle dimensioni visiva e tattile l'analisi verterà principalmente sulle sostanze dei piani del linguaggio. Diversamente, della dimensione verbale verrà indagata anche la questione della

forma. La scelta di questo approccio analitico diversificato si deve a un ragionamento che tiene conto della prospettiva di lavoro del traduttore. Idealmente, infatti, nel proporre una traduzione in lingua italiana dell'opera, immaginiamo di effettuare un'operazione di trasposizione intrasistemica dei livelli visivo e tattile e una trasposizione intersistemica del livello verbale. La trasposizione dei livelli visivo e tattile, seguendo l'analisi condotta da Eco in merito alla classificazione dei processi traduttivo-interpretativi (ECO, 2003:236-239), implicherà verosimilmente un mutamento della manifestazione della sostanza espressiva. Relativamente alle forme, invece, tenuto conto del proposito di rimanere all'interno dello stesso sistema, non dovrebbe riscontrarsi alcuna variazione. Per quanto riguarda invece il sistema verbale, le variazioni implicate nella trasposizione linguistica non coinvolgono esclusivamente le sostanze (ECO, 2003:257-260). Nel nostro caso, ad esempio, il passaggio dal sistema linguistico anglo-americano a quello italiano sottintende anche un mutamento delle forme.

Chiaramente, nell'analizzare i tre diversi sistemi di significazione di cui il testo si avvale cercheremo di individuare anche le eventuali correlazioni che intercorrono tra i piani del linguaggio di *Tree of Codes* e quelli della sua opera ispiratrice *The Street of Crocodiles*. A tal proposito è importante specificare che ciò che rende esplicito il rapporto dialogico fra i due autori è principalmente il paratesto. Probabilmente, infatti, neanche il più fine intenditore del lavoro letterario di Schulz, se non fosse lo stesso Safran Foer a precisarlo, sarebbe in grado di riconoscere nel sostrato di *Tree of Codes* la raccolta di racconti *The Street of Crocodiles*. Nella postfazione Safran Foer scrive:

For years I had wanted to create a die-cut book by erasure, a book whose meaning was exhumed from another book. I had thought of trying the technique with the dictionary, the encyclopedia, the phone book, various works of fiction and non-fiction, and with my own novels. But any of those options would have merely spoken to the process. The book would have been an exercise. I was in search of a text whose erasure would somehow be a continuation of its creation. [...]

Working on this book was extraordinarily difficult. So many of Schulz's sentences feel elemental, unbreakdownable. And his writing is so unbelievably good, so much better than anything that could conceivably be done with it, my instinct was to leave it alone. At time I felt I was making a gravestone rubbing of *The Street of Crocodiles*, and at times that

I was transcribing a dream that *The Street of Crocodiles* might have had. I've never memorized so many phrases, or, as the act of erasure progressed, forgotten so many phrases.

This is no way a book like *The Street of Crocodiles*. It is a small response to that great book. It is a story on its own right, but it is not exactly a work of fiction. (SAFRAN FOER, 2010:138-139)

Con queste parole, in chiusura del romanzo, Safran Foer tiene ad informare i suoi lettori di tre aspetti fondamentali della sua opera:

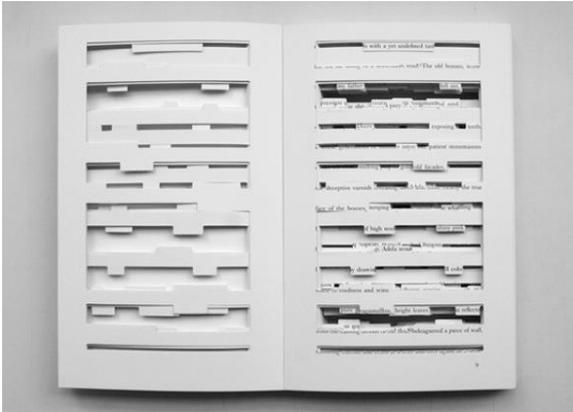
1. La tecnica alla base della creazione del testo. *Tree of Codes* è il risultato di un processo di sottrazione il cui significato è riesumato da un altro libro.
2. Il sostrato dell'opera è costituito dalla raccolta di racconti di Schulz. La scelta del testo di partenza si basa sulla volontà da parte dell'autore di dare vita a un'opera che non si configuri come mero esercizio di stile ma si rapporti in maniera dialogica non solo con l'opera di Schulz ma anche con lo stesso procedimento impiegato per la realizzazione.
3. Non si tratta di un tentativo di emulazione. *Tree of Codes* è un libro diverso e distinto rispetto a quello di Schulz del quale però vuole essere una piccola risposta e al tempo stesso una continuazione.

Per questioni di comodità esplicativa, in questa sezione le tre dimensioni verranno trattate separatamente. Tuttavia, è bene tenere a mente che questo procedimento ha carattere di artificialità. In quest'opera, infatti, i sistemi di significazione visivo, tattile e verbale si intrecciano e si integrano agendo in maniera concertata alla significazione del testo.

II.II. La dimensione visiva

Sul piano visivo, la sostanza dell'espressione si presenta composta dal susseguirsi di caratteri tipografici alternati da spazi che, a seconda dei casi, si incarnano in spazi bianchi, vale a dire privi di testo, e spazi vuoti, ovvero veri e propri buchi di forma rettangolare e di varia misura operati sulla carta mediante un'azione di rimozione. I caratteri tipografici si presentano solo sul fronte della pagina mentre il retro rimane intonso, o quanto meno privo di caratteri a stampa. Sul retro della pagina, a livello di percezione visiva, persiste infatti l'immagine data dall'alternarsi di spazi bianchi e buchi che, sommandosi l'uno all'altro via via che le pagine

vengono girate, accrescono l'effetto di profondità dando risalto al carattere di tridimensionalità dell'opera. In *Tree of Codes*, spazi vuoti, spazi bianchi e gestualità contribuiscono alla significazione narrativa tanto quanto il linguaggio verbale.



(fonte immagine VISUAL EDITION)

La prima pagina del libro non contiene testo ma solo spazi bianchi e buchi, eppure il lettore che vi si avvicina non se ne avvede immediatamente ma solo nel momento in cui si cimenta nell'operazione di voltare la pagina per passare alla successiva. Ciò si deve al fatto che i buchi effettuati sulla prima pagina lasciano intravedere alcuni degli elementi visivi facenti fisicamente parte delle pagine successive. Prendendo in prestito la terminologia di Berit Michel (MICHEL, 2014:170-171) definiamo questo tipo di percezione visiva dell'opera *visual reading*. Con questo termine, nel suo articolo, Berit fa riferimento prevalentemente alla dimensione verbale; tuttavia, in ragione della natura di interconnessione delle tre dimensioni, riteniamo che tale definizione possa essere applicata anche alle dimensioni visiva e tattile. La *visual reading (Ibid.)* è l'immagine che si manifesta nel momento in cui si compie l'ordinario atto di aprire il libro ad una qualsiasi pagina. In questa circostanza, a colpire la vista, per via dei buchi presenti sulla pagina aperta, non sono solo le sostanze visive realizzate su quella stessa pagina ma anche quelle che tecnicamente si trovano riprodotte nelle pagine successive e che affiorano, invece, prima che vi ci si possa imbattere nelle rispettive pagine di origine. In contrapposizione a quanto appena descritto, Michel parla poi di un'ulteriore modalità di lettura che definisce con il termine *linear reading*. Questa seconda ipotesi di ricezione delle sostanze visive entra in gioco quando si compie l'operazione fisica di voltare pagina per passare alla successiva. Solo in questo momento il lettore perviene a separare il contenuto visivo di quella singola pagina da quello delle successive ottenendo per la prima volta una percezione

della pagina nella sua singolarità. Entrambe le percezioni visive appena descritte coesistono con quelle delle altre due dimensioni del testo contribuendo a produrre un ventaglio di interpretazioni che si fa più cospicuo quanto più si analizzano questi elementi in maniera correlata.

Il legame che intercorre a livello visivo tra la sostanza dell'espressione di *Tree of Codes* e quella di Schulz è evidente. Esso riguarda essenzialmente il materiale tipografico. I caratteri tipografici che appaiono in Safran Foer sono ripresi identici, per carattere e dimensione, a quelli dell'edizione di *The Street of Crocodiles* su cui lavora l'autore¹¹. Inoltre, le parole vengono riprodotte nella stessa identica posizione che occupano nella raccolta. La sensazione che si ha è quella di trovarsi di fronte ad una copia dell'opera di Schulz sulla quale è stata direttamente applicata la tecnica di *die cutting*. Ciò detto, il testo scritto non rappresenta l'unico elemento di connessione fra le due opere. Anche gli spazi bianchi e i vuoti dati dall'azione di rimozione che, in Safran Foer, rappresentano un'aggiunta rispetto alla sostanza visiva di Schulz, legano a filo doppio le due opere. La realizzazione degli spazi vuoti, infatti, testimonia la presenza di qualcosa che non c'è più. Sul piano dell'espressione i buchi sono la traccia di sostanze (stringhe di parole, interi paragrafi o numeri e titoli di capitoli) stese a loro tempo da Schulz e rimosse fisicamente da Safran Foer. Sia la presenza che l'assenza di sostanza visiva testuale (quest'ultima si incarna poi nella sostanza che si realizza negli spazi bianchi e vuoti) entrano in relazione con la sostanza del contenuto. E proprio dal rapporto fra i due piani del linguaggio si genera il messaggio artistico, così come dal peregrinare del lettore fra la sostanza dell'espressione e quella del contenuto scaturiscono le svariate possibilità interpretative. Se si intendono i buchi sulla carta come cancellature e rimozioni di una parte delle tematiche presenti nella raccolta di racconti di Schulz, la sostanza del contenuto potrebbe essere interpretata come un'emulazione della censura su base razziale a cui fu sottoposto Schulz allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale (SCHULZ, 2008:vii-x). Complessivamente, i buchi lasciano intendere un senso di perdita generale ma fungono al contempo, in quanto testimoni di questa perdita, da memoriale. Il senso di perdita che permea l'intera opera di *Tree of Codes* e ciò che con essa si cerca di ricordare è interpretabile su vari livelli. Il riferimento può essere ad esempio al corpus di opere d'arte e letterarie di Schulz andate perse durante la

¹¹Si tratta dell'edizione Penguin Classic 2008 tradotta in lingua inglese da Celina Wieniewska. Tralasciamo per il momento questo ulteriore piano di difficoltà relativo alla questione della traduzione inglese dell'opera di Schulz.

guerra o può rinviare alla morte, per mano dei nazisti (*ibid.*) dell'autore stesso e per estensione di tutte le persone uccise durante la Shoah. Vi è poi la possibilità di mettere in relazione i corpi di quelli che sono stati uccisi nei campi di concentramento con il corpo del libro e in particolare la perdita di fisicità del libro nell'era della digitalizzazione (PRESSMAN, 2018:100). Quest'ultimo elemento però pertiene in maniera particolare alla dimensione tangibile dell'opera.

II.III. La dimensione tangibile

In un'intervista di Heater Wagner a Safran Foer in occasione dell'uscita del suo nuovo romanzo, in merito al carattere di peculiarità di *Tree of Codes* l'autore afferma: "*It's not the way a book is supposed to be. Yet it is as it should be*" (WAGNER, 2010). Questa discrepanza fra quello che il libro effettivamente è e come, invece, ci si aspetta che si presenti è da attribuirsi in larga parte all'inusuale manifestazione tangibile dell'opera. Per quanto riguarda questo ulteriore livello semiotico, la sostanza dell'espressione, ovvero la materia assunta dalla forma in vista della significazione, si inverte nell'aspetto tridimensionale dell'opera. I buchi sulla pagina, tracce dell'azione di rimozione compiuta da Safran Foer nei confronti del testo di Schulz, di fatto, modificano la percezione tradizionalmente bidimensionale del libro. L'oggetto libro, nonostante sia di per sé dotato di tre dimensioni, assume agli occhi del lettore sembianze bidimensionali nella misura in cui chi legge rivolge attenzione quasi esclusivamente alla parola stampata su carta. In questo senso, dando rilevanza prevalentemente al piano della pagina che si ha aperta si considera la lettura un fatto bidimensionale che relega la profondità del libro ad un mero elemento accidentale. *Tree of Codes*, dal canto suo, enfatizzando la percezione tangibile dell'opera in termini di maneggiabilità, riesuma in un certo senso questa terza dimensione celebrando la fisicità del libro. Nella concezione comune, le azioni che pertengono alla tangibilità dell'opera, quali ad esempio aprire il libro e voltarne le pagine, rappresentano meccanismi automatici privi di particolare rilevanza. Si tratta infatti di operazioni pratiche messe in atto con l'intento principale di innescare e dare continuità alla ricezione dell'espressione verbale. L'effetto che la manifestazione tangibile dell'opera contribuisce a creare è, come abbiamo detto, quello dello straniamento. A tal riguardo, al di là di ciò che materialmente genera questo effetto, è interessante indagare cosa vi sia alla base, ovvero quale sia la ragione per la quale il ritrovato carattere di tridimensionalità del libro provochi nel

lettore la sensazione di straniamento. La risposta è da ricercarsi nella concezione del libro come supporto.

Il libro, così come inteso nell'immaginario comune, è spesso considerato un semplice supporto atto a veicolare un contenuto da cui risulta però scollegato. A riprova di ciò basta pensare che nell'approcciarsi alla lettura di un romanzo, il lettore difficilmente si trova a cogliere nella sua fisicità e maneggiabilità un qualche livello di significazione interconnesso allo sviluppo narrativo. In questo senso, il libro sembra rappresentare solo uno strumento votato a preservare, contenere e rendere veicolabile un dato contenuto. Secondo Philippe Quinton (QUINTON, 2009:1), però, questa definizione attribuirebbe al supporto una natura troppo passiva trascurando il particolare rapporto di interdipendenza che esisterebbe proprio tra il *supporto* e ciò che esso contiene e veicola, ovvero il *discorso* (*Ibid.*). Quinton sostiene un approccio che valorizza maggiormente il ruolo assunto dal supporto nel definire in parte le condizioni e il programma di ricezione del discorso. Riferendosi alla tipologia di supporto che meglio ci sembra adattarsi al nostro caso di studi, ovvero il supporto costruito materialmente e intenzionalmente come tale, Quinton scrive:

Un support est le résultat d'un design, compris comme projet et mise en forme spécifiques conduits selon des normes et des pratiques de production. Dans le cas des présentoirs dans un salon ou une exposition, les dispositifs supportent, soutiennent, présentent un produit, mais leur design dit aussi quelque chose sur ce qui est présenté, sur les acteurs ou instances qui présentent ainsi que la manière de présenter. (QUINTON, 2009:2)

L'esempio qui proposto da Quinton si addice al nostro caso di studi. Come per gli espositori in una mostra infatti, così anche per *Tree of Codes* vale l'idea di un supporto che nasce in quanto tale. Il libro, così come i suoi esemplari più antichi quali, ad esempio, i rotoli di papiro e i codici, nasce in qualità di supporto legato alla trasmissione del sapere scritto. Accogliendo il ragionamento di Quinton, la maniera in cui si presenta esteriormente il supporto non dovrebbe essere considerata una scelta stilistica completamente avulsa dal suo discorso e ciò diventa particolarmente evidente nel caso di *Tree of Codes*. La tridimensionalità dell'opera e ciò che questa suscita in termini di percezione tattile è parte integrante, unitamente al discorso verbale e visivo, del processo di significazione del testo in quanto contribuisce attivamente allo

sviluppo del tessuto narrativo. Quinton (QUINTON, 2009:3) propone un'analisi del supporto basata su tre parametri ritenuti fondanti per la sua determinazione: il parametro tecnico, ovvero il materiale fisico, le tecniche e il metodo di produzione del supporto; il parametro sociale che concerne le pratiche sociali di produzione, ricezione e circolazione del supporto; il parametro semiotico, relativo ai processi di significazione che il supporto ingenera di per sé indipendentemente dai vari enunciati che raccoglie. Analizziamo di seguito il supporto di *Tree of Codes* in base a questi parametri.

1. Parametro tecnico

Il supporto di *Tree of Codes* è realizzato principalmente con materiale cartaceo su cui è impresso l'inchiostro che dà forma al testo. In termini di materiale impiegato per la sua realizzazione quindi *Tree of Codes* non differisce particolarmente da un qualsiasi altro tradizionale supporto-libro. Ciò che lo distingue, conferendogli carattere di unicità, dipende invece dagli strumenti tecnici adoperati e dai processi messi in atto per la sua fabbricazione. La realizzazione dei buchi sulla pagina ha richiesto infatti l'utilizzo di tecniche innovative e sicuramente più elaborate rispetto a quelle impiegate nel processo di impressione e riproduzione a stampa. In un'intervista (WAGNER, 2010), Safran Foer dichiara di aver avuto difficoltà a rintracciare uno stampatore che accettasse di stampare il suo libro. Almeno fino a quando non si è imbattuto nella Die Keure che ha trovato il modo di rendere possibile tutto quanto gli altri ritenevano impossibile. La fabbricazione di *Tree of Codes* ha comportato l'adozione di una varietà di procedure altamente tecniche che hanno richiesto alla casa editrice londinese Visual Edition una stretta collaborazione con vari professionisti specializzati nei settori di competenza fra i quali ricordiamo gli stampatori della Die Keure che, con la loro esperienza nel campo dei libri d'arte, si sono occupati della stampa e delle singole rifiniture a mano e la Cachet sita nei Paesi Bassi che si è incaricata della fustellatura e della rilegatura finale (MAURO, 2014).

Senza addentrarci nei dettagli tecnici del processo di fabbricazione, ci basti notare a tal proposito un elemento rilevante per l'analisi. Il fatto che la maggior parte dei professionisti che si occupano della realizzazione di questo genere di supporto considerasse l'impresa infattibile e che per renderla possibile si sia dovuto fare ricorso a tecniche e procedimenti inusuali è indice del fatto che *Tree of Codes* mette in crisi la concezione comune di produzione

del supporto-libro. Questo tema ci proietta immediatamente verso l'analisi della dimensione sociale.

2. Parametro sociale

Abbiamo visto come il nostro supporto metta in crisi la concezione tradizionale della fabbricazione del libro al punto da metterne in dubbio la realizzazione stessa. Ugualmente, possiamo individuare tratti di unicità per quanto riguarda la sua progettazione, circolazione e ricezione.

La questione dell'ideazione e della progettazione del supporto è, ovviamente, strettamente correlata al risultato finale che ne deriva. Analizzando le opere così come si presentano possiamo allora risalire all'intenzione primaria dell'autore. Abbiamo già avuto modo di collocare *Tree of Codes* all'interno del filone letterario denominato da Gibbons *multimodal literature*. All'interno di questo genere, il lavoro di Safran Foer è spesso studiato in relazione a due opere che mostrano punti di contatto con *Tree of Codes*, vale a dire *A Humument* di Tom Phillips e *Radi Os* di Ronald Johnson. Entrambe le opere sono classificate da Gibbons (GIBBONS, 2012:429) come *altered book* e hanno in comune con *Tree of Codes* due elementi principali:

- la compresenza, all'interno di uno stesso testo, di più sistemi semiotici che contribuiscono allo sviluppo del tessuto narrativo
- Il fatto di essere il risultato di un processo che modifica e altera il lavoro letterario di un altro scrittore.

In merito a *A Humument* è lo stesso Safran Foer che, parlando della tecnica scelta per la produzione del suo libro rivela affinità e differenze rispetto al lavoro di Phillips.

It's a technique that has, in different ways, been practiced for as long as there has been writing — perhaps most brilliantly by Tom Phillips in his magnum opus, *A Humument*. But I was more interested in subtracting than adding, and also in creating a book with a three-dimensional life. (HELLER, 2010)

Tom Phillips costruisce il suo lavoro a partire dalle pagine del romanzo vittoriano di W.H. Mallock *A Human Document*. L'idea alla base di questo libro è, come per *Tree of Codes*, quella

di “cancellare” parte del testo di Mallock al fine di creare qualcosa di nuovo che intrattenga con il suo sostrato un rapporto dialogico. A differenza di Safran Foer, che usa una tecnica puramente sottrattiva (nel senso che non aggiunge niente di proprio pugno), Phillips introduce, per ogni pagina, una serie di disegni che utilizza per oscurare la parte del testo di Mallock di cui non intende servirsi per il suo *A Humument*. Sul piano visivo, questa tecnica di cancellazione additiva pone le parole che emergono dall’immagine coprente in una prospettiva tale per cui sembrano situarsi su un piano diverso, quasi come fossero in rilievo. In questo senso, anche Phillips, come Safran Foer, gioca con la profondità, sebbene molto appiattita, del supporto; eppure, in *A Humument* la profondità è solo simulata. Essa rimane infatti relegata al piano della pagina e non si realizza come in *Tree of Codes* a livello fisico.

L’opera di Ronald Johnson si avvicina idealmente di più al progetto di Safran Foer. Johnson infatti, con il suo *Radi Os* pubblicato nel 1977 lavora sui primi quattro libri del *Paradise Lost* di Milton servendosi proprio come Safran Foer della tecnica di cancellazione che procede per sottrazione. Ciò che differisce fra le due opere riguarda la scelta relativa alla realizzazione materiale dell’atto di rimozione. In *Radi Os*, il testo ritenuto superfluo viene semplicemente ommesso, lasciando come traccia della sua precedente presenza solo la superficie bianca della pagina che separa una dall’altra le parole. Anche in questo caso, come nel precedente, la tecnica di cancellazione agisce sulla pagina esclusivamente a livello bidimensionale senza incidere sul corpo del supporto.

Possiamo quindi affermare che la peculiarità del supporto di *Tree of Codes* risiede principalmente nell’idea sottesa alla sua realizzazione pratica. Safran Foer decide infatti di porre in atto la tecnica di sottrazione mediante una vera e propria azione fisica sul libro che ha come conseguenza immediata quella di conferirgli una corporalità inusitata.

Per quanto concerne la questione della circolazione, la diffusione di *Tree of Codes* risulta quantitativamente di minor rilievo. Ciò è necessariamente collegato con la difficoltà legata alla sua fabbricazione che ha permesso di editarne ad oggi un numero di copie sensibilmente ridotto rispetto a quelle di un tradizionale supporto-libro. In relazione alla ricezione, infine, il supporto di *Tree of Codes* sollecita il lettore non solamente a livello intellettuale ma anche a livello fisico.

Alla luce dell’analisi dei parametri tecnico e sociale, possiamo asserire che l’effetto di straniamento affonda le sue radici nella distanza che viene a crearsi fra il supporto-libro a cui

si è da lungo tempo abituato il lettore e il supporto-libro così come si configura in *Tree of Codes*. A questo proposito entra in gioco un aspetto che per Quinton è fondamentale, ovvero il ruolo di chi, approcciandosi al supporto, ne definisce la natura.

Un support n'existe et ne vaut que par l'invention d'un regard (ce qui le rend visible, le conçoit comme tel), par l'intervention matérielle et symbolique de celui qui le considère. Il est toujours défini comme support par un humain, soit matériellement, soit conceptuellement. Quelque chose n'est donc support qu'à travers une catégorisation humaine (un regard), comme découpage conceptuel dans le réel, mais un découpage assorti de représentations (QUINTON, 2009:3)

Il supporto secondo Quinton sarebbe tale solo grazie alla valutazione che ne fa il soggetto che vi entra in contatto. In questo senso, allora, anche la sua funzione, attiva o passiva, nei confronti del discorso dipenderebbe dallo sguardo della persona che vi si avvicina. Stando a questa teoria, l'effetto di straniamento deriverebbe dal fatto che, di fronte a *Tree of Codes*, la consuetudine consolidatasi nel lettore di considerare il libro come supporto meramente passivo viene smentita da due fattori immediatamente evidenti:

- La fisicità del libro
- La percezione di un supporto che, dialogando con il discorso, diventa parte integrante della significazione del testo

3. Parametro semiotico

Assodato che il supporto "*n'est pas passif, il agit fortement dans la construction des significations, sans que cet aspect soit forcément maîtrisé ou explicité, tant en production qu'en réception*" (QUINTON, 2009:2) e che *Tree of Codes*, proprio nel tentativo di recuperare questo aspetto, lo esplicita portandolo fino alle sue estreme conseguenze, veniamo ora a prendere in esame il parametro semiotico. Il supporto ingenera di per sé un processo di significazione che si inverte nel rapporto tra il piano del contenuto e quello dell'espressione. Nel caso di *Tree of Codes* la tridimensionalità del supporto in quanto sostanza dell'espressione colpisce i sensi del lettore e apre la strada a ipotesi interpretative ritenute plausibili sulla base delle modalità di interazione col libro note al lettore.

Abbiamo visto che l'aspetto di maneggiabilità del libro nel caso di *Tree of Codes* diventa fondante nella misura in cui, ad esempio, per poter dare seguito a una *linear reading* il lettore deve necessariamente interagire a livello fisico con il suo supporto. Le parole appartenenti ad altre pagine infatti spariscono solo nel momento in cui materialmente si solleva la pagina per girarla. Questa modalità atipica di interazione fisica con il supporto invita a una rivalutazione del modo di pensare il libro. Di fatto, in *Tree of Codes*, il supporto contribuisce ad accrescere quel senso di perdita che già abbiamo visto emergere a livello visivo. In una prospettiva che tiene conto della dimensione tangibile, il senso di perdita può essere attribuito al progressivo venir meno, nell'era della digitalizzazione, della corporeità e fisicità del libro. Dando a *Tree of Codes* il carattere di tridimensionalità Safran Foer si assicura che la sua opera rimanga accessibile esclusivamente mediante un mezzo di stampa. La tridimensionalità verrebbe infatti completamente a perdersi sul piano bidimensionale dello schermo di un apparecchio elettronico. In questo senso, *Tree of Codes* funge da memoriale della versione cartacea del libro che, negli ultimi tempi, assume sempre di più contorni obsoleti. Stando alle parole di Safran Foer però l'opera non è da intendersi come una critica efferata al processo di digitalizzazione del libro quanto piuttosto come un tentativo di portare l'attenzione sul fatto che la letteratura contemporanea, interfacciandosi ai cambiamenti relativi all'era a cui appartiene, non possa resistere all'influenza di altre forme artistiche:

I don't think that books need to have a physicality, I don't think that books need to be experimental but they cannot be resistant to influence from other art forms. And they can't be resistant to the changes in culture around them. [...] With *Tree of Codes* I wasn't trying to make something experimental, I wasn't trying to say – look what happens when books have a physicality. I just made a book that I wanted to make. I think that the way it is spoken about as being something on the margins of art and literature show just how conservative literature is. (SAFRAN FOER in DAWKINS, 2011)

II.IV. La dimensione verbale

Nel prendere ora in esame la dimensione verbale, teniamo presente, in vista di una traduzione dall'inglese all'italiano, che la trasposizione interlinguistica implicherà, sul piano dell'espressione, un mutamento tanto delle sostanze quanto delle forme.

In *Tree of Codes*, la sostanza dell'espressione del testo verbale è strettamente interconnessa con quella delle dimensioni visiva e tattile. Se prendiamo nuovamente in esame i concetti di *visual reading* e *linear reading* introdotti per l'analisi delle altre due dimensioni, constatiamo che queste diverse modalità di percezione della sostanza espressiva sono ugualmente applicabili anche alla dimensione verbale. Essendoci già occupati degli aspetti visivo e tattile, in questa sede esamineremo le due modalità tenendo conto in maniera preponderante del livello verbale, pur consapevoli, però, che gli effetti di questa dimensione nella ricezione dell'opera vanno a sommarsi ed integrarsi con quelli visti in precedenza. Nel fare ciò, la nostra attenzione verrà altresì rivolta alla funzione segnica che le sostanze espressive ingenerano sulla base del rapporto che intrattengono con il piano del contenuto.

Per una maggiore comprensione della diversa ricezione del testo verbale nelle due modalità di lettura, proponiamo di seguito due esempi tratti dalla stessa pagina. Il primo riproduce la modalità di percezione cosiddetta visiva (*visual reading*) mentre il secondo quella lineare (*linear reading*).

II.IV.I. Visual Reading

sprea/screamed/lf-/the bri/hoarse Apart from them,
 from growing in this emptiness, /ing, windows and all, into
 back rising and fall/the mother and I a/waiting to s.

The passerby

over a keyboard/less day. The/ormus of gr/paving stones

had their eyes half-closed

. Everyone

clumsy gestur/. whole generations

wore his

mask .

fallen asleep

the children greeted each other with jar masks painted

on their faces pain. with we pass/; they smiled at each other's

secret of The sleeping smiles (SAFRAN FOER, 2010:8)

Ecco un esempio di come si presenta la sostanza dell'espressione verbale di *Tree of Codes* ad un primo approccio alla lettura. Ricordiamo che la modalità percettiva del testo che Michel (2014) indica con il termine *visual reading* si caratterizza per il fatto di inglobare nella ricezione verbale (ma anche visiva e tattile) non solo le sostanze della pagina in esame ma anche quelle che, pur trovandosi fisicamente impresse sulle pagine successive, sono rese visibili dai buchi sulla carta. Nel riportare la sostanza verbale in questione abbiamo cercato di riprodurre anche uno degli aspetti visivi del testo suscettibile di condizionarne la fisionomia e la ricezione a livello grafico. Riteniamo infatti che l'inusuale spazio che nel testo viene a crearsi fra una parola e l'altra come risultato dell'operazione di *die-cutting* sia da ritenersi importante nel ruolo che assume rispetto al ritmo elocutivo. Inseriamo un [/] nei punti in cui la stringa di testo visibile si presenta troncata rispetto a come appare nella pagina in cui è originariamente impressa dando così vita, il più delle volte, a un susseguirsi di lettere il cui significato si intravede appena.

Dall'estratto soprariportato risulta evidente come la modalità di ricezione visiva difficilmente riesca a dare vita a frasi di senso compiuto. Basti notare in tal senso che, proprio in ragione della sovrapposizione di pagine che viene a crearsi per la loro singolare conformazione fisica, alcune delle parole che costituiscono il testo non sono rinviabili a lemmi esistenti nel complesso di vocaboli e locuzioni della lingua angloamericana. Un esempio fra tanti è offerto dalla stringa "*ormus*". Si tratta della sezione finale della parola "*enormous*"¹² la cui prima parte è celata dal sovrapporsi di un'altra pagina. Vi sono casi poi, in cui la lingua inglese si presta, adattandovisi, a questo gioco di sovrapposizioni dando vita a una parola che anche nella sua forma frammentata conserva un senso compiuto. È il caso di "*less*" esito della troncatura della parola "*endless*"¹³. Si noti però che, indipendentemente da questa questione, anche quando si osservano frasi interamente costituite da parole effettivamente esistenti, la loro struttura è talmente sconclusionata da risultare tanto scorretta dal punto di vista linguistico quanto logicamente incomprensibile. Nel nostro estratto, un esempio in questo senso è offerto dalla frase "*the passersby over the keyboard less day*".

Il rapporto fra sostanza dell'espressione e sostanza del contenuto, se si considera esclusivamente il livello linguistico, produce significazione quasi nulla dal momento che ciò che si percepisce non è assimilabile a un contenuto logico e comprensibile per il lettore. Le parole

¹²La parola appare in forma integrale alla pagina 11 del romanzo.

¹³La parola appare in forma integrale alla pagina 11 del romanzo.

infatti si presentano più come frammenti che accumulandosi uno di seguito all'altro fungono da input semantici. Tali input, per quanto incomprensibili su un piano linguistico, possono però essere letti a livello concettuale. In questo senso, ad esempio, si può dire che la *visual reading* vada a esasperare un'idea di frammentazione che si avverte anche a una lettura lineare.

II.IV.II. Linear Reading

Riportiamo ora la medesima pagina percepita questa volta in modalità lineare. Questa seconda modalità percettiva, lo ricordiamo, è molto legata alla dimensione tangibile e diviene possibile solo mediante l'operazione fisica di voltare le pagina. La lettura, in questo caso, può essere agevolata ponendo un foglio di carta bianco sotto la pagina interessata al fine di isolarne la sostanza.

The passersby
had their eyes half-closed
. Everyone
wore his
mask .
children greeted each other with masks painted
on their faces ; they smiled at each other's
smiles (SAFRAN FOER, 2010:8)

Da questo estratto, si può notare che la lettura lineare prospetta un senso linguistico sicuramente più coerente rispetto all'accostamento casuale di spunti semantici rilevabile con la *visual reading*. Ritroviamo qui frasi dotate di una struttura generalmente ammissibile e linguisticamente corretta così come parole realmente esistenti nel vocabolario inglese. Eppure, il sentimento di frammentazione che emergeva con la *visual reading* persiste. Diversi sono i fattori che possiamo individuare alla base di questo carattere del testo.

Partiamo col dire che *Tree of Codes* sfida le regole del sistema di interpunzione e trascende la coesione logico-semantica avvicinandosi, in tal modo, al linguaggio poetico. A livello sintattico le frasi sono brevi, semplici e giustapposte con una subordinazione (tipica della narrativa) quasi assente. Inoltre, l'aspetto narrativo risulta particolarmente impoverito

dall'elevato numero di verbi di stato (preposti alla descrizione) rispetto a verbi che indicano lo svolgersi di azioni concrete. Ne risulta un assemblage di raffigurazioni che dà la sensazione di trovarsi di fronte più a un susseguirsi di singole immagini istantanee che a un testo di natura narrativa. Ad accrescere questa sensazione concorrono le scelte semantiche apportate dall'autore. L'associazione delle parole in *Tree of Codes* prende molto spesso la forma di figure retoriche tra le quali si contano un gran numero di metafore e personificazioni¹⁴. Ne deriva una scrittura figurata che lascia ampio spazio all'interpretazione del lettore andando a intensificare l'idea di *Tree of Codes* come opera che richiede una partecipazione attiva dei lettori.

In quest'analisi della sostanza dell'espressione siamo finora rimasti su un piano prettamente linguistico. Cionondimeno, si ricordi che proprio nell'analizzare la categoria delle traduzioni fra lingue naturali Eco (ECO, 2003:257-264), aprendo un'interessante parentesi sulla sostanza dell'espressione, ne amplia il concetto superando l'approccio unicamente linguistico.

Nel suo ragionamento Eco sostiene dapprima l'importanza della questione della sostanza espressiva quando si tratta di testi a cui si riconoscono determinate finalità estetiche. In un secondo momento pone l'accento sul fatto che, nell'ambito della manifestazione verbale, esistono sostanze di varia natura. Queste sostanze tengono conto di aspetti che esulano dalla pura linguistica. Si tratta di componenti stilistiche che non implicano un coinvolgimento del materiale linguistico e per questo sono definite da Eco soprasedgmentali o paralinguistiche.

Nella categoria degli aspetti extralinguistici ritroviamo il ritmo elocutivo che, in *Tree of Codes*, abbiamo individuato come uno degli elementi centrali. Ad incidere sul ritmo, in questo testo, contribuisce l'interferenza che la dimensione visiva esercita su quella verbale. Il fatto che le parole siano intervallate da spazi lasciati vuoti sulla carta produce, nella ricezione del testo, un andamento cadenzato da pause e un ritmo di lettura discontinuo. Nell'interazione tra il piano del contenuto e quello dell'espressione le pause, sommandosi agli elementi delle dimensioni visiva e tattile vanno a denotare, incrementandolo, il senso di perdita che pervade tutto il testo. Dall'altro lato poi la discontinuità nel flusso di lettura rimarca quella sensazione di frammentazione del discorso che abbiamo visto emergere prepotentemente con la *visual reading*. Ed è proprio in questa frammentazione che possiamo cogliere un ulteriore nesso

¹⁴Si vedano in questo senso alcuni esempi di testo "*The sleeping garden screamed*" SAFRAN FOER, 2010:10-12 "*August painted the air with a mop.*" SAFRAN FOER, 2010:12-13 (personificazioni). "*Hours pass in coughs*" SAFRAN FOER, 2010:13 (metafora)

(oltre a quello relativo al senso di perdita) fra il piano del contenuto espresso in Safran Foer e quello di Schulz.

IV.III. La relazione fra Schulz e Safran Foer

Abbiamo visto che anche in modalità lineare la narrazione di *Tree of Codes* in ragione della sua prossimità al linguaggio poetico è lontana dal delineare una vera e propria trama, ingenerando nel lettore una peculiare sensazione di frammentazione. Questo senso di frammentazione è riscontrabile anche nel testo di Schulz e risulta evidente già a partire dalla scelta della forma narrativa a cui l'autore affida la sua opera. La raccolta di racconti rappresenta infatti già di per sé una forma che rinuncia alla compattezza del discorso (tipica del romanzo) in favore di una maggiore autonomia e diversificazione dei testi. Nonostante esista un *fil rouge* che accomuna tutti i tredici racconti, ovvero la rievocazione di una serie di ricordi di infanzia dell'io narrante la cui giovinezza è scandita da episodi mistici che accompagnano la figura del padre, ognuno dei racconti della raccolta di Schulz ha un titolo proprio e rappresenta un'unità a sé stante.

Altrettanto singolare e ancora più interessante in un'ottica traduttiva è certamente il legame tra le sostanze verbali dei due testi. Safran Foer, di fatto, nel dare vita al suo *Tree of Codes* gioca con la sostanza dell'espressione della traduzione inglese dell'opera di Schulz manipolandola e trasformandola in qualcosa di diverso dall'originale. Questa correlazione fra le sostanze ha sicuramente imposto dei vincoli non indifferenti all'atto creativo. È infatti come se il sostrato di *Tree of Codes*, definibile in termini di stratificazione del linguaggio come materia formata e messa in sostanza da Schulz, costituisse per Safran Foer la materia amorfa a cui poter attingere per dare forma alla sua opera. Questa considerazione ha due corollari fondamentali:

1. L'operazione di "traduzione" che Safran Foer compie nei confronti del testo di Schulz assume connotati molto simili a quelli dell'adattamento come nuova opera descritto da Eco
2. La materia amorfa a cui attinge Safran Foer, lungi dall'aver una forma indefinita, impone invece notevoli vincoli a livello linguistico

Eco nella sua tipologia dei fenomeni interpretativi classifica l'adattamento all'interno delle interpretazioni intersistemiche con mutamento di materia (ECO, 2003:236). L'adattamento,

secondo Eco, non è classificabile come traduzione in quanto il mutamento di materia sottintende un passaggio che mette a confronto due forme dell'espressione le cui equivalenze non sono determinabili. Eco aggiunge che esistono casi in cui l'adattamento può essere visto non tanto in termini di interpretazione quanto piuttosto di uso. E specifica: "tra le infinite modalità di uso c'è anche quella di partire da un testo stimolo per trarne idee e ispirazioni onde produrne poi il *proprio* testo" (ECO, 2003:341). Il caso del rimaneggiamento da parte di Safran Foer del testo *The street of Crocodiles* ci sembra poter rientrare a pieno titolo in questa accezione di uso creativo. Il legame fra i due testi è evidente, eppure la trasformazione del testo di Schulz non può essere classificata come vera e propria interpretazione. L'interpretazione, infatti, nonostante il mutamento di materia possa influire anche su alcuni aspetti del contenuto¹⁵, si pone come obiettivo principale proprio quello di riprodurre, a discapito delle diverse forme dell'espressione, uno stesso contenuto. L'adattamento come creazione di un'opera nuova è definibile invece in termini di "trasmigrazione di un tema" (ECO, 2003:340), il che presuppone il trarre spunto da un'opera per raccontare la propria storia. Qui, secondo Eco, entra poi in gioco la peculiarità insita in ogni testo. In *Tree of Codes* ciò che risulta peculiare, ad un livello specificamente verbale, è la stretta correlazione fra le due sostanze dell'espressione. Se è vero che la trasformazione dell'opera di Schulz si inverte in un testo sincretico in cui le dimensioni visiva e tattile diventano elementi estremamente pertinenti, si noti comunque che per quanto attiene la dimensione strettamente verbale, la manipolazione delle sostanze di Schulz da parte di Safran Foer si attua all'interno di uno stesso sistema e di una stessa forma del linguaggio, ovvero quella del sistema linguistico angloamericano. In un'ottica traduttiva, però, nel passaggio dal sistema linguistico di origine a quello di arrivo ci si trova a dovere affrontare una variazione della forma. Nell'approcciarsi a questa variazione, il traduttore si troverà senz'altro di fronte a problemi di natura puramente linguistica derivanti dalla differenza intrinseca dei due sistemi. Per chiarire le problematiche relative alle questioni linguistiche, vediamo ora qualche esempio delle diverse maniere con cui Safran Foer manipola il testo verbale al fine di trasformare la sostanza linguistica di Schulz. L'alterazione della sostanza verbale coinvolge la lingua su vari livelli.

¹⁵L'indeterminatezza dei livelli di equivalenza dettata dal confronto tra due diverse forme dell'espressione può avere notevoli ripercussioni sul piano del contenuto. Nel passaggio da una materia all'altra si verificano spesso casi in cui si aggiungono significati o si rendono rilevanti connotazioni che originariamente non lo erano (ECO,2003:324).

Riportiamo di seguito alcuni stralci dell'opera di Schulz evidenziando la parte di testo che Safran Foer fa propria per dare vita a *Tree of Codes*:

And over by the fence the sheepskin of grass lifted in a hump, as if the garden had turned over in its sleep, its broad, peasant back rising and falling as it breathed on the stillness of the earth. (SCHULZ, 2008:6)

He then pretended to become even more engrossed in his work, adding and calculating, trying not to betray the anger which rose in him and overcoming the temptation to throw himself blindly forward with sudden shout to grab fistfuls of those curly arabesques, or of those sheaves of eyes and ears which swarmed out from the night and grew and multiplied, sprouting, with ever-new ghostlike shoots and branches, from the womb of darkness. (SCHULZ, 2008:13-14)

In questi primi due passi possiamo riscontrare due esempi di manipolazione della sostanza verbale che interessano l'aspetto morfologico della lingua

had turned → turned

trying → try

Nel primo caso si ha trasformazione del tempo verbale. Il *past perfect* del verbo *to turn* viene mutato in un *simple past*. Questa trasformazione è resa possibile dal fatto che il participio passato di cui si compone il *past perfect* coincide, per il verbo *to turn* e, in generale per tutti i verbi regolari, con la rispettiva forma del *simple past*.

Nel secondo caso invece riscontriamo una trasformazione che pertiene all'aspetto modale del verbo. Il verbo *to try*, che nel testo di Schulz appare nella *-ing form*, viene trasformato nel suo corrispettivo al modo infinito. Ciò è reso possibile dal complesso di regole che, all'interno del sistema linguistico inglese, stabilisce che la formazione della *-ing form* debba avvenire aggiungendo alla forma infinitiva del verbo il suffisso *-ing*.

Oltre a quelli qui riportati, molti e di varia natura sono i casi di trasformazione della sostanza verbale che giocano con la componente morfologica della lingua. A tal riguardo, si può

affermare che il carattere di elementarità morfologica della lingua inglese rappresenta un fattore che incide sull'atto creativo nella misura in cui la semplicità della sua struttura rende l'inglese una lingua particolarmente duttile e propensa ad ammettere cambiamenti a livello morfologico. Il che aumenta inevitabilmente lo spettro di possibilità espressive offerte dalla materia prima su cui lavora l'autore.

He did not wish to believe those assumptions and suggestions which oppressed him, and rejected them as absurd. (SCHULZ, 2008:14)

But when stood in the corner, between the door and the stove, that silent woman became mistress of the situation. Standing motionless in her corner, she supervised the girls' advances and wooings as they knelt before her, fitting fragments of a dress marked with white basting thread. (SCHULZ, 2008:28)

In questi due estratti troviamo due esempi di trasformazione della sostanza che interessano l'aspetto grafemico della lingua.

them → the

between → we

Nel primo caso osserviamo la metamorfosi di un pronome personale oggetto in un articolo determinativo. La trasformazione avviene tramite la scomposizione del pronome nei suoi grafemi di cui vengono selezionati <th> ed <e> al fine di costituire il morfema grammaticale che si realizza nell'articolo determinativo "the".

Un procedimento analogo si può riscontrare anche nel secondo esempio con la trasformazione della preposizione "between" nel pronome di prima persona plurale "we".

She stretched out to me a small doll-like hand, a hand in bud, and blushed all over her face like a peony. Unhappy because of her blushes, which shamelessly revealed the secrets of menstruations, she closed her eyes and reddened ever more deeply under the touch of the most indifferent question, for she saw in each a secret allusion to her most sensitive maidenhood.

Emil, the eldest of the cousins, with a fair mustache in a face from which life seemed to have washed away all expression, was walking up and down the room, his hands in the pockets of his voluminous trousers [...] (SCHULZ, 2008:9-10).

Quest'ultimo estratto offre un esempio di trasformazione della sostanza verbale con manipolazione della dimensione lessicale

was walking up and down → was walking

Qui, la locuzione verbale “*walk up and down*” che appare nel testo di partenza descrive il movimento fisico e concreto del camminare avanti e indietro in una qualsiasi area. Safran Foer, nell'appropriarsi di questo verbo, elimina gli avverbi di luogo che vi sono originariamente associati conferendogli così un senso più astratto e figurato. L'accezione con cui *walk* è usato nel testo di arrivo è rinviabile all'accezione che nel dizionario inglese indica un uso informale della lingua americana che sta per “*abandon or suddenly withdraw from a job or commitment*” (STEVENSON, 2010:1996).

Gli esempi riportati avvalorano la tesi dell'incommensurabilità dei sistemi. È evidente infatti che le trasformazioni di sostanza verbale alla base della creazione di *Tree of Codes* sono da ritenersi inscindibili dalla specificità del sistema linguistico entro cui avvengono. Senza addentrarci in un'analisi approfondita riguardo alla diversità dei vari sistemi, ci basti comprendere che ogni linguaggio verbale in quanto articolazione della materia in una data forma rappresenta un sistema a sé stante che si organizza sulla base di regole e norme che valgono per quella data lingua. Risulta evidente allora, a questo punto della nostra analisi, che pensare alla traduzione di *Tree of Codes* in termini sistemici ovvero di puro trasferimento da un sistema linguistico ad un altro, significherebbe rimanere imbrigliati in vincoli di carattere globale difficilmente superabili.

Capitolo terzo - Istanze enunciazionali e testualizzazione

*In questo terzo capitolo si affronterà l'analisi di *Tree of Codes* facendo riferimento a quelle teorie semiotiche il cui apporto alla traduttologia si è estrinsecato in un assunto sulla traducibilità sempre possibile dei testi. Data l'impossibilità di svolgere, in questa sede, un'analisi esaustiva, ci concentreremo principalmente su due elementi: il sistema di enunciazione e il processo di testualizzazione*

III.1. Verso un approccio generativo a *Tree of Codes*

Nell'analisi di *Tree of Codes* condotta finora, abbiamo approfondito due degli aspetti che ne costituiscono i caratteri di originalità.

1. La natura sincretica di *Tree of Codes*. L'opera si avvale di tre sistemi semiotici (verbale, tattile e visivo) che, insieme, partecipano allo sviluppo narrativo e all'organizzazione profonda del testo
2. La stretta correlazione che, all'interno della dimensione verbale, intercorre tra la sostanza espressiva di *Tree of Codes* e quella del suo testo sostrato. Detta correlazione sottintende che l'atto creativo sia stato condizionato da consistenti vincoli di natura linguistica i cui caratteri di peculiarità sono intrinseci ad ogni dato sistema.

Si osservi, soprattutto in vista di riflessioni future, che entrambe queste componenti sono frutto del particolare processo creativo che pertiene alla procedura di testualizzazione dell'opera. In un'ottica puramente analitica, questi elementi arricchiscono il testo e ne costituiscono i tratti di originalità. In un'ottica traduttiva, invece, gli stessi elementi emergono sotto forma di criticità che, a seconda dell'approccio intrapreso, possono essere giudicate risolvibili oppure insormontabili.

In quanto testo sincretico, *Tree of Codes* sembra non trovare una precisa collocazione all'interno della classificazione dei fenomeni interpretativi di Eco. Lo studioso infatti non si occupa direttamente e in maniera specifica di questo genere di testi. La sua classificazione poggia invece prevalentemente sulla diversa natura delle trasformazioni che si attuano nel passaggio da un testo a un altro. Ciò detto, proponiamo una breve riflessione in merito alla trasposizione del testo *Tree of Codes* in lingua italiana. È evidente che, per rendere l'opera accessibile al lettore italofono, si renderà necessaria una trasposizione del testo verbale. Dato

il carattere di interconnessione che lega i sistemi semiotici di cui si avvale il testo, è altresì chiaro che la trasposizione relativa alla dimensione verbale inciderà inevitabilmente anche sulle altre due. Nel passaggio dal testo in lingua inglese a quello in lingua italiana, prevediamo che il trasferimento delle dimensioni visiva e tattile si profilerà come trasposizione intrasistemica. Ciò significa che l'interpretazione interlinguistica avrà un impatto sulle dimensioni tattile e visiva esclusivamente in termini di variazione di sostanze. Per maggiore chiarezza, proponiamo un'ipotesi di variazione che potrebbe verificarsi in sede di traduzione entro queste due dimensioni. La ricostruzione dei buchi sulla pagina potrà, ad esempio, presentarsi con una fisionomia diversa rispetto all'originale. Nello specifico, i buchi, in quanto risultato del processo di selezione delle sostanze verbali volto alla creazione dell'opera nuova, potrebbero trovarsi in punti diversi rispetto alla posizione che assumono nel testo originale. Ne risulterebbe quindi una conformazione fisica e tattile della pagina, in termini di sostanza, certamente diversa dall'originale. Questa variazione della sostanza tattile andrebbe altresì a incidere sulla percezione della sostanza visiva nella misura in cui i buchi, così diversamente riproposti, lascerebbero intravedere sostanze verbali che non corrispondono alla traduzione di quelle percepibili nel testo inglese. Ciononostante, questa differenza di sostanze visive e tattili potrà verosimilmente essere valutata come non pertinente a patto che entrambe le dimensioni continuino ad avere un ruolo compartecipativo all'interno dello sviluppo narrativo e purché nel farlo siano in grado di riprodurre almeno in parte i medesimi effetti del testo originale. Per quanto riguarda la dimensione verbale, si parlerà invece di trasposizione intersistemica. Il che implicherà necessariamente un mutamento non soltanto delle sostanze ma anche delle forme. La particolare rilevanza, nel complesso dell'operazione di trasposizione, del passaggio da un sistema linguistico all'altro, ci fa propendere per collocare l'operazione entro i confini della traduzione interlinguistica pur sempre consapevoli che, benché si tratti della trasformazione che presenta l'impatto maggiore sulla totalità della riproduzione del testo, questo non rappresenta l'unico livello di cui si deve tenere conto in vista di una traduzione. Ciò detto, si è constatato nel capitolo precedente che, se si rimane fermi alla concezione tradizionale di traduzione interlinguistica come mero trasferimento da un sistema linguistico all'altro, la particolare correlazione che intercorre tra le sostanze delle espressioni verbali di *Tree of Codes* e del suo testo sostrato prospetta una serie di ostacoli che possono risultare pressoché insormontabili. Per tutte queste ragioni, ci interroghiamo sull'effettiva

utilità di inquadrare la traduzione di questa opera in un sistema che circoscrive il processo traduttivo a una ristretta serie di operazioni fuori dalla quale si ricade nella sfera dell'intraducibile. Proviamo allora, per la nostra analisi, a volgerci verso quelle teorie che hanno postulato una traducibilità sempre possibile del testo, da un sistema semiotico a un altro, qualunque essi siano. Si tratta di teorie avanzate da correnti che fondano le loro ricerche sul concetto di senso. Greimas, esponente di punta nonché precursore di dette correnti definisce il senso come segue:

proprietà comune a tutte le semiotiche, il concetto di **senso** è indefinibile. Intuitivamente o semplicemente, sono possibili due approcci al senso: può essere considerato sia come ciò che permette le operazioni di parafrasi o di transcodifica, sia come ciò che fonda l'attività umana in quanto intenzionalità. Anteriormente alle sue manifestazioni sotto forma di significazione articolata, nulla si potrebbe dire del senso, se non facendo intervenire presupposti metafisici fin troppo carichi di conseguenze. (GREIMAS & COURTÉS, 2007:313)

Stando a questa definizione, il senso, in quanto elemento comune a tutte le semiotiche, non solo è sempre traducibile, ma in questo essere continua parafrasi di sé stesso ritrova anche il suo carattere definitorio e la sua ragione d'essere.

Sappiamo che Greimas, per ovviare all'impossibilità di definire il senso, propone un sistema basato su strutture che in quanto soggiacenti al testo accomunerebbero tutti gli universi semiotici. Si tratta del sistema conosciuto sotto il nome di percorso generativo del senso che incarna per Greimas "una costruzione ideale, indipendente dalle (e anteriore alle) lingue naturali o dai mondi naturali in cui questa o quella semiotica può investirsi in seguito per manifestarsi" (GREIMAS & COURTÉS, 2007:142). Data questa definizione è evidente come un approccio generativo al testo in esame potrebbe prestarsi a un'analisi di più ampio respiro e, di riflesso, affrancare il processo traduttivo dalle evidenti costrizioni linguistiche emerse nel capitolo precedente. In questa sede, analizzeremo il testo *Tree of Codes* prendendo in esame le strutture sintattiche del livello più superficiale del percorso generativo, ovvero quello discorsivo. A questo livello, i ruoli della narratività più o meno astratta delle strutture semio-narrative cominciano a delinarsi, assumono sembianze concrete e vengono inseriti in un quadro spaziotemporale definito. In quanto livello più esterno, il cui compito è proprio quello

di dare concretezza alle strutture soggiacenti che lo precedono, le strutture discorsive rappresentano il luogo in cui divengono maggiormente evidenti i tratti di singolarità del testo. Per questa ragione, pensiamo che un'analisi della componente sintattica di questo livello possa avvicinarci, attraverso la comprensione dei meccanismi che li mettono in atto, ai caratteri di peculiarità del testo. L'analisi di questi caratteri, seppur propri e specifici al testo in questione, è condotta tenendo conto del livello di immanenza in cui si muove il percorso generativo che si configura infatti come luogo in cui il senso, essendo organizzato anteriormente alla propria manifestazione, può sempre essere riprodotto indipendentemente dalla sostanza con cui si manifesta proprio in ragione della sua natura immanente. Riteniamo inoltre che le operazioni di enunciazione tramite cui gli elementi discorsivi vengono messi in scena rendono conto, almeno in parte, del senso di frammentazione che si percepisce del testo e nel testo.

A proposito di questo livello, è bene tenere a mente che si entra in un campo di indagine ancora poco sondato. Lo stesso Greimas afferma infatti che

Una descrizione soddisfacente del processo di produzione del discorso è, allo stato presente delle ricerche in semiotica, compito che oltrepassa le sue possibilità: così pensiamo che occorra limitarsi ad abbozzare, a grandi linee, l'economia generale di queste procedure, distinguendo per quanto possibile, le loro diverse componenti, nell'attesa che analisi parziali si organizzino in una strategia di insieme, permettendo una riformulazione meno intuitiva delle strutture e delle operazioni messe in gioco. (GREIMAS & COURTÉS, 2007:85)

Si tratta dunque, nel momento in cui Greimas scrive, di un settore della semiotica poco esplorato e non ancora finemente strutturato a cui però lo studioso tenta di conferire tratti di unitarietà.

Le procedure di discorsivizzazione appartengono all'istanza dell'enunciazione e si inverano nelle operazioni di *débrayage* e *embrayage* relativamente ad attori, spazio e tempo.

III.II. L'enunciazione in *Tree of Codes*

Prendiamo ora in esame il sistema enunciativo di *Tree of Codes* procedendo dal grado di enunciazione più esterno e muovendoci in cerchi concentrici verso quelli più interni.

Cominciamo dunque con l'esaminare il meccanismo con cui l'istanza di enunciazione dà effettivamente il via, mediante proiezione fuori di sé di soggetto, tempo e spazio dell'enunciato¹⁶, alla messa in discorso, ovvero il *débrayage* fondamentale.

III.II.I. *Débrayage* fondamentale

Il *débrayage*, in quanto operazione costitutiva dell'atto di linguaggio originale, inaugura l'enunciato. Nel fare ciò, articola, allo stesso tempo, in maniera implicita, anche l'istanza dell'enunciazione definendo, in antitesi con quelli dell'enunciato, un soggetto, un tempo e uno spazio propri. In questo senso, Greimas definisce il *débrayage* una scissione creatrice che dà vita da un lato all'enunciazione e dall'altro all'enunciato (GREIMAS & COURTÉS, 2007:69). In *Tree of Codes* il *débrayage* fondamentale che, all'atto pratico, non è altro che il meccanismo con cui l'autore del romanzo, in circostanze spaziotemporali date, assume il ruolo di enunciatore e produce l'enunciato primario, prende la forma di un *débrayage* enunciazionale. Greimas definisce il *débrayage* enunciazionale come "la proiezione da parte del soggetto dell'enunciazione, implicito ma produttore dell'enunciato, di ulteriori attanti dell'enunciazione" (GREIMAS & COURTÉS, 2007:69-70). Ciò significa che, tramite questo meccanismo, l'enunciatore fondamentale proietta nel testo i simulacri di un enunciatore e un enunciataro (spesso implicito) incaricati a loro volta di simulare un'istanza enunciativa deputata a produrre un ulteriore enunciato altresì detto enunciazione enunciata (o riportata)¹⁷. Questo enunciato di primo livello si presenta quindi sotto la forma di una situazione di enunciazione messa in atto, questa volta, internamente al testo. Il *débrayage* enunciazionale così definito si distingue da quello cosiddetto enunciativo che proietta invece nel discorso gli attanti dell'enunciato. Questa seconda tipologia di *débrayage* si ottiene rimuovendo dall'enunciato ogni traccia dell'istanza di enunciazione al fine di dare vita a un discorso oggettivato che prende appunto il nome di enunciato enunciato (o oggettivato)¹⁸

¹⁶"In opposizione all'enunciazione compresa come atto di linguaggio, l'enunciato è lo stato che ne risulta, indipendentemente dalle sue dimensioni sintagmatiche (frase o discorso)" (GREIMAS & COURTÉS 2007:102).

¹⁷"Si fa spesso confusione tra l'enunciazione propriamente detta, il cui modo di esistenza è il presupposto logico dell'enunciato, e l'enunciazione enunciata (o riportata), simulacro che imita, all'interno del discorso, il fare *enunciazionale*: l'"io", il "qui" e l'"ora", che si incontrano nel discorso enunciato, non equivalgono al soggetto, allo spazio e al tempo dell'enunciazione" (GREIMAS & COURTÉS 2007:105).

¹⁸Si tratta della forma discorsiva a cui dà luogo il *débrayage* enunciativo. Essa si contrappone all'enunciazione enunciata (o riportata) che è la forma di discorso generata dal *débrayage* enunciazionale (GREIMAS & COURTÉS

(GREIMAS & COURTÉS 2007:69). Si veda ora, prendendo in esame le prime pagine del romanzo, con quali caratteristiche si presenta il *débrayage* fondamentale in *Tree of Codes*.

Nel riprodurre il testo in *linear reading*, poniamo un [*] laddove le parole si trovano ad essere intervallate da spazi bianchi e vuoti (indipendentemente dalla loro dimensione) e un [[]] per indicare il passaggio, nella lettura, ad una pagina successiva.

The passersby*had their eyes half-closed*. *Everyone*wore*his*mask*. *children*greeted each other with*masks*painted on their faces*; they smiled at each other's*smiles | growing in this emptiness,*wanting to*resemble*the*reflections*,*whole generations*had*fallen asleep*. | Apart from them,*mother and I ambled*, guiding our*shadows*over a keyboard*of*paving stones*. *we passed*the*chemist's*large jar*of pain.*we passed*houses, | sinking, windows and all, into*their*gardens. Overlooked* beyond the margin of time*an endless day. An enormous*last*day*of*life*. * (SAFRAN FOER, 2010:8-11)

Nel brano soprariportato, abbiamo evidenziato le marche espressive che fungono da tracce del meccanismo di *débrayage* con cui il soggetto dell'enunciato viene istanziato nel testo. L'enunciatore-autore proietta, installandolo nel discorso, un attante dell'enunciazione che si palesa al lettore solo nel momento in cui appare nel testo la locuzione "*mother and I*". Si ricordi che le circostanze dell'istanza enunciazionale si delineano per contraccolpo alla messa in discorso dell'enunciato e sono, quindi, da ritenersi sempre distinte da quelle dell'enunciato. Questo significa che, anche quando nell'enunciato si ravvisano marche che rinviano a un'enunciazione in prima persona, ciò non indica mai che il soggetto dell'enunciazione e quello dell'enunciato sono effettivamente coincidenti. Greimas specifica infatti che

il soggetto dell'enunciazione, responsabile della produzione dell'enunciato, resta sempre implicito e presupposto, e non è mai manifestato all'interno del discorso (nessun "io", incontrato nel discorso, può essere considerato come soggetto dell'enunciazione propriamente detto, né identificato con esso: non si tratta che di un simulacro dell'enunciazione, cioè di un'enunciazione enunciata o riportata). (GREIMAS & COURTÉS 2007:69)

2001:30).

È evidente allora che in Greimas l'istanza di enunciazione di base è considerata illusoria, o almeno illusorio è da ritenersi qualsiasi riferimento ad essa venga fatto all'interno del testo nella misura in cui l'operazione di produzione originale del linguaggio non può trovarsi istanziata nel testo. In questo senso, l'enunciatore non è concepito come una fonte dotata di esistenza propria anteriore al *débrayage*. Eppure, la scelta di "debraiare" nel testo un attante in prima persona provoca inevitabilmente un effetto di identificazione tra il soggetto dell'enunciazione e quello dell'enunciato. Nonostante dunque l'io narrante di *Tree of Codes* non coincida con l'io dell'enunciazione, non si può tuttavia negare che la scelta enunciativa di proiettare il simulacro "io" nel testo, appiattisca la distanza fra i due soggetti, dando così al lettore l'illusione che quello che si sta leggendo provenga direttamente dalla voce dell'autore.

Al di là del carattere enunciazionale del *débrayage* di base, evidenziamo, a partire da come si presenta in queste prime pagine del romanzo, alcune caratteristiche del meccanismo suscettibili di contribuire al carattere di frammentazione del testo e al conseguente senso di smarrimento percepito dal lettore che vi si avvicina.

Si noti innanzitutto che è solamente dopo tre pagine dall'inizio del romanzo che ci si imbatte nella prima marca espressiva (la locuzione *mother and I*) con cui il fruitore dell'opera prende finalmente contezza del *débrayage* enunciazionale. Fino a questo momento, si procede nella lettura senza capire veramente chi sta parlando nel testo. Si aggiunga inoltre che, anche dopo la rivelazione, poche sono le marche che vanno a contribuire alla costruzione dell'immagine dell'attante enunciazionale. Per la precisione, si contano, nelle prime quattro pagine, oltre all'espressione *mother and I*, solo due ulteriori pronomi di prima persona plurale *we* e un aggettivo possessivo *our*. Ciò che ne consegue è un'immagine dell'io enunciazionale alquanto astratta e ben poco definita. Non se ne conosce il nome né tantomeno se ne indagano la dimensione psicologica o narrativa. Il lettore, di fatto, entra in contatto con lui esclusivamente tramite la sua voce narrante. In quanto attante dell'enunciazione, d'altronde, la funzione principale che assume nell'enunciato di base, in quanto a sua volta enunciatore, è proprio quella di produrre enunciati di primo livello.

Per quanto riguarda la dimensione spazio-temporale proiettata in questo *débrayage* di base, si noti che non sono presenti, all'interno del testo, marche che indichino con chiarezza il

rapporto temporale che si instaura fra istanza dell'enunciazione e enunciato. Ciò che si avverte è però una generale tendenza a considerare il "qui" e l'"ora" dell'enunciato come simulacri dello spazio e del tempo dell'enunciazione. Questa tendenza trova legittimazione aggiuntiva nella riduzione di distanza che già abbiamo visto sussistere fra il soggetto dell'enunciazione e quello dell'enunciato, cosa che contribuisce a far apparire il distacco, anche per quanto riguarda il livello spaziotemporale, praticamente inesistente. Benché si tratti di una condizione che sappiamo essere per definizione non realizzabile, la sensazione resta comunque quella che si instauri a livello spaziotemporale un rapporto di coincidenza e concomitanza percepibile in maniera tanto più netta quanto più si rapportano i momenti e i luoghi dell'istanza dell'enunciazione ai tempi e spazi lontani dell'enunciato di primo livello.

III.II. II. Débrayage interni

Sul piano enunciativo *Tree of Codes* si contraddistingue per le frequenti operazioni di innesco e disinnesco del discorso che si innestano l'una nell'altra. Questa complessità delle strutture enunciative è ravvisabile sin dalle prime pagine del romanzo ed è anch'essa collegata al processo di testualizzazione dell'opera. Nell'attingere a un testo che, mediante meccanismi di enunciazione propri, ha già dato forma concreta alle sue strutture narrative, l'autore, nell'atto di creare un'opera nuova, si trova inevitabilmente di fronte a vincoli che non sono solo linguistici ma che riguardano anche le scelte enunciative. Il risultato che ne deriva è quindi un testo che, proprio per scelte autoriali se non forzate quanto meno condizionate, si realizza in un andirivieni di focalizzazioni e prospettive enunciative multiformi. Ciò che ci preme evidenziare in questa sede, in vista di un'ipotesi traduttiva che tenga conto delle strutture di senso soggiacenti al testo e degli effetti che queste ripropongono, è lo stato di intricata complessità del quadro enunciativo. Esso si presenta infatti organizzato in un sistema di *débrayage* e *embrayage* che si avvicendano con un ritmo piuttosto dinamico.

Passiamo ora a descrivere il *débrayage* di primo livello operato nel brano di apertura del romanzo. L'istanza dell'enunciazione ha come protagonista l'io narrante, quindi l'attante dell'enunciazione "debraiato" nel piano enunciativo precedente. Abbiamo già detto che le circostanze spaziotemporali in cui il simulacro dell'enunciato di base si muove non sono

esplicitate ma si definiscono in contrapposizione con i tempi e gli spazi dell'enunciato di primo livello. Individuiamo ora le marche del *débrayage* temporale di primo livello.

1. Débrayage temporale

Greimas definisce il *débrayage* temporale come la “procedura di proiezione, al momento dell'atto del linguaggio e fuori dall'istanza dell'enunciazione, del termine *non-ora*, con l'effetto di istituire da una parte, per presupposizione, il tempo *ora* dell'enunciazione e, dall'altra, di permettere la costruzione di un tempo “oggettivo” a partire dalla posizione che può essere detta il tempo di allora” (GREIMAS & COURTÉS, 2001:31).

The passersby*had their eyes half-closed*. *Everyone*wore*his*mask*. *children*greeted each other with*masks*painted on their faces*; they smiled at each other's*smiles | growing in this emptiness,*wanting to*resemble*the*reflections*,*whole generations*had*fallen asleep*. | Apart from them,*mother and I ambled*, guiding our*shadows*over a keyboard*of*paving stones*. *we passed*the*chemist's*large jar*of pain.*we passed*houses, | sinking, windows and all, into*their*gardens. Overlooked* beyond the margin of time*an endless day. An enormous*last*day*of*life*. * (SAFRAN FOER, 2010:8-11)

Nel brano in esame, il *non-ora* è un tempo passato che si pone in rapporto di anteriorità rispetto al tempo in cui si suppone si collochi l'istanza dell'enunciazione di primo livello. In concreto, si può affermare dunque che il soggetto enunciante si sta facendo portavoce di un racconto che riporta vicende svoltesi in un tempo passato rispetto al momento in cui avviene l'atto narrativo. Si noti però che questo passato rimane piuttosto indefinito. In aggiunta alle categorie paradigmatiche dei tempi verbali che denotano appunto una situazione di anteriorità, l'unico indicatore definitorio di questa anteriorità è espresso dalle locuzioni “*an endless day*” e “*An enormous last day of life*”. Queste due espressioni hanno, certo, funzione temporale, eppure il valore figurato che le contraddistingue evoca in maniera ossimorica un senso di infinita limitatezza che non risponde in nessuna maniera all'interrogativo su quale sia di preciso lo spazio temporale in cui si colloca l'enunciato.

Per evidenziare e comprendere meglio il funzionamento del meccanismo di *débrayage*, si osservi che con la frase “*whole generations had fallen asleep*” siamo di fronte a un *débrayage* temporale di un ulteriore livello. In questo momento, l’enunciatore sta compiendo un’osservazione che fa riferimento a un tempo passato più vasto e sicuramente anteriore a quello in cui si svolge l’enunciato di primo livello. L’estensione di questo *débrayage* temporale è limitata alla formula sopracitata. Alla fine della frase, infatti, il *débrayage* si riassorbe con un movimento implicito che riporta la categoria del *non-ora* a quella del *débrayage* temporale di primo livello. Ciò che abbiamo appena descritto è il meccanismo di *embrayage*, ovvero “l’effetto di ritorno all’enunciazione, prodotto dalla sospensione dell’opposizione tra certi termini delle categorie della persona e/o dello spazio e/o del tempo e dalla denegazione dell’istanza dell’enunciato” (GREIMAS & COURTÉS, 2007:98-99).

2. Débrayage attanziale

The passersby*had their eyes half-closed*. *Everyone* wore*his*mask*. *children*greeted each other with*masks*painted on their faces*; they smiled at each other’s*smiles | growing in this emptiness,*wanting to*resemble*the*reflections*, *whole generations*had*fallen asleep*. | Apart from them,*mother and I ambled*, guiding our*shadows*over a keyboard*of*paving stones*. *we passed*the*chemist’s*large jar*of pain.*we passed*houses, | sinking, windows and all, into*their*gardens. Overlooked* beyond the margin of time*an endless day. An enormous*last*day*of*life*. * (SAFRAN FOER, 2010:8-11)

Per quanto riguarda il *débrayage* attanziale di primo livello rileviamo innanzitutto che, nelle prime due pagine, esso si presenta con la forma di *débrayage* enunciativo. Nel testo vengono proiettati soggetti terzi ovvero personaggi diversi da quelli incaricati della situazione enunciazionale. In questo caso, si parlerà dunque più precisamente di attanti dell’enunciato. È interessante notare che tutti questi attanti (*passersby, everyone, children, generations*) non incarnano soggetti singoli bensì collettivi. Questo contribuisce ad aumentare la sensazione di contrasto che si percepisce nel momento in cui l’io narrante compie, a seguito di un *embrayage* attanziale implicito, un *débrayage*, questa volta enunciazionale. La terza pagina del romanzo si apre infatti con l’espressione “*Apart from them, mother and I ambled [...]*” Con questa frase,

il soggetto dell'enunciazione inserisce un riferimento a sé stesso in quanto io narrante e così facendo, pur restando entro l'enunciato di chi sta raccontando la storia, sposta il focus della narrazione dalla scena precedente, che ha come protagonisti attanti dell'enunciato collettivi, all'io narrante e sua madre.

Ciò che abbiamo presentato in questa sezione è solo una semplice esemplificazione dei meccanismi di *débrayage* e *embrayage* attanziali che si trovano riprodotti nel testo in maniera piuttosto consistente. Lungo tutto il romanzo, infatti, nel proiettare il suo enunciato mediante un incessante alternarsi di *débrayage* enunciazionali, *embrayage* e *débrayage* enunciativi, l'io narrante varia continuamente l'angolo prospettico della narrazione dando così vita a una focalizzazione¹⁹ multiforme. Se si aggiunge poi che i cambiamenti di prospettiva avvengono senza che questo passaggio sia esplicitamente annunciato, pare evidente come i meccanismi di enunciazione che abbiamo appena descritto contribuiscano a dare al testo un carattere frammentario che produce nel lettore, il quale si trova letteralmente sbalottato da un punto di vista ad un altro, un senso di spaesamento non indifferente.

3. Débrayage spaziale

Greimas definisce il *débrayage* spaziale come la "procedura che ha l'effetto di collocare fuori dall'istanza della enunciazione il termine *non-qui* della categoria spaziale e di fondare così nello stesso tempo lo spazio "obiettivo" dell'enunciato (lo spazio di *altrove*) e lo spazio originario – riconoscibile solo come una presupposizione topica – dell'enunciazione" (GREIMAS & COURTÈS, 2007:71).

The passersby*had their eyes half-closed*. *Everyone*wore*his*mask*. *children*greeted each other with*masks* painted on their faces*; they smiled at each other's*smiles | growing in this emptiness, *wanting to*resemble*the*reflections*,*whole generations*had*fallen asleep*. | Apart from

¹⁹Il termine di focalizzazione serve per designare, seguendo G. Genette, la delega che l'enunciante fa a un soggetto cognitivo, chiamato osservatore e la sua installazione nel discorso narrativo: questa procedura permette quindi di cogliere o l'insieme del racconto o solo certi programmi dal "punto di vista" di questo mediatore. Diversi tipi di focalizzazione – che è una procedura di *débrayage* attanziale – possono essere distinti secondo il modo di manifestazione dell'osservatore; questi resta talora implicito, o si presenta altrimenti in sincretismo con uno degli attanti della comunicazione (il narratore, per esempio) o uno degli attanti della narrazione (un soggetto pragmatico, per esempio) (GREIMAS & COURTÈS, 2007:128).

them,*mother and I ambled*, guiding our*shadows*over a keyboard*of*paving stones*. *we passed*the*chemist's*large jar*of pain.*we passed*houses, | sinking, windows and all, into*their*gardens. Overlooked* beyond the margin of time*an endless day. An enormous*last*day*of*life*. * (SAFRAN FOER, 2010:8-11)

In questo incipit di romanzo, il *débrayage* spaziale di primo livello si delinea come la proiezione di spazi lontani da quelli in cui ha luogo l'istanza dell'enunciazione. In particolare, procedendo nella lettura del romanzo, si vedrà che questi spazi sono collegati all'infanzia dell'io narrante. Nello specifico di questo brano, si noti che per le prime due pagine, proprio in corrispondenza della sezione che si configura come enunciato enunciato, non si trova estrinsecata nessuna informazione relativa alla spazialità. Ai personaggi collettivi, protagonisti delle prime pagine del libro, non è assegnato alcun tipo di spazializzazione. Per converso, si può dire che questi attanti sembrano essi stessi assumere la funzione di elementi contestualizzanti della forma discorsiva che diventa poi, con il passaggio di focalizzazione verso l'io narrante, enunciazione enunciata. È solo a questo punto del discorso, quando il focus della narrazione si sposta verso l'io narrante e sua madre, che vengono debraiate forme di spazializzazione tradizionali (*houses, windows, gardens*).

A proposito delle tracce spaziali che emergono in questo brano, formuliamo due rapide osservazioni che si possono considerare generalmente valide per l'analisi della proiezione di luoghi e spazi lungo tutto il romanzo.

- Le espressioni di luogo, così come quelle di tempo, non solo evocano una dimensione spaziale, ma hanno anche e soprattutto una funzione figurata. Si vedano in questo senso le immagini metaforiche date dalle espressioni *keyboard of paving stones* e *the chemist's large jar of pain*.
- La spazializzazione è spesso attuata come se una macchina da presa, procedendo dall'esterno, avanzasse restringendo sempre più l'angolo di campo verso l'interno. Nel caso di specie, dalla cittadina abitata dai soggetti collettivi di cui sopra si passa a inquadrarne le strade con un rimando specifico alla via in cui si trova l'esercizio della farmacia per poi arrivare alle singole case e concludere il movimento stringendo l'obiettivo su un particolare della casa, ovvero le finestre.

III.III. La questione della testualizzazione

L'analisi della sintassi discorsiva di *Tree of Codes*, seppur circoscritta al solo incipit dell'opera, ci ha permesso di determinare come, nell'atto enunciativo, si articola lo strato più superficiale della costruzione del senso. Per Greimas, il processo di evoluzione del senso verso la sua forma più compiuta e definita si arresta a questo stadio oltre il quale, collocato al di fuori del percorso generativo, si trova il processo di testualizzazione il cui studio non viene approfondito da Greimas per ovvie ragioni di natura epistemologica. Alla voce del dizionario ragionato della teoria del linguaggio, la testualizzazione è definita come segue:

La testualizzazione è l'insieme delle procedure - volte a costituirsi in sintassi testuale – che mirano a costituire un continuo discorsivo, anteriormente alla manifestazione del discorso in questa o quella semiotica (e, più precisamente, in questa o quella lingua naturale). [...] Il testo si definisce così in rapporto alla manifestazione che precede, e unicamente in rapporto ad essa; non è il punto d'arrivo del percorso generativo totale, considerato come passaggio dal semplice al complesso, dall'astratto al figurativo. La testualizzazione costituisce, al contrario, un arresto di questo percorso, a un momento qualsiasi del processo, e la sua deviazione verso la manifestazione. (GREIMAS & COURTÉS, 2007:359)

Per Greimas, dunque, la testualizzazione è quel processo che, messo in atto in vista della manifestazione, determina l'interruzione del percorso di generazione del senso. Ciò sottintende che, nel momento di "messa in testo" del discorso, ovvero quando, con l'effettivo atto di produzione delle sostanze espressive, il piano del contenuto va a congiungersi con quello dell'espressione, il senso è già stato formato. Ne consegue che per Greimas la produzione fisica dell'espressione non influisce mai sulla creazione del senso. In quest'ottica, lo spazio testuale è considerato e analizzato in maniera indipendente rispetto alle operazioni che gli danno vita, il che rende il testo perfettamente intelligibile mediante lo studio delle proprietà rintracciabili al suo interno. Eppure, abbiamo visto che in *Tree of Codes* la maggior parte degli elementi di originalità e singolarità del testo dipende strettamente, non solo sul piano dell'espressione ma anche su quello del contenuto, dalla tecnica di *die-cutting* con la quale si attua la produzione delle sostanze.

A questo proposito esistono teorie all'interno della ricerca semiotica contemporanea che, diversamente da quanto fa Greimas, considerano la testualizzazione come momento di produzione non solo delle sostanze dell'espressione ma anche del senso che con queste si intende manifestare. Nel saggio *Les textes e ses pratiques d'instanciation* Maria Giulia Dondero propone, in linea con questi nuovi e recenti studi che indagano questioni fino a questo momento rimaste fuori dall'ambito di ricerca, alcune riflessioni sulla pertinenza semiotica del gesto produttivo e dell'esperienza di ricezione del testo. Per ragioni di sinteticità la nostra analisi verterà principalmente sul primo elemento.

III.III.I. La sémiotique du faire

Dondero descrive l'atto di enunciazione del piano dell'espressione dei testi come un processo scisso in due parti: l'istanziamento produttiva e il fare ricettivo (DONDERO, 2013:7). Nel suo saggio cerca di dimostrare che sia l'atto di produzione che le pratiche di ricezione delle sostanze espressive sono da considerarsi come processi carichi di valenza semiotica. In questo senso, la produzione semiotica intesa come "*l'étude de l'acte d'instanciation du plan de l'expression des textes et, plus généralement, la production matérielle d'objets culturels*" (DONDERO, 2013:1) si pone entro gli studi di semiotica in maniera innovativa rispetto all'approccio greimasiano. Abbiamo visto che il processo enunciativo esposto da Greimas desume l'istanza dell'enunciazione per contrapposizione con gli elementi dell'enunciato. Per Dondero, questo carattere di presupposizione spiega come per Greimas "*le faire énonciatif n'a existé qu'en négatif, c'est-à-dire à partir de la négation qu'en fait le texte déjà constitué*" (DONDERO, 2013:2). Per quanto l'enunciato possa portare al suo interno tracce che consentono di ricostruire il fare enunciativo, cionondimeno, l'approccio greimasiano non conferisce a questo atto di produzione del discorso alcuna pertinenza semiotica. Le tecniche di produzione del testo, così come qualsiasi elemento riconducibile alla specificità intrinseca dei diversi sistemi semiotici, risultano infatti estromesse dall'analisi greimasiana il cui proponimento principale è quello di assicurare al senso una riproduzione di sé sempre possibile in virtù della sua natura immanente. Ne consegue una pratica analitica che pone il testo, inteso come risultato della testualizzazione, come punto di partenza. Dondero, di contro, sostiene un approccio, quello della *sémiotique du faire* (*Ibid.*), che proprio sul tema della

testualizzazione si allontana notevolmente dalle teorie di Greimas. Detto approccio si configura infatti come una ricerca semiotica in cui le articolazioni del contenuto sono ritenute non indifferenti al processo di formazione delle figure dell'espressione, ragione per cui, per Dondero, diventa indiscutibilmente necessario porre al centro dell'analisi semiotica il supporto materiale delle iscrizioni e la gestualità che le ha iscritte (*Ibid.*). A questo proposito aggiunge, poi, un ulteriore spunto di riflessione relativamente al processo produttivo che pertiene in maniera specifica all'opera d'arte. Dondero sostiene infatti che, nonostante l'atto di produzione delle sostanze occupi per lei un posto centrale all'interno dell'analisi semiotica, nondimeno esistono taluni casi in cui la problematica del gesto d'istanziamento può ritenersi non pertinente. Nel dichiarare ciò si riferisce in maniera specifica all'opera d'arte letteraria che, in quanto arte allografica²⁰ non renderebbe rilevante in termini di significazione il gesto produttivo. Purtroppo, possiamo affermare che questo ragionamento non è direttamente applicabile a *Tree of Codes*, che proprio in ragione della sua natura lontana dalla forma tradizionale di romanzo scritto rende l'analisi dell'atto produttivo non solo pertinente ma anche piuttosto rilevante ai fini della definizione del contenuto.

III.IV. La prassi enunciativa di *Tree of Codes*

Stando a Dondero, uno dei primi studiosi a porre il problema dell'aspetto produttivo della semiotica è Jacques Fontanille. Nel saggio del 1998 intitolato *Décrire, Faire, Intervenir*, il semiotico francese, attraverso la nozione di prassi enunciativa, propone il superamento dell'approccio basato sulla sola analisi del senso e apre a un'indagine orientata maggiormente alla sua creazione (FONTANILLE, 1998a:1-2).

La prassi enunciativa postulata da Fontanille si configura come una serie di operazioni che incidendo sui modi di esistenza dell'oggetto ne regolano il divenire. Esistono cinque diversi modi di esistenza: il modo virtuale, ovvero quello delle strutture di un sistema soggiacente

²⁰In termini semiotici si può definire arte allografica un codice i cui segni rappresentano qualcosa di diverso da essi stessi. Diversamente dalla pittura che è invece definita arte autografica, ciò che interessa nella letteratura, dunque, non è il modo con cui fisicamente è stato riprodotto il segno grafico sulla carta quanto piuttosto quello che l'autore con questo segno cerca di raccontare. In questo senso l'atto di produzione delle espressioni risulta sicuramente meno rilevante rispetto a quello delle arti autografiche. Basti pensare a tal proposito che l'opera allografica può essere diffusa e conosciuta in virtù del fatto che i suoi codici non solo permettono ma anzi esigono una riproduzione. La riproduzione di un'opera autografica e dei suoi codici, di contro, è trattata come un prodotto derivato considerato, in termini di significazione, impoverito e degradato.

disponibile al momento della produzione del senso; il modo attualizzato, quello delle forme che sono messe in discorso; il modo realizzato, in cui attraverso il meccanismo di enunciazione vengono a congiungersi le forme del discorso con la realtà materiale del piano dell'espressione; il modo potenzializzato, in cui la forma del discorso viene riconosciuta come tale e può quindi figurare in qualità di luogo del discorso; il modo virtualizzato, ovvero quello delle grandezze che fungono da retroterra al funzionamento delle figure del discorso. Il modo virtualizzato, con il ritorno alle forme soggiacenti della dimensione virtuale, chiude il cerchio dei modi di esistenza. Eppure è necessario specificare che questo modo di esistenza dell'oggetto non può in nessuna maniera essere assimilato al modo virtuale propriamente detto nella misura in cui non è mai possibile ritornarvi una volta che il discorso viene messo in atto. Riassumendo, si può dire che per Fontanille l'atto semiotico si impernia essenzialmente sul rapporto di interdipendenza tra la realizzazione di una figura e il rinvio di un'altra al modo virtualizzato sicché al momento dell'interpretazione il lettore sia portato ad andare e venire dall'una all'altra (FONTANILLE, 1998:290). Il divenire dell'oggetto è dunque regolato da operazioni che sfruttano le tensioni tra un modo di esistenza e un altro. Le tensioni esistenziali, a seconda dell'orientamento che assumono, possono intraprendere due tipi di percorso diverso. Il primo compete all'atto produttore della significazione che dal modo virtuale arriva a quello realizzato passando per il modo attualizzato. Questo percorso è detto ascendente nella misura in cui muove verso la manifestazione delle forme significanti con l'obiettivo di raggiungere l'istanza realizzante del discorso. Il secondo movimento si presenta invece come la tensione che conduce dal modo realizzato al modo virtualizzato passando per quello potenzializzato. In questo senso si può dire che tale percorso muove indietro verso il sistema e così facendo fissa le forme concrete in stereotipi che contribuiscono a nutrire la competenza dei soggetti dell'enunciazione (FONTANILLE, 1998:290-291). È evidente allora che, se l'atto semiotico si configura come la riduzione di una forma in vista della promozione di un'altra, la prassi del discorso può venire descritta come manipolazione concomitante di due modi di esistenza tramite la sintesi di due movimenti: uno ascendente e uno discendente. La varietà di combinazioni possibili tra questi movimenti dà vita a quattro tipologie del fare semiotico che rendono conto di trasformazioni cosiddette tensive²¹. Tra le diverse trasformazioni proposte

²¹Si tratta dei quattro possibili esiti dati dalle combinazioni di tensioni esistenziali: distorsione, fluttuazione, rimaneggiamento, rivoluzione (FONTANILLE, 1998:291-292).

da Fontanille ci sembra di poter collocare *Tree of Codes* entro i confini di quella che lo studioso francese definisce rivoluzione semiotica. Si tratta dell'esito dato dalla combinazione di atti che sfruttano, per il movimento ascendente, la tensione che conduce dal modo attualizzato a quello realizzato; per quello discendente, la tensione che muove dal modo potenzializzato a quello virtualizzato. Nel caso di specie, la prassi enunciativa si presenta come l'apparizione di una forma correlata alla scomparsa di un'altra. Se infatti pensiamo all'atto produttivo che dà alla luce *Tree of Codes*, ovvero l'operazione di *die-cutting* effettuata da Safran Foer sul testo tradotto in lingua inglese di Bruno Schulz, risulta evidente come questo elimini una forma ingenerandone contemporaneamente una nuova. L'atto di ritagliare le parole considerate in eccesso riproduce da un lato il movimento ascendente che comporta l'apparizione di una forma e dall'altro quello discendente che suppone la scomparsa di un'altra. Se analizziamo l'azione di *die-cutting* dal punto di vista di ciò che, in senso creativo, produce di originale, il testo verbale sopravvissuto, così come la creazione delle dimensioni visiva e tattile significative, rappresentano l'esito del movimento che in vista della manifestazione realizza la forma dandole un'espressione e uno statuto di realtà. D'altro canto, la stessa azione di ritaglio vista dal punto di vista della rimozione delle sostanze verbali della raccolta di racconti di Schulz rappresenta l'atto che segna la dissoluzione della forma nelle strutture virtuali soggiacenti all'esercizio di una pratica significativa.

Dopo queste riflessioni risulta evidente che analizzare *Tree of Codes* sotto l'ottica del gesto produttivo può prospettare, in vista di una traduzione, soluzioni orientate non solo alla riproduzione del testo e dei suoi caratteri specifici, ma anche al processo creativo ad essi sotteso.

Capitolo quarto – Metodo e soluzione traduttiva

*Alla luce dell'analisi condotta finora, in quest'ultimo capitolo presentiamo il metodo che, a nostro avviso, meglio soddisfa le esigenze traduttive del testo oggetto di studio. A sostegno di questa tesi avanziamo quindi la nostra proposta traduttiva di un breve brano del romanzo *Tree of Codes*.*

IV.1 Per una traduzione di *Tree of Codes*

Nel capitolo precedente abbiamo determinato la rilevanza semiotica che assume, per la significazione di un testo, l'atto di produzione delle sostanze espressive. A questo proposito abbiamo quindi definito in termini di trasformazioni esistenziali il processo di creazione alla base di *Tree of Codes*. Allo stadio attuale, riteniamo che l'indagine semiotica condotta sull'opera in esame fornisca elementi se non esaustivi quantomeno sufficienti a proporre un metodo valido per la traduzione del romanzo. Alla luce di quanto analizzato nei capitoli precedenti, la nostra proposta in merito alla trasposizione in lingua italiana dell'opera di Safran Foer pone come cruciale il processo di testualizzazione sia per quanto riguarda il risultato testuale che esso ingenera sia per quanto riguarda il gesto con cui le sostanze vengono istanziate nel testo.

Riassumendo i dati raccolti finora, riportiamo di seguito alcune delle peculiarità testuali che, nell'atto di trasposizione, dovranno necessariamente essere mantenute. Iniziamo riepilogando dapprima le proprietà del testo che, in quanto esito dell'operazione di testualizzazione, sono risultate rintracciabili a partire dalla sua analisi. Proseguiremo poi evidenziando i caratteri del processo di produzione inteso esso stesso come atto significante.

Come abbiamo già ribadito in diverse occasioni, uno degli elementi centrali dell'opera, e quindi imprescindibile in vista della sua trasposizione in lingua italiana, è la compresenza delle dimensioni verbale visiva e tattile e la loro compartecipazione alla significazione profonda del testo. Ne consegue che ipotizzare una trasposizione del romanzo in termini di sola sostanza verbale, ovvero omettendo di riproporre, nel testo di arrivo, le dimensioni visiva e tattile, comporterebbe una riduzione del piano della significazione rispetto al testo originale. A tal proposito, si prenda come esempio il senso di perdita suggerito dagli spazi vuoti e bianchi riportati sulla carta. Un procedimento traduttivo che non riproduca questi due elementi

afferenti rispettivamente alla dimensione tattile e a quella visiva priverebbe il testo di arrivo del sentimento di perdita che permea invece tutta l'opera originale.

Un ulteriore elemento che abbiamo visto essere di estrema rilevanza è certamente lo stretto legame che intercorre tra le sostanze verbali dell'opera di Safran Foer e quelle dei racconti dell'autore polacco. Questa correlazione incide sul testo a diversi livelli. Anzitutto amplifica il senso di perdita che emerge nel testo. La presenza degli spazi vuoti e bianchi, se messa in relazione con l'opera di Schulz, aggiunge al senso di perdita un ulteriore livello di interpretazione spingendo il lettore a riconsiderare questo elemento in relazione alla figura dello scrittore polacco, alle circostanze della sua morte e alle sue opere censurate o andate perdute. Più in generale, però, l'elemento di correlazione incide sulla realizzazione dell'opera condizionando in modo significativo le sostanze verbali. Del resto, nella nostra analisi si è potuto osservare che l'utilizzo del testo di Schulz come "materia amorfa" da cui attingere per dare forma a una nuova opera ha imposto a Safran Foer considerevoli vincoli creativi. Questi vincoli hanno inciso in maniera marcata sulla dimensione verbale del romanzo conferendogli tratti di peculiarità fra i quali ricordiamo la prossimità al linguaggio poetico, una dimensione narrativa poco sviluppata e profuse immagini figurate. L'elemento di correlazione influisce inoltre sul ritmo elocutivo che risulta infatti particolarmente frammentato. Come abbiamo già avuto modo di appurare, questo aspetto di frammentazione dipende, almeno in parte, dalle scelte enunciative dell'autore, anche esse chiaramente condizionate dal sostrato dell'opera. Data la centralità dell'atto di produzione delle sostanze emersa nel corso della nostra analisi, sarebbe impensabile prospettare una traduzione dell'opera che, prescindendo del tutto dal testo di Schulz, tenga in considerazione esclusivamente il romanzo di Safran Foer. Un approccio traduttivo che tralasciasse l'elemento di correlazione fra i due testi comporterebbe una perdita considerevole rispetto all'opera originale. In tal modo, infatti, la riproduzione degli effetti che nel testo originale sono generati proprio dai vincoli sottesi a questa correlazione risulterebbe solo fittizia, senza contare, inoltre, che il testo di arrivo si troverebbe privato della parte significativa conferita da Safran Foer al processo di creazione artistica in sé.

Oltre a questi caratteri rilevabili a partire dall'analisi del testo, si è mostrato come alcune recenti teorie semiotiche ricomprendano il gesto di produzione delle sostanze tra gli atti carichi di significazione. Al fine di ricostruire il processo di testualizzazione, inteso sia come meccanismo di produzione che come intenzione sottesa a detto procedimento, abbiamo

attinto all'apparato paratestuale disponibile in merito. Soltanto a partire da questo corpus, esterno al testo vero e proprio, è stato infatti possibile ricostruire la componente di significazione intrinseca alla testualizzazione di *Tree of Codes*. Ciò che si deduce a tal riguardo è che con questo particolare metodo di testualizzazione Safran Foer intende da un lato effettuare un adattamento come nuova opera di *The street of Crocodiles* collocando la sua opera in continuità con quella di Schulz²² e dall'altro esprimere una sua personale visione a proposito della letteratura contemporanea, della sua evoluzione e del rapporto con altre arti²³.

Alla luce di quanto appena riassunto, avanziamo ora la proposta di un metodo traduttivo che riproponga un procedimento di testualizzazione analogo a quello seguito da Safran Foer. Per la trasposizione dell'opera adopereremo dunque, proprio come avviene per la versione inglese, un testo sostrato che nel caso di specie sarà costituito dalla traduzione italiana dei racconti di Bruno Schulz. Su questo testo già formato procederemo quindi, alla stessa maniera di Safran Foer, a rimuovere le sostanze verbali di Schulz al fine di ricreare una nuova opera che possa valere come trasposizione dell'originale. È interessante evidenziare come questo metodo traduttivo coinvolga una molteplicità di voci che vanno ad installarsi l'una sull'altra. D'altronde, già nel processo traduttivo di un'opera letteraria "tradizionale" emerge nitidamente, attraverso le scelte che vengono operate nell'atto di trasposizione, la personale voce del traduttore. A riprova di ciò basti pensare che difficilmente due traduttori alle prese con uno stesso testo di origine potrebbero pervenire a testi che si presentino, nella loro versione finale, identici fra loro. Per quanto riguarda *Tree of Codes* questa molteplicità di singole voci e personali scelte traduttive risulta ancora più stratificata giacché il testo originale, già di per sé, si contraddistingue per la presenza di ben tre voci: quella dell'autore polacco, quella del traduttore inglese del testo di Schulz e quella di Safran Foer. Si noti che, alle voci del testo originale, la traduzione ne aggiunge due ulteriori: quella della traduttrice dei racconti di Schulz in italiano e quella del traduttore che si appresta a tradurre *Tree of Codes* sulla base

²²For years I had wanted to create a die-cut book by erasure, a book whose meaning was exhumed from another book. [...] I was in search of a text whose erasure would somehow be a continuation of its creation (SAFRAN FOER, 2010:138).

²³books [...] cannot be resistant to influence from other art forms. And they can't be resistant to the changes in culture around them. If you think about the ways that the visual arts and contemporary music have responded to the Internet in the form of simple things like sampling and collages of multi-media images – well you have to admit that literature doesn't really do anything like that. We just tell stories. With *Tree of Codes* I wasn't trying to make something experimental, I wasn't trying to say – look what happens when books have a physicality. I just made a book that I wanted to make. I think that the way it is spoken about as being something on the margins of art and literature show just how conservative literature is (SAFRAN FOER in DAWKINS, 2011).

dello stesso procedimento effettuato da Safran Foer. Ne consegue che il traduttore, approcciandosi al testo di Safran Foer, si troverà vincolato, almeno in parte, a scelte effettuate in precedenza da altri che ne condizioneranno inevitabilmente la traduzione.

Si precisa per ragioni di accuratezza che l'opera tradotta in italiano su cui intendiamo lavorare raccoglie tutti i racconti, i saggi e i disegni del defunto scrittore: si tratta di un volume che raccoglie sotto il nome di *Le Botteghe Color Cannella* (SCHULZ, 2001) l'intera opera di Schulz. La sua traduzione è il risultato di un lavoro a sei mani che vede la collaborazione di tre diversi traduttori: Vera Verdiani, Andrzej Zielinski e Anna Vivanti Salmon. Quest'ultima si è occupata della traduzione dell'insieme di racconti a cui attinge Safran Foer per il suo *Tree of Codes*.

VI.II. La traduzione

Riproduciamo ora, cercando di darne un'immagine il più possibile chiara, l'operazione di rimozione delle sostanze verbali compiuta da Safran Foer sul testo di Schulz. Si noti che il mezzo espressivo da noi utilizzato con funzione bidimensionale impedisce la riproduzione della fustellatura e ci impone di rappresentare quest'operazione in termini di cancellazione puramente visiva. Di seguito si trova quindi riportato un brano tratto dal racconto *August* della raccolta *The Street of Crocodiles* sul quale Safran Foer interviene per dare vita all'incipit della sua opera. Rappresentiamo barrate a mo' di cancellatura le sostanze verbali scartate da Safran Foer mentre evidenziamo quelle che, essendo state conservate, vanno a costituire lo scheletro verbale di *Tree of Codes*.

~~On Saturday afternoons I used to go for a walk with my mother. From the dusk of the hallway, we stepped at once into the brightness of the day. The passersby, bathed in melting gold, had their eyes half closed against the glare, as if they were drenched with honey. Upper lips were drawn back, exposing the teeth. Everyone in this golden day wore that grimace of heat — as if the sun had forced his worshippers to wear identical masks of gold. The old and the young, women and children, greeted each other with these masks, painted on their faces with thick gold paint, they smiled at each other's pagan faces — the barbaric smiles of Bacchus.~~

Market Square was empty and white hot, swept by hot winds like a biblical desert. The thorny acacias, growing in this emptiness, looked with their bright leaves like the trees on old tapestries. Although there was no breath of wind, they rustled their foliage in a theatrical gesture, as if wanting to display the elegance of the silver lining of their leaves that resembled the fox fur lining of a nobleman's coat. The old houses, worn smooth by the winds of innumerable days, played tricks with the reflections of the atmosphere, with echoes and memories of colors scattered in the depth of the cloudless sky. It seemed as if whole generations of summer days, like patient stonemasons cleaning the mildewed plaster from old facades, had removed the deceptive varnish, revealing more and more clearly the true face of the houses, the features that fate had given them and life had shaped for them from the inside. Noe the windows, blinded by the glare of the empty square, had fallen asleep; the balconies declared their emptiness to heaven; the open doorways smelt of coolness and wine.

A bunch of ragamuffins, sheltering in a corner of the square from the flaming broom of the heat, beleaguered a piece of wall, throwing buttons and coins at it over and over again, as if wishing to read in the horoscope of those metal discs the real secret written in the hieroglyphics of cracks and scratched lines. Apart from them, the square was deserted. One expected that, any minute, the Samaritan's donkey, led by the bridle, would stop in front of the wine merchant's vaulted doorway and that two servants would carefully ease a sick man from the red hot saddle and carry him slowly up the cool stairs to the floor above, already redolent of the Sabbath.

Thus my mother and I ambled along the two sunny sides of Market Square, guiding our broken shadows along the houses as over a keyboard. Under our soft steps the squares of the paving stones slowly filed past—some the pale pink of human skin, some golden, some blue gray, all flat, warm and velvety in the sun, like sundials, trodden to the point of obliteration, into blessed nothingness.

And finally on the corner of Stryjska Street we passed within the shadow of the chemist's shop. A large jar of raspberry juice in the wide window symbolized the coolness of balms which can relieve all kinds of pain. After we passed a few more houses, the street ceased to maintain any pretense of urbanity, like a man returning to his little village who,

piece by piece, strips off his Sunday best, slowly changing back into a peasant as he gets closer to his home.

The suburban houses were sinking, windows and all, into the exuberant tangle of blossom in their little gardens. Overlooked by the light of day, weeds and wild flowers of all kinds luxuriated quietly, glad of the interval for dreams beyond the margin of time on the borders of an endless day. An enormous sunflower, lifted on a powerful stem and suffering from hypertrophy, clad in the yellow mourning of the last sorrowful days of its life, bent under the weight of its monstrous girth. (SCHULZ, 2008:4-5)

Presentiamo ora la nostra proposta traduttiva dell'incipit dell'opera di Safran Foer a partire dalla traduzione italiana ad opera di Anna Vivanti Salmon dello stesso brano tratto dal racconto Agosto. Riproduciamo quindi l'operazione di rimozione delle sostanze verbali con le stesse modalità impiegate per la versione in inglese: barriamo le sostanze dell'espressione che in quanto traduttori dell'opera di Safran Foer intendiamo scartare e lasciamo, evidenziandole, quelle che riteniamo si prestino a rappresentare una buona traduzione della dimensione verbale del romanzo.

Il sabato pomeriggio uscivo a passeggio con mia madre. Dalla penombra dell'atrio si accedeva di colpo al bagno solare del giorno. I passanti, brancolando in quell'oro, dal bagliore tenevano gli occhi semichiusi, come impastati di miele, mentre il labbro superiore, sollevato, scopriva le gengive e i denti. E tutti coloro che brancolavano in quel giorno dorato portavano sul viso la stessa smorfia di calura, quasi che il sole avesse imposto ai suoi adepti un'unica e identica maschera, la maschera dorata della fraternità solare; e tutti coloro che in quel giorno camminavano per le strade, che si incontravano, si incrociavano, giovani e vecchi, donne e bambini, si salutavano al passaggio con quella stessa maschera d'oro dipinta sul volto, barbarica maschera di un culto pagano.

La piazza del mercato era vuota, gialla di fuoco, spazzata da calde ventate come un deserto biblico. Acacie spinose, cresciute nel vuoto di quella piazza gialla, scrollavano il loro fogliame chiaro, mazzi di filigrane verdi artisticamente aggruppate come gli alberi sui vecchi gobelin. Sembrava che quegli alberi simulassero una tempesta e agitassero teatralmente le loro chiome per mostrare in quel patetico incurvarsi la raffinatezza dei

ventagli di foglie dal rovescio argentato, come pellicce di volpi preziose. Le vecchie case, smerigliate da giorni e giorni di vento, scherzavano coi riflessi dell'atmosfera, con gli echi, i ricordi delle tinte, dispersi nelle profondità del tempo colorato. Pareva che intere generazioni di giornate estive (come pazienti stuccatori che grattano dalle vecchie facciate l'intonaco ammuffito) avessero infranto la vernice menzognera per mettere a nudo ogni giorno di più il vero aspetto delle case, la fisionomia che il destino e la vita avevano loro formato dall'interno. Adesso le finestre, accecate dal bagliore della piazza vuota, dormivano; i balconi confessavano al cielo il loro deserto; gli androni aperti odoravano di fresco e di vino.

Un gruppetto cencioso di ragazzini, scampato in un angolo della piazza davanti alla sferza del sole, assediava un pezzo di muro, provandolo e riprovandolo a colpi di bottoni e di monete, come se dall'oroscopo di quei dischetti metallici si fosse potuto decifrare il vero segreto del muro, tutto un geroglifico di segni e di crepe. Per il resto la piazza era vuota. Ci si aspettava da un momento all'altro che di fronte all'androne ingombro di barili del vinaio si avanzasse, all'ombra delle acacie ondegianti, l'asino del buon Samaritano, tenuto per il morso, e che due servitori si affrettassero a far scendere il malato dalla sella surriscaldata, per trasportarlo con ogni precauzione su per le scale fresche fino all'ammezzato odoroso di shabbat.

Così ci aggiravamo mia madre ed io lungo i due lati assolati della piazza, trascinando le nostre ombre disgiunte di casa in casa, come su una tastiera. I riquadri del lastrico sfilavano lentamente sotto i nostri passi fiacchi e strascicati, gli uni d'un rosa chiaro, simile a pelle umana, gli altri dorati o bluastri, tutti caldi, piatti, vellutati al sole, come volti solari, calpestati dai passi al punto d'essere ormai irriconoscibili, ridotti a beata nullità.

Finché all'angolo con la via Stryjska entravamo nell'ombra della farmacia. La grossa ampolla piena di sciroppo di lampone stava nell'ampia vetrina a simboleggiare il fresco balsamo capace di alleviare ogni sofferenza. Qualche casa ancora e la strada non riusciva più a mantenere il decoro della città, come il contadino che torna alla natia campagna, e strada facendo si spoglia delle eleganze cittadine per trasformarsi lentamente, man mano che si avvicina ai campi, in un cencioso bifolco.

~~Le cassette del sobborgo sprofondavano fin sopra le finestre, sepolte sotto l'esuberante e intricata fioritura dei giardinetti. Dimenticati dal gran giorno, erbe, fiori, gramigne si riproducevano esuberanti e silenziosi, lieti di quella pausa che potevano trascorrere al margine del tempo, ai limiti del giorno infinito. Un immenso girasole, issato sullo stelo potente e malato di elefantiasi, aspettava nel suo lutto giallo gli ultimi tristi giorni della propria vita, incurvandosi sotto l'ipertrofia della sua mostruosa corpulenza.~~ (SCHULZ, 2001: 4-6)

IV.III. Commento alla traduzione

Esponiamo, ora, qualche breve riflessione in merito alla traduzione di *Tree of Codes* soprariportata. Come avevamo già preventivato nel secondo capitolo, quando abbiamo analizzato la dimensione verbale del testo, il carattere di incommensurabilità dei sistemi ha fatto emergere nell'atto di trasposizione alcune problematiche di natura linguistica. Nello specifico, la decisione di effettuare la trasposizione a partire da un testo sostrato al fine di salvaguardare il carattere di correlazione tra i testi ha impedito in alcuni punti l'emulazione delle sostanze verbali originali. In questi casi, si è dovuto rinunciare a una traduzione "letterale" del testo. Questa rinuncia è stata dettata, talvolta, da cause di forza maggiore dovute alla fisionomia del testo sostrato e ai vincoli che esso impone, altre volte, invece, si è voluto evitare, cercando di riproporre ad ogni costo sostanze del contenuto uguali a quelle espresse nel testo di origine, di perdere altri tratti del testo ritenuti parimenti importanti. In questo senso, la nostra operazione di trasposizione poggia, come d'altronde ogni processo traduttivo, sul concetto di negoziazione. Sotto questo aspetto, il nostro approccio alla traduzione di *Tree of Codes* si trova in accordo con il pensiero di Eco quando afferma che un traduttore di testi, a differenza di quello di dizionari bilingue, può per questioni di fedeltà all'*inertio operis*, negoziare violazioni anche importanti rispetto ad un principio di letteralità astratto (ECO, 2003:91).

Vediamo in concreto due casi in cui per la nostra traduzione, abbiamo dovuto negoziare.

1. Whole generations had fallen asleep → intere generazioni accecate dal cielo deserto
2. An enormous last day of life → un immenso lutto della vita

Nel primo caso abbiamo deciso di non mantenere l'immagine delle generazioni addormentate che pure era possibile recuperare in quanto presente nel testo italiano di Schulz

nella forma verbale “dormivano”. La nostra scelta è dipesa fundamentalmente dal tempo con cui il verbo in questione si trova manifestato (senza possibilità di essere manipolato) nel testo sostrato. Per la traduzione del testo di Safran Foer, l’utilizzo del verbo al tempo imperfetto avrebbe implicato la scomparsa del *débrayage* temporale con forti ripercussioni sulla connotazione della frase. Il riferimento a un tempo precedente rispetto a quello dell’enunciato che si sta istanziando conferisce alla frase una funzione critica. Sembra infatti che il narratore stia esprimendo un giudizio sull’indolenza che avrebbe secondo lui colpito, in un arco temporale non ben definito, intere generazioni. In questo senso, l’utilizzo dell’imperfetto andrebbe a intaccare l’aspetto giudicatorio della frase conferendole, viceversa, una funzione puramente descrittiva. Al contrario, la nostra soluzione traduttiva cerca di riprendere l’idea di indolenza mantenendo allo stesso tempo la distanza temporale che riproduce l’effetto di giudizio. Quest’ultima è stata mantenuta selezionando, tra quelle disponibili, la sostanza verbale “accecate”. Questo participio passato in funzione aggettivale ricostruisce, a nostro avviso, il *débrayage* temporale, riproducendo così la funzione critica della frase. Per quanto riguarda l’idea di indolenza, infine, riteniamo che la soluzione traduttiva che utilizza l’espressione figurata di accecamento provocato da un cielo deserto possa in qualche modo rievocarne l’immagine pur lasciando, come avviene per il testo originale, ampio spazio all’interpretazione del lettore. Nello specifico, riteniamo che l’idea di indolenza venga mantenuta da un lato tramite l’allusione all’aridità e alla vacuità del deserto e dall’altro con l’accento all’incapacità, nello sconfinato orizzonte celeste, di vedere oltre.

Nel secondo caso, osserviamo come non sia stato possibile proporre una traduzione letterale dell’espressione originale “*last day of life*”. Per questa espressione abbiamo ritenuto importante mantenere la singolarità dell’evento in correlazione con la frase precedente (*beyond the margin of time an endless day*). Si noti che l’espressione inglese è ottenuta a partire dalla scomposizione del sostantivo plurale *days*, il quale viene trasformato in singolare mediante la semplice rimozione della marca del plurale -s. Lo stesso processo risulta, per ragioni intrinseche al sistema linguistico, impossibile in italiano. Pertanto, per la nostra traduzione ci siamo orientati verso una soluzione che attinge alla sostanza del contenuto della figura retorica originale. Quest’operazione permette, infatti, seguendo la teoria di stratificazione del senso descritta nel percorso generativo, di cogliere i valori espressi in questa data sezione del testo per riproporli sotto un’altra forma. L’individuazione nell’espressione “*an*

enormous last day of life” di una sensazione di fine imminente ci ha fatto optare per la soluzione traduttiva “un immenso lutto della vita”. Si noti che questa scelta va in parte ad esplicitare, anticipandolo, il concetto di perdita e morte che interviene solo più avanti nel testo. Allo stesso tempo però contribuisce al carattere figurato dell’opera compensando le perdite che, in merito a quest’aspetto, potrebbero verificarsi in qualche altro punto della traduzione.

Quelli qui riportati sono solo due dei numerosi casi in cui il traduttore di *Tree of Codes* si troverà a negoziare sul significato profondo del testo. Quest’atto di negoziazione dovrà essere compiuto tenendo presente il testo nella sua globalità al fine di poter calibrare meglio perdite e compensazioni.

Conclusione

Il punto di partenza della nostra trattazione è stato domandarci se un testo composito e peculiare come *Tree of Codes* potesse essere efficacemente tradotto.

Mediante l'analisi dell'opera condotta sulla falsariga di diverse teorie semiotiche, siamo arrivati a elaborare un metodo che ci consente di dare risposta affermativa alla nostra domanda iniziale.

Detto metodo prospetta due modalità traduttive a cui bisognerà attenersi per la buona riuscita dell'operazione di trasposizione: la traduzione deve essere, senza ombra di dubbio, inscindibilmente connessa alla fisicità del libro, la quale va anch'essa "tradotta" per offrire al lettore la medesima esperienza sia visiva, che tattile, che emotiva (si pensi al più volte richiamato senso di perdita o di smarrimento provocato dai buchi nella pagina); il traduttore deve ricreare, nell'atto di trasposizione, le stesse condizioni del gesto creativo originale. Solo in questo modo è possibile riprodurre in maniera autentica i tratti di peculiarità del testo.

A questo proposito abbiamo visto che l'operazione compiuta dal traduttore, come del resto dallo stesso Safran Foer che a sua volta media tra la voce di Schulz, autore del testo base, e quella di chi ha tradotto il testo in lingua inglese, si configura come una delicata e complessa opera di negoziazione tra diverse voci. In questo senso, dati i risultati della nostra ricerca, non possiamo che trovarci d'accordo con Eco quando scrive:

Tradurre significa sempre 'limare via' alcune delle conseguenze che il termine originale implicava. In questo senso, traducendo, *non si dice mai la stessa cosa*. L'interpretazione che precede ogni traduzione deve stabilire quante e quali delle possibili conseguenze illative che il termine suggerisce possano essere limate via. Senza mai essere del tutto certi di non aver perduto un riverbero ultravioletto, un'allusione infrarossa. (ECO, 2003:93-94)

La disamina condotta apre degli interessanti spunti di riflessione per il futuro; se è vero infatti che siamo in presenza di un massiccio fenomeno di digitalizzazione dei testi, per cui il

libro cartaceo cede sempre più il passo agli *e-book*, il filone del libro di design restituisce dignità e valore al libro fisico, permettendogli di non scomparire del tutto. Ipotizzando dunque un futuro in cui molte più opere multimodali e sincretiche come *Tree of Codes* compariranno sugli scaffali delle librerie, il lavoro del traduttore diventerà sempre più un lavoro di *mediazione di senso*, così come lo abbiamo descritto, ed è bene essere già dotati degli strumenti pratici e concettuali per affrontare al meglio questa sfida.

BIBLIOGRAFIA

- CALABRESE, Omar 2000 “Lo strano caso dell’equivalenza imperfetta”, *Versus – Sulla traduzione intersemiotica*, a cura di Nicola Dusi & Siri Nergaard, VS: 85-86-87 gennaio –dicembre 2000, pp. 101-120.
- DAWKINS, David 2011 “Jonathan Safran Foer's Visual Literature”, *Dazed and Confused*, 8 febbraio, 2011,
<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/9478/1/jonathan-safran-foers-visual-literature>. Visitato il: 01/03/2019
- DONDERO, Maria Giulia 2013 "Le texte et ses pratiques d’instanciation" *Actes Sémiotiques*
<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3207>. Visitato il: 01/03/2019.
- DUSI, Nicola 2000 “Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica”, *Versus – Sulla traduzione intersemiotica*, a cura di Nicola Dusi & Siri Nergaard, VS: 85-86-87 gennaio –dicembre 2000, pp. 3-51.
- ECO, Umberto 1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- ECO, Umberto 2003 *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- FABBRI, Paolo 2001 *Una storia tendenziosa*, in Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce*, vol. 1, Roma, Meltemi, pp. 16-27.
- FABBRI, Paolo & 2001 *Semiotica in nuce*, vol. 1-2, Roma, Meltemi. A cura di P. Fabbri e G. Marrone.
- MARRONE, Gianfranco 2001
- FONTANILLE, Jacques 1998 *Sémiotique du discours*. Limoges, Presses Universitaire Limoges.
- FONTANILLE, Jacques 1998a *Décrire, faire, intervenir*, in *Protée*, numero speciale, “Voir, dire et faire”, vol. 26, n. 2, Quebec, Chicoutimi, pp. 105-115.
- GIBBONS, Alison 2012 *Multimodal Literature and Experimentation*, in Bray Joe, Gibbons Alison, McHale Brian, eds., *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Abingdon-on-Thames, Routledge, pp. 420-433.

- GREIMAS, Algirdas J. & *Débrayage ed embrayage*, in Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone (a cura di),
 COURTÉS, Joseph *Semiotica in nuce*, vol. 2, Roma, Meltemi, pp. 27-34.
 2001
- GREIMAS, Algirdas J. & *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano,
 COURTÉS, Joseph Mondadori; ed. orig. francese Greimas & Courtes, *Dictionnaire raisonné de
 la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
 2007
- HALLET, Wolfgang *The multimodal novel: The integration of modes and media in novelistic
 narration*, in S. Heinen, R. Sommer (ed.), *Narratology in the Age of Cross-
 Disciplinary Narrative Research*. Vol. 20. Berlin, Walter de Gruyter, pp. 129-
 153.
 2009
- HELLER, Steven “Jonathan Safran Foer’s Book as Art Object”, *New York Times*, 24 novembre,
 2010,
<https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/11/24/jonathan-safran-foers-book-as-art-object/>. Visitato il: 01/03/2019.
- HJELMSLEV, Louis T. *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, København, B. Lunos bogtrykkeri
 a/s (tr. it. di Giulio Ciro Lepschy, *I fondamenti della teoria del linguaggio*,
 Torino, Einaudi, 1968).
 1943
- HJELMSLEV, Louis T. *Espressione e contenuto*, in Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone (a cura di),
 2001 *Semiotica in nuce*, vol. 1, Roma, Meltemi, pp. 68-75.
- JAKOBSON, Roman *Aspetti linguistici della traduzione*, in Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone (a
 2001 cura di), *Semiotica in nuce*, vol. 1, Roma, Meltemi, pp. 208-213.
- MARRONE, Gianfranco *Significato, contenuto, senso*, in Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone (a cura
 2001 di), *Semiotica in nuce*, vol. 1, Roma, Meltemi, pp. 28-44.
- MAURO, Aaron “Versioning Loss: Jonathan Safran Foer’s Tree of Codes and the Materiality
 2014 of Digital Publishing,” *Digital Humanities Quarterly*, vol.8, n. 4, 2010,
<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/8/4/000192/000192.html>.
 Visitato il: 01/03/2019.

- MICHEL, Berit
2014
"PlastiCity' – Foer's Tree of Codes as (Visual) Multilayered Urban Topography: Performing Space and Time in a 21st-Century Adaptation of Bruno Schulz's Textual Labyrinths." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 55, n.2, 2014, pp. 166-186.
- PRESSMAN, Jessica
2018
"Jonathan Safran Foer's Tree of Codes: Memorial, Fetish, Bookishness" in *ASAP/journal*, vol. 3, n. 1, gennaio 2018, pp.97-120
<https://muse.jhu.edu/article/686304>. Visitato il: 01/03/2019.
- QUINTON, Philippe
2009
"Le discours du support", *Actes Sémiotiques*
<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3191>. Visitato il: 01/03/2019.
- SAFRAN FOER, Jonathan *Tree of Codes*, London, Visual Editions.
2010
- SCHULZ, Bruno
2001
Le botteghe color cannella - Tutti i racconti, i saggi e i disegni, Torino, Einaudi, trad. in lingua italiana da Anna Vivanti Salmon, Vera Verdiani, Andrej Zelinski. A cura di Francesco M. Cataluccio.
- SCHULZ, Bruno
2008
Street of crocodiles, London, Penguin Classic, trad. in lingua inglese da Celina Wieniewska. Ed. orig. polacca *Sklepy cynamonowe*, Warsaw, Towarzystwo Wydawnicze "Rój", 1934.
- STEVENSON, Angus &
SOANES, Catherine
2010
Oxford dictionary of English. New York City, Oxford University Press. A cura di A. Stevenson e C. Soanes.
- WAGNER, Heather
2010
"Jonathan Safran Foer Talks Tree of Codes and Conceptual Art", *Vanity Fair*, 10 Novembre, 2010,
<https://www.vanityfair.com/culture/2010/11/jonathan-safran-foer-talks-tree-of-codes-and-paper-art>. Visitato il: 01/03/2019.

SITOGRAFIA

- VISUAL EDITIONS
<https://visual-editions.com/> Visitato il: 01/03/2019.