



STUDI COMPARATISTICI

5

LA COMPARATISTICA OGGI

PRIMA PARTE

GENNAIO-GIUGNO 2010 – ANNO III – FASCICOLO I

STUDI COMPARATISTICI

Organo ufficiale della Società Italiana di Comparatistica Letteraria
Semestrale

5

GENNAIO-GIUGNO 2010 – ANNO III – FASCICOLO I

SOMMARIO

PRIMA PARTE

Articoli

- Paola MILDONIAN, Prassi interpretative, metodologie analitiche
e vocazioni interdisciplinari della letteratura comparata 9
- Alberto DESTRO, Che cos'è la comparatistica. Dei possibili
confini di una scienza letteraria 35
- Sandro M. MORALDO, Komparatistik und Literaturtheorie
oder Wider den Methodenpluralismus 45
- Stefania SINI, Letterature comparate e teoria della letteratura:
orizzonti, fondamenti e strumenti 63
- Vicente GONZÁLEZ MARTÍN, Literatura comparada y
literatura comparada italo-española 85
- Pino MENZIO, Orientamento e traducibilità del testo letterario.
Riflessioni a partire da Walter Benjamin 103

Confronti

- Emanuele KANCEFF, Comparatistica e Odeporica 127
- Renato RISALITI, La polemica sulle origini degli Slavi negli
anni Venti dell'Ottocento 133
- Tommaso MELDOLESI, La comparatistica di fronte alle
nuove tecnologie 139

SECONDA PARTE

Testi

- Rita SEVERI, Arthur Symons Translator of Gabriele
D'Annunzio's Plays 151
- Rassegna bibliografica* 185
- Libri ricevuti* 203
- Riviste in cambio* 209
- Riassunti - Résumés - Abstracts* 215

Orientamento e traducibilità del testo letterario. Riflessioni a partire da Walter Benjamin

La teoria della traduzione, o traduttologia, ha acquisito una fisionomia propria e un ruolo specifico nell'ambito della comparatistica. Per molti aspetti il traduttore compie, in termini diretti e materiali, ciò che il comparatista fa in una forma un po' più ideale: mette a contatto mondi umani, culturali e letterari differenti tra loro, favorendo il dialogo del presente con il passato, e la reciproca interazione delle varie forme ed espressioni del presente. Nel mondo globalizzato in cui viviamo, la traduzione ha un ruolo centrale nella conoscenza e nella valorizzazione delle specificità umane, linguistiche e letterarie, e quindi nella formazione ed evoluzione delle culture. La traduzione è strumento di apertura, di innovazione e di rivitalizzazione delle letterature nazionali più chiuse, ed è tramite dell'integrazione tra mondi e tradizioni differenti, in uno scambio od osmosi interculturale che favorisce la costituzione, se non di una *Weltliteratur*, almeno di una prospettiva umana cosmopolita, che pare il miglior antidoto agli "scontri di civiltà" tanto temuti, e non di rado praticati. Anche in questo senso, le diverse teorie della traduzione si sono intersecate con le prospettive culturali più significative del Novecento, sempre agendo in chiave dinamica e

interdisciplinare, con un approccio solitamente più descrittivo che normativo.

Almeno in termini filosofici, una delle opere classiche per una teoria della traduzione è *Il compito del traduttore* di Walter Benjamin, saggio scritto nel 1921 e pubblicato nel 1923 come premessa alla traduzione benjaminiana dei *Tableaux parisiens* di Baudelaire. Pur restando nelle vicinanze di questo testo canonico, vorremmo però tentare un percorso parzialmente diverso, con riferimento anche ad altri testi di Benjamin, in particolare l'imponente insieme di appunti e riflessioni su Parigi che nel 1940, quando l'esercito tedesco aveva invaso la Francia, Benjamin affidò a Georges Bataille, allora bibliotecario presso la Bibliothèque Nationale, e che fu poi pubblicato postumo con il titolo di *Passagen-Werk*, di *Parigi capitale del XIX secolo* o de *I «passages» di Parigi*. Questo percorso consentirà di vedere la traduzione in un'ottica un po' diversa da quella usuale, legandola alla funzione di orientamento del testo letterario; e consentirà anche di cogliere una particolare valenza etica della traduzione (o meglio, della traducibilità) del testo letterario, cioè della sua naturale e costitutiva disposizione ad essere tradotto in altre lingue. L'orizzonte così suggerito permetterà anche qualche riflessione, si spera non troppo generica, su alcuni temi od opzioni teoriche che, negli anni più recenti, hanno caratterizzato larga parte degli studi comparatistici.

Come già Georg Simmel ne *Le metropoli e la vita dello spirito* (1903), anche Benjamin guarda alla metropoli otto-novecentesca come immagine riassuntiva, e come luogo concreto di espressione storica, della modernità, interpretata soprattutto nei suoi aspetti di incontenibile pluralità di persone, cose, merci, segnali, messaggi. Nel suo lavoro Simmel fa riferimento a Berlino, mentre Benjamin dedica la propria analisi alla città di Parigi, appunto in quanto capitale del XIX secolo, cioè dell'epoca di piena affermazione della modernità e del capitalismo. Contrariamente a quanto spesso si ritiene, in Benjamin il *flâneur* non è

un soggetto che vaga sperduto nella metropoli, nella Parigi oscura e tentacolare di Baudelaire, ma è una persona che vi si orienta in due modi: attraverso le soglie o confini intraurbani, e attraverso i nomi delle strade. Questi ultimi, però, non sono banali indicazioni toponomastiche; sono piuttosto indicazioni simboliche, ricche di significati conoscitivi ed evocativi. In altri termini, sono vere e proprie parole poetiche, che «rendono la nostra percezione più complessa e stratificata di quanto non sia nella vita quotidiana»¹. Tanto per le strade quanto per i *passages* di Parigi, infatti, «il nome [...] è come un filtro, che lascia passare solo il più intimo, l'amara essenza di ciò che è stato»². Grazie a questa condensazione di significati, i nomi delle strade trasformano la metropoli in una sorta di grande *montage* surrealista, in un testo letterario ricco di sorprese e di incroci inediti. Per Benjamin, «solo l'incontro di due diversi *nomi* di strade crea la magia dell'angolo»³: dove l'effetto è appunto creato dall'accostamento dei nomi, dal gioco reciproco dei loro significanti e dei loro significati, delle sonorità, delle evocazioni e dei rinvii, proprio come accade in un testo poetico.

Se si ritiene che uno degli elementi centrali e distintivi della letteratura (e, non da ultimo, anche di un'etica della letteratura) sia la sua funzione di orientamento, cioè la capacità di orientare l'individuo nella contemporaneità, queste considerazioni di Benjamin sono particolarmente utili e produttive. Da esse si ha l'indicazione che lo spazio della modernità in cui viviamo non è amorfo, cioè non è reso amorfo dall'eccesso dei segnali e dei messaggi che lo costituiscono; in esso si possono cogliere dei nuclei di significato, dei punti di orientamento balenanti e micrologici costituiti dalle parole poetiche, capaci di individuare

(1) Walter BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, tr. it. di Renato SOLMI, Antonella MOSCATI, Massimo DE CAROLIS, Giuseppe RUSSO, Gianni CARCHIA, Francesco PORZIO, Torino, Einaudi, 2000, p. 931 (L°, 25).

(2) *Ibid.*, pp. 907-908 (D°, 6).

(3) *Ibid.*, p. 915 (F°, 21). Il corsivo è nel testo originale.

con precisione ciò che è significativo, e ciò che non lo è. Appunto queste indicazioni specifiche e puntiformi permettono all'uomo di orientarsi, di tracciare una mappa della contemporaneità, una cartografia del mondo tardo-moderno che non può essere oggettiva, scientifica e vincolante, ma non è nemmeno priva dei suoi inevitabili nuclei di riferimento⁴.

Rispetto ai nomi delle strade, risulta forse meno immediato, ma ugualmente interessante, interrogarsi sull'altro modo di orientamento nella metropoli, le soglie e i confini intraurbani. Anch'essi infatti, a ben vedere, mostrano una specifica applicabilità alla letteratura, con particolare riferimento alla traduzione (o traducibilità) del testo letterario, e ad una possibile valenza etica della traduzione o traducibilità. In concreto, nel *Passagen-Werk* le soglie e i confini che attraversano la metropoli non sono percepibili troppo facilmente, hanno un carattere defilato, laterale e micrologico.

La città è uniforme soltanto in apparenza. Perfino il suo nome assume suoni differenti nei diversi quartieri. In nessun luogo – se non nei sogni – il fenomeno del confine [*Grenze*] può essere esperito in forma così originaria come nelle città. Conoscerle significa avere un sapere di quelle linee che, con funzione di confini, corrono parallele ai cavalcavia, attraversano caseggiati e parchi, lambiscono le rive dei fiumi; significa conoscere questi confini nonché le enclavi dei vari territori. Come soglia [*Schwelle*], il confine passa attraverso le strade; un nuovo territorio ha inizio come un passo nel vuoto, come se si inciampasse in un gradino di cui non ci si era accorti⁵.

Nei *Primi appunti*, scritti tra il 1927 e il 1929, Benjamin ac-

(4) Per una trattazione più completa di questo argomento sia consentito rinviare a Pino MENZIO, *Orientarsi nella metropoli. Walter Benjamin e il compito dell'artista*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2002.

(5) Walter BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 94 (C 3, 3).

cenna ad una chiara distinzione tra le soglie e i confini («Bisogna distinguere nel modo più netto soglia e confine. La soglia è una *zona*, una zona di passaggio»)⁶. Questa distinzione, però, non ha un vero sviluppo negli appunti successivi; più presente, anche se sottotraccia, è l'idea per cui il confine separa realtà sostanzialmente omologhe, mentre la soglia ha un carattere *lato sensu* iniziatico, e si pone quindi tra realtà diverse. Ciò che è interessante è che queste soglie o confini sono presidiate da figure simboliche, da vere e proprie erme della modernità.

Esistono emblemi architettonici del commercio: gradini conducono alla farmacia, mentre il negozio di tabacchi si è impossessato dell'angolo. Il commercio sa sfruttare la soglia: davanti al *passage*, alla pista di pattinaggio, allo stabilimento balneare, alla banchina, una gallina meccanica, che fa uova di latta contenenti caramelle, custodisce la soglia; accanto a essa, una chiromante meccanica, una macchina che stampa il nostro nome su una striscia di latta e ci fissa il destino sulla collana⁷.

Tali «emblemi architettonici del commercio» sono anche, più specificamente, individuati come «allegorie del commercio»: «Passage Vivienne – Sculture sul portale, rappresentanti allegorie del commercio. In un cortile centrale, su un piedistallo, copia di un antico Mercurio»⁸. Questi emblemi o allegorie commerciali acquistano però subito, nel *Passagen-Werk*, uno statuto ben diverso, e si trasformano in «misteriosi penati», «custodi della soglia».

All'ingresso del *passage*, della pista di pattinaggio, della birreria, del circolo del tennis: penati. La gallina che depone uova di cioccolato dorate, la macchina che stampa

(6) *Ibid.*, p. 936 (M°, 26). Il corsivo è nel testo originale.

(7) *Ibid.*, p. 92 (C 2, 4).

(8) *Ibid.*, p. 910 (E°, 21); cfr. anche p. 87 (C 1, 1).

targhette con il nostro nome e quell'altra che ci pesa – il moderno γνωθι σεαυτόν –, macchine per il gioco d'azzardo e una chiromante meccanica sono i custodi della soglia. Stranamente di norma non stanno né al coperto ma neanche veramente all'aperto. Proteggono e indicano i luoghi di passaggio, e le gite della domenica pomeriggio non hanno come unica meta la campagna e il verde, ma anche questi misteriosi penati⁹.

In realtà, queste particolari forme o figure di orientamento nello spazio urbano si possono cogliere, per Benjamin, non solo a Parigi, ma anche a Berlino. Esse si incontrano ad esempio nella recensione benjaminiana a *Spazieren in Berlin*, un volume dell'amico Franz Hessel pubblicato nel 1929. Vi compaiono infatti i confini («Berlino ha poche porte, ma questo grande esperto delle soglie conosce i minimi passaggi che separano la città dalla pianura, una parte della città dall'altra: cantieri, ponti, cavalcavia della metropolitana e piazze, sono tutti considerati e onorati»)¹⁰; e vi compaiono anche i penati, come «inappariscanti divinità» delle soglie.

Nella *plebs deorum* delle cariatidi e degli atlanti, delle pomone e dei putti che egli fa scoprire al lettore, le più care gli sono tuttavia quelle figure che un tempo dominavano e ora sono diventate penati, inappariscanti divinità della soglia, le figure polverose e anonime alloggiate sui pianerottoli e nelle nicchie dei vestiboli, che proteggono i *rites de passage*, che in passato accompagnavano ogni passo oltre una soglia di legno o metaforica. Egli

(9) *Ibid.*, p. 95 (C 3, 4). Cfr. anche p. 226 (I 1a, 4): «Più furtivamente, il medesimo incantesimo domina anche nell'*intérieur* borghese. Sedie e fotografie che fiancheggiano una soglia o la cornice di una porta sono penati decaduti, e la violenza che sono chiamati a placare ci colpisce al cuore ancora oggi, sotto forma dello squillo del campanello») e p. 935 (M°, 24).

(10) ID., *Il ritorno del flâneur*, in *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, a cura di Giorgio AGAMBEN, Torino, Einaudi, 1993, p. 472.

non se ne libera, e il soffio del loro dominio lo investe anche là dove le loro immagini non ci sono più o sono diventate irricognoscibili¹¹.

Va però specificato che, in Benjamin, queste figure simboliche non sono propriamente immagini dell'opera letteraria. Esse sono, in prima battuta, emblemi del commercio, e poi divinità minori: come tali, esse oscillano tra l'allegoria e il simbolo, tra le erme che segnano i confini e i penati che custodiscono le soglie (fra l'altro Erme o Mercurio, da cui provengono etimologicamente le erme, è appunto il dio del commercio). Occorrerà quindi abbandonare per un momento la stretta filologia benjaminiana, ambito già di per sé piuttosto delicato, per provare a vedere se da queste figure mitologiche, e in particolare dalla loro natura simbolica, si può trarre qualche utile indicazione. Riassuntivamente, come abbiamo detto, le soglie e i confini della metropoli sono presidiati da emblemi del commercio, che sono in realtà erme o penati della modernità. Tali divinità decadute si possono incontrare direttamente come sculture, atlanti e cariatidi polverose, oppure nella forma più straniata, oggettuale e moderna di automi meccanici (galline, chiromanti, pese, macchine da gioco); si tratta in ogni caso di figure simboliche, chiamate a presidiare le soglie e i confini intraurbani. Ma nella metropoli globale in cui oggi noi viviamo, cioè nella modernità plurale analizzata da Benjamin nel *Passagen-Werk*, le soglie e i confini hanno un carattere eminentemente linguistico, culturale ed antropologico; come tali, esse saranno presidiate da quelle particolari figure o creazioni simboliche che sono le opere letterarie. Proprio perché naturalmente traducibili in un'altra lingua, e in tutte le altre lingue, le opere letterarie si pongono idealmen-

(11) *Ibid.*, pp. 471-472; la traduzione è leggermente modificata. Appunto per questo motivo, secondo Benjamin, occorre leggere il libro di Hessel, «per vedere come rintraccia i lari sotto la soglia, come celebra gli ultimi monumenti di un'antica civiltà dell'abitare» (*ibid.*, p. 471).

te sui confini tra le diverse aree linguistiche, culturali e umane del mondo contemporaneo. Guardando alla loro traducibilità, sono erme o penati che, situandosi sul confine (e su ogni confine) linguistico, mostrano un'intima natura di Giano, e dunque due facce: quella della lingua di partenza e quella della lingua di arrivo.

Giunti in questo modo, attraverso il *Passagen-Werk*, alla traduzione (o traducibilità) dell'opera letteraria, occorrerà senz'altro rivolgersi al saggio *Il compito del traduttore*, formalmente dedicato a questi temi: anche se in esso, come sovente accade nelle opere benjaminiane, il nucleo centrale del ragionamento non è quello annunciato dal titolo, ma va cercato in direzioni un po' diverse, attraverso una sorta di *flânerie* concettuale di estrema suggestione e profondità. Infatti, per Benjamin, la traduzione letteraria è significativa in quanto accenna o allude in cifra alla «pura lingua», cioè una lingua a priori e metastorica, una sorta di idea della lingua, uno spazio in cui si attua l'armonia di tutti i modi di intendere, nel quale «le lingue stesse concordano fra loro, integrate e riconciliate nel modo del loro intendere»¹². Tale pura lingua è, da un lato, la lingua paradisiaca del saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* del 1916¹³, descritta da Benjamin anche attraverso un passo di *Crise de vers* di Mallarmé; dall'altro lato, è uno spazio escatologico o messianico di ricomposizione della pluralità dei linguaggi umani decaduti, ovvero di ricomposizione delle rovine create incessantemente dalla storia e dal progresso (nei quali, appunto, l'angelo delle *Tesi* vede «una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi»)¹⁴.

(12) ID., *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato SOLMI, Torino, Einaudi, 1995, p. 47.

(13) Così Giulio SCHIAVONI, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 80-81.

(14) Walter BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, cit., p. 80 (Tesi n. 9).

L'idea fondamentale di Benjamin, mai davvero enunciata in forma esplicita, è che una traduzione che opera o risuona come armonia, conciliazione o integrazione linguistica rispetto al testo originale, è in qualche modo cifra o presagio dell'integrazione messianica ultima, della redenzione dalla storia. Per quanto riguarda la concreta attività del traduttore, Benjamin non scende in suggerimenti particolari, a meno di considerare tale quello per cui si deve «trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce [cioè la lingua di arrivo], che possa ridestare, in essa, l'eco dell'originale»¹⁵. Benjamin invece affronta diffusamente il tema dell'integrazione messianica finale, non da ultimo attraverso la splendida immagine, romantica e cabalistica, del vaso infranto:

Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato [*Sinn*] dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande¹⁶.

Nel saggio del 1923, oltre che di traduzione, Benjamin si occupa anche ampiamente di traducibilità (*Übersetzbarkeit*).

La traduzione è una forma. Per intenderla come tale, bisogna risalire all'originale. Poiché la legge della traduzione è racchiusa in esso, o nella sua stessa traducibilità. La questione della traducibilità di un'opera può essere

(15) ID., *Il compito del traduttore*, cit., p. 47.

(16) *Ibid.*, p. 49. Per un esame più ampio di questi temi sia consentito rinviare a Pino MENZIO, *Ungaretti, Benjamin e il mito degli inizi. Immagini della scrittura letteraria come memoria*, «Studi comparatistici», 1, gennaio-giugno 2008, pp. 139-169.

intesa in due sensi. E cioè può significare: se l'opera troverà mai, nella totalità dei suoi lettori, un traduttore adeguato; o – e più propriamente – se l'opera, nella sua essenza, consenta una traduzione, e quindi – giusta il significato di questa forma – la esiga. In linea di principio la prima questione ammette solo una soluzione problematica, mentre quella della seconda è apodittica. Solo un pensiero superficiale, negando il significato indipendente della seconda, le dichiarerà equivalenti¹⁷.

Alla domanda principale, se cioè l'opera letteraria sia per sua natura traducibile, Benjamin dà una risposta positiva, che però implica l'uscita dalla sfera umana («Certi concetti di relazione conservano tutto il loro significato, anzi forse il loro significato migliore, se non sono riferiti a priori esclusivamente all'uomo»)¹⁸, e il passaggio a un altro piano, ad una «sfera superiore»¹⁹ che è propriamente quella di una mistica del linguaggio. In altri termini, implica il passaggio alla sfera superiore e messianica della pura lingua, spazio della conciliazione linguistica, della reintegrazione e del ricordo di tutto ciò che è andato perduto.

Così si potrebbe parlare di una vita o di un istante indimenticabile, anche se tutti gli uomini li avessero dimenticati. Poiché se la loro essenza esigesse di non essere dimenticati, quel predicato non conterrebbe nulla di falso, ma solo un'esigenza a cui gli uomini non corrispondono, e insieme il rinvio a una sfera in cui fosse corrisposta: a un ricordo da parte di Dio²⁰.

Nelle pagine conclusive del saggio, Benjamin analizza questo tema in termini più diretti e concreti, osservando innanzitutto

(17) Walter BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, cit., p. 40.

(18) *Ibid.*

(19) *Ibid.*, p. 42.

(20) *Ibid.*, p. 40. La traduzione è leggermente modificata.

che la traducibilità inerisce, essenzialmente, solo a certe opere, e non ad altre. Tale differenza dipende dalla qualità linguistica, espressiva e formale del testo originale.

Quanto minor valore e dignità ha la sua lingua, quanto più esso è comunicazione, e tanto meno se ne può ricavare per la traduzione, finché l'assoluto primato di quel senso [*Sinn*], lungi dall'essere la leva di una traduzione piena di forma, la rende impossibile. Quanto più alta la qualità di un'opera, e tanto più essa rimane – anche nel contatto più fuggevole col suo significato [*Sinn*] – ancora traducibile²¹.

In altri termini, quanto più il testo da tradurre è banalmente referenziale e contenutistico, tanto più la traduzione sarà mera comunicazione (*Mitteilung*) di un dato bruto, oggettuale, amorfo e irrilevante, ovvero trasmissione (*Übermittlung, Vermittlung*) di un «contenuto inessenziale»²². In questo senso, tutto il saggio di Benjamin è giocato sulla ripulsa di una traduzione che guarda primariamente al senso o significato (*Sinn*) dell'originale, che mira alla sua riproduzione (*Sinnwiedergabe, Sinneswiedergabe*) come nucleo determinante, qualificante e normativo del proprio agire. Si tratta di un vero e proprio *Leitmotiv* del saggio benjaminiano, nel quale il termine (e il concetto) *Sinn* è sempre connotato in modo negativo, oppure è visto apotropaicamente come una realtà virtuale, come l'infinitesimo punto di contatto tra una retta e una circonferenza; non a caso, quando Benjamin vuole parlare di significato in senso positivo usa *Bedeutung, Meinung, Gehalt*, e mai *Sinn*. Quest'ultimo, il «senso greve ed estraneo»²³, è infatti il peso, l'impaccio, l'ostacolo che impedisce alla lingua della traduzione di ascendere alla pura lingua: a quella

(21) *Ibid.*, pp. 51-52.

(22) *Ibid.*, p. 39.

(23) *Ibid.*, p. 50.

sfera di comunicabilità a priori, o idea della lingua, che parrebbe kantiana e trascendentale, se non fosse, invece, primariamente messianica.

Tutt'altro accade, però, quando il testo da tradurre è di qualità linguistica superiore. In questo caso la traduzione non dovrà mirare alla somiglianza con l'originale, bensì all'affinità con esso, nell'ottica di quella peculiare affinità a priori di cui abbiamo appena detto²⁴. Per raggiungere questa dimensione ideale, il traduttore dovrà sostanzialmente prescindere dagli specifici contenuti concettuali dell'opera da tradurre, e guardare piuttosto «alla lingua come tale, alla sua totalità»²⁵, ovvero «ad una lingua nel suo complesso, a partire da una singola opera d'arte in una lingua straniera»²⁶. Solo grazie a questo approccio squisitamente endo-linguistico, e non contenutistico, la traduzione potrà configurarsi come armonia rispetto al testo originale; proponendosi di «agire liberamente nei confronti del senso [*Sinn*], per non riprodurre l'*intentio* di quello, ma come armonia, come integrazione alla lingua in cui quell'*intentio* si comunica, far risuonare il proprio genere di *intentio*»²⁷, la traduzione dovrà appunto svincolarsi dai dati tematici o concettuali del testo di partenza, per realizzare un'armonia e un completamento di tipo linguistico, cioè riferibili primariamente alla lingua del testo originale. A questo scopo, l'unico suggerimento concreto avanzato da Benjamin è quello della *Wörtlichkeit*, cioè della fedeltà letterale alla sintassi del testo di partenza:

Ciò che si ottiene soprattutto con la fedeltà [*Wörtlichkeit*] nella riproduzione della sintassi, ed essa mostra che la parola [*Wort*], e non la proposizione, è l'elemento ori-

(24) Cfr. anche *ibid.*, p. 42 («Le lingue non sono estranee fra loro, ma a priori, e a prescindere da ogni rapporto storico, affini in ciò che vogliono dire»).

(25) *Ibid.*, p. 47.

(26) *Ibid.*

(27) *Ibid.*, p. 49.

ginario del traduttore. Poiché la proposizione è come un muro davanti alla lingua dell'originale, mentre la parola singola [*Wörtlichkeit*] è l'arcata²⁸.

In altri termini, per il traduttore la parola singola è come un mattone, che può essere disposto conformemente alla sintassi dell'originale, creando archi, passaggi ed aperture nell'edificio testuale; al contrario, costruire la proposizione direttamente nella lingua di arrivo ha l'effetto occlusivo di un muro. Come è evidente, anche tale fedeltà letterale alla sintassi ha un carattere strettamente endo-linguistico, legato cioè alla struttura formale della lingua come tale, piuttosto che ai significati da essa trasmessi: ed anche tale *Wörtlichkeit*, così come l'esigenza di svincolare la traduzione dal senso dell'originale, conferma l'origine squisitamente filosofica, più che tecnico-letteraria, di queste riflessioni, se è vero che la pura lingua a cui la traduzione allude è, sì, uno spazio di conciliazione linguistica, ma è soprattutto figura della redenzione finale, della ricomposizione messianica delle rovine prodotte dalla storia. Fra l'altro, a riprova dell'impianto marcatamente teorico di queste affermazioni, basta guardare alle traduzioni benjaminiane dei *Tableaux parisiens* di Baudelaire introdotte da questo saggio, nelle quali non si colgono segni troppo evidenti né della *Wörtlichkeit* sintattica, né di una svalutazione della *Sinnwiedergabe* (non da ultimo, la fedeltà alla sintassi baudelairiana è resa difficile, oltre che dalle diverse strutture frasali tra il francese e il tedesco, anche dalla scelta di Benjamin di tradurre in rima). In ogni caso, il requisito della fedeltà letterale alla sintassi ha un carattere di esplicita e diretta opposizione al senso:

Proprio la fedeltà letterale [*Wörtlichkeit*] nei confronti della sintassi sconvolge interamente la riproduzione del senso [*Sinn*] e rischia di condurre difilato all'inintelligi-

(28) *Ibid.*

bilità. L'Ottocento aveva davanti le traduzioni hölderliniane da Sofocle come esempi mostruosi di questa fedeltà alla lettera [*Wörtlichkeit*]²⁹.

Appunto in questo senso, le traduzioni di Hölderlin sono archetipi (*Urbilder*) piuttosto che modelli (*Vorbilder*) dell'attività traduttoria. In esse si riscontra, per Benjamin, una così profonda armonia fra la lingua di partenza e quella di arrivo, che il senso (*Sinn*) è solo sfiorato dall'operazione traduttoria, «come un'arpa eolica dal vento»³⁰. Proprio per questo motivo si annida in esse, più che in altre, «il pericolo terribile e originario di ogni traduzione: che le porte di una lingua così estesa e dominata si chiudano – e chiudano il traduttore nel silenzio. Le traduzioni da Sofocle furono l'ultima opera di Hölderlin. In esse il senso [*Sinn*] precipita di abisso in abisso, fino a rischiare di perdersi in profondità linguistiche senza fondo»³¹, in una catabasi senza arresto e segnata dal timore che, all'estremo di questo separarsi della traduzione dal senso, vi sia la follia.

Oltre ai testi di tipo referenziale e contenutistico, sostanzialmente non traducibili, e ai testi di alta qualità linguistica e formale, traducibili, il saggio benjaminiano esamina anche una terza categoria di opere, o meglio di opera, eminentemente traducibile: il testo sacro. In quest'ultimo infatti non vi è senso o significato (*Sinn*) al di fuori della lettera, cioè del testo nella sua letteralità (*Wörtlichkeit*), appunto in quanto espressione diretta ed immediata, per via di dettatura, della parola divina. Il testo sacro è «traducibile per definizione»³² o in linea di principio, appunto perché il suo senso, cioè la sua verità o rivelazione, è stato totalmente assorbito dalla struttura linguistica e sintattica. Non a caso, la traduzione del testo sacro dovrà aver luogo nella

(29) *Ibid.*, p. 48.

(30) *Ibid.*, p. 52.

(31) *Ibid.*

(32) *Ibid.*

forma più fedele alla sintassi anche in termini immediatamente grafici, ossia tramite la versione interlineare, che diventa così per Benjamin l'archetipo o l'ideale di ogni possibile traduzione.

A questo punto, tenendo presenti le considerazioni di Benjamin sulla traducibilità dei diversi tipi di testo, converrà ritornare al *Passagen-Werk* e all'immagine interpretativa a cui siamo pervenuti attraverso di esso: le soglie e i confini che attraversano la metropoli globale della contemporaneità, che sono innanzitutto confini culturali e linguistici, e che sono idealmente presidiati dalle opere letterarie, vere e proprie erme, figure simboliche o segnava che permettono all'uomo di orientarsi nel mondo in cui vive. Sviluppando questa immagine, si può in primo luogo osservare che l'opera letteraria non è il confine, non appartiene al confine e non lo costituisce; essa piuttosto si pone sul confine, e quindi non lo nega, anzi ha spesso la capacità di individuarlo, di cogliere con precisione le soglie più significative, le frontiere più dolenti e mascherate, le linee di frizione, i punti di faglia, proprio là dove normalmente non si notano. Va però subito aggiunto che, sempre all'interno di questa immagine, l'opera letteraria non è soltanto un nucleo conoscitivo, un cippo o segnale che indica dov'è il confine; è anche un luogo di mediazione e di valico tra le zone individuate dal confine, proprio in ragione della sua traducibilità.

Appunto in questo senso, ampliando alcune considerazioni de *Il compito del traduttore*, merita osservare che il linguaggio scientifico-tecnologico, che va dalla formula matematica alla spiegazione di un processo chimico o fisiologico, dalle istruzioni per l'installazione di un software al manuale d'uso di un apparecchio meccanico, proprio in quanto linguaggio monosemico, non è propriamente traducibile in un'altra lingua: semmai è traslitterabile, appunto allo scopo di conservare la precisione del significato che si vuole trasmettere. Rispetto a quest'ultimo, o si è d'accordo (cioè si aderisce perfettamente al significato, lo si applica in modo esatto, e l'operazione tecnico-scientifica fun-

ziona), o si è completamente fuori dall'orizzonte aperto dal messaggio. Il linguaggio letterario, al contrario, non determina un *aut-aut* del genere, un'alternativa secca dentro-fuori, appunto perché è traducibile, e non traslitterabile; se si vuole, appunto perché ha un carattere plurisemico, e non monosemico. Tenendo presente questa costitutiva apertura all'interpretazione, e quindi al dialogo, si può forse comprendere perché Benjamin, nel saggio sulla traduzione, affermava che quanto più un testo è referenziale e oggettivo (cioè monosemico, tecnologico, da manuale di istruzioni), tanto più la sua traduzione è una banale trasmissione di un «contenuto inessenziale»³³: cioè, in ultima analisi, di un significato chiuso, rigido, ripiegato su se stesso.

Il linguaggio letterario è invece, come abbiamo detto, eminentemente traducibile: ed è traducibile con tutti gli aspetti di appropriazione, ri-creazione, travisamento e, se vogliamo, anche di violenza impliciti nella traduzione. A tale violenza è, ad esempio, esposto il testo non occidentale oggetto di una traduzione etnocentrica o colonizzatrice (è il caso della germanizzazione o *Verdeutschen* contro cui polemizzava Rudolf Pannwitz, citato da Benjamin nel saggio del 1923)³⁴; ma ne può essere vittima anche il testo occidentale tradotto/riscritto in contesti post-coloniali o extraeuropei (Cina, Giappone). Merita però segnalare che tali eccessi, per quanto biasimevoli, non sono dei semplici incidenti di percorso, ma appartengono piuttosto alla natura stessa della traduzione, le sono in certo modo impliciti e coesenziali. In altri termini, per la sua specifica e costitutiva traducibilità, il testo letterario è comunque e sempre trasformabile in un linguaggio altro, cioè *nel linguaggio dell'altro*. Attraverso la traduzione l'opera letteraria si metamorfizza e si indebolisce, perde il suo statuto di intangibilità, di sovranità testuale, di alterità assoluta e invalicabile. Questo è un punto che merita forse di essere

(33) *Ibid.*, p. 39.

(34) Cfr. *ibid.*, p. 51.

approfondito, anche perché permette qualche osservazione, si spera non troppo generica, sulla condizione attuale degli studi comparatistici, e su alcune opzioni teoriche che li attraversano.

Negli ultimi decenni le scienze umane, e fra esse anche la comparatistica, sono state segnate in profondità dal tema dell'alterità e della differenza, e quindi dalla preoccupazione di salvaguardare la specificità delle singole culture, tradizioni e letterature, in particolare quelle ritenute "minori" o "marginali", di fronte ai processi omologanti dell'Occidente "avanzato". Questa preoccupazione ha avuto dei riflessi anche sulla traduttologia, con alcune enunciazioni polemiche nei confronti delle traduzioni troppo appropriative od etnocentriche, non rispettose dell'alterità e delle specificità culturali espresse dai testi di partenza. Come è ovvio, queste istanze di fondo sono storicamente giustificate, e più che condivisibili; in termini filosofici, tra i pensatori a cui normalmente ci si richiama per questa accettazione totale dell'altro senza riserve o condizioni preliminari, primeggiano Emmanuel Lévinas e Jacques Derrida. In essi riecheggia la comune tradizione ebraica, e quindi la propensione a leggere il rapporto con l'alterità attraverso il paradigma del rapporto con il divino, cioè con una trascendenza percepita come dimensione totalmente diversa da quella umana (appunto in questo senso, Horkheimer intitolava un libro-intervista del 1970 *La nostalgia del totalmente Altro*). Come ha notato in particolare Vattimo, la prospettiva cristiana appare qui differente, in quanto l'incarnazione realizza un punto di contatto e di intima osmosi tra le due dimensioni, del divino e dell'umano.

Si ha però l'impressione che questa insistenza sull'alterità e sulla differenza, specie se interpretata in chiave moralistica e con coerenza inflessibile, non sia senza problemi. Ad esempio, per quanto riguarda la traduzione, se si volesse rispettare integralmente e senza compromessi l'alterità di un testo, a rigor di termini si dovrebbe rinunciare a tradurlo: appunto perché, come abbiamo appena suggerito, la traduzione è il passaggio alla lin-

gua dell'altro, e quindi una perdita dello status di intangibilità del testo, una naturale e inevitabile compromissione trans-culturale. In termini più generali e al di là delle buone intenzioni, un'eccessiva insistenza sull'alterità e sulla differenza rischia di essere, già nel breve periodo, portatrice di chiusura e ostacolo al dialogo. È a dir poco sacrosanto salvaguardare, sia nella contemporaneità politica globale sia nella memoria storica, tutte le diverse tradizioni umane, linguistiche e culturali che rappresentano la ricchezza del nostro pianeta, e dell'umanità che vi risiede; si assiste però talvolta, specie in ambito occidentale, al mantenimento aprioristico di comunità sin troppo definite e delimitate, sia in chiave localistica sia come *enclaves* metropolitane etnicamente ripiegate su se stesse. In un contesto di multiculturalismo spinto, forse più statunitense che europeo, si ha poi talvolta la creazione di comunità *ad hoc*, di nuovo conio, con la ricerca/costruzione delle relative tradizioni culturali.

In molti di questi casi, la rivendicazione della propria identità, alterità e differenza, per quanto legittima, rischia di trasformarsi in chiusura ideologica: basti pensare alla costruzione politica delle radici celtiche della Padania, o a quei *gender studies* più radicali che, in polemica con la tradizione patriarcale dell'Occidente, rivendicano la letteratura femminile come esclusiva pertinenza delle donne. Non da ultimo, la retorica "estrema" dell'alterità e della differenza rischia di avere inattesi, e certo involontari, punti di contatto con il pensiero xenofobo e militarista: anche lo xenofobo, infatti, accetta pienamente l'alterità delle minoranze etniche, anzi vuole che restino altre e ben delimitate (vuole cioè che gli immigrati abbiano i loro costumi, purché restino "loro", senza confusioni e commistioni); e ogni impresa militare, guerra giusta o scontro di civiltà passa necessariamente attraverso la fase preparatoria di trasformare l'avversario nel totalmente altro, in un popolo con cui non si ha nulla a che fare perché sede di ogni male, degenerazione, viltà e barbarie. Nell'ultima fase di questo processo, come insegnano i geno-

ciò che hanno funestato il Novecento, il nemico viene trasformato in un'entità extra-umana, sub-umana o addirittura animale.

Volendo però ritornare al testo letterario, quest'ultimo, grazie alla sua costitutiva traducibilità, sembra spontaneamente opporsi a derive (o a strategie) del genere, appunto in quanto la traducibilità dell'opera implica la sua naturale apertura a trasformarsi in un linguaggio altro, cioè nel linguaggio dell'altro: dell'altra persona, popolo, nazione, gruppo etnico, entità politica o sociale. Proprio in questo senso, il testo letterario traducibile opera in una direzione diversa dalla creazione di comunità o identità chiuse, dal mantenimento di rigide *enclaves* a carattere territoriale, linguistico o culturale. L'opera traducibile indica invece, nella sua stessa concretezza e oggettualità, in direzione di un dialogo ermeneutico, di una vera e propria fusione di orizzonti, di un'osmosi di fatto tra mondi linguistici, culturali e umani differenti, anche se contigui fra loro. In questo mettere materialmente e intimamente a contatto esperienze umane, nuclei di senso, tradizioni e realtà antropologiche diverse, la traduzione (o traducibilità) del testo letterario corrisponde probabilmente alla *ratio* più profonda degli studi comparatistici, chiamati a evidenziare e a favorire gli scambi tra mondi culturali e linguistici differenti, nell'ottica del reciproco accostamento e dell'evoluzione interattiva, e non della separazione identitaria.

Tale valore etico-dialogico, implicito nella traducibilità del testo letterario, opera ovviamente nel senso di una riduzione della violenza, che in genere è conseguenza dei processi di separazione, allontanamento, emarginazione individuale e sociale. Ciò risulta particolarmente chiaro nei rapporti tra le comunità linguistiche: dove il testo letterario, proprio perché traducibile, è non solo ponte, valico, tramite di comunicazione tra i gruppi differenti, ma è immagine concreta e incarnazione quasi oggettuale della disposizione a superare le comunità, a integrarle e a trasferirle l'una nell'altra, in una prospettiva sostanzialmente cosmopolita. Tale valore etico-dialogico, di costitutiva riduzione

della violenza, è però ravvisabile anche in ambiti più generali rispetto a quello puramente linguistico. Esso diviene evidente non tanto contrapponendo, come spesso accade, l'esperienza letteraria all'esperimento scientifico (che, appunto in quanto verificabile/falsificabile, sembra implicare una dimensione dialogica); ma piuttosto paragonando la letteratura alla visione del mondo tecnico-scientifica e a quelle esperienze umane che si vorrebbero logiche, razionali e fondate come la scienza, pur senza esserlo.

Infatti, almeno nella loro forma tendenziale e ideale, la verità tecnologico-scientifica (e quindi l'organizzazione del mondo che da essa deriva), il dogma religioso, l'ideologia politica e sociale, l'economia di mercato intesa come legge di natura, sono, ciascuna a suo modo, visioni del mondo che tracciano dei confini: e che quindi, appunto in relazione a tali confini, creano delle esclusioni, oppure propongono delle inclusioni che sono, in realtà, annessioni. In altri termini, dalla definizione di una verità esse creano delle comunità rigide, in cui o si è dentro (si aderisce alla visione del mondo proposta o imposta), o si è fuori. Lo stesso non si può dire della verità letteraria, cioè di quel nucleo conoscitivo messo in opera dal testo letterario: dove non è troppo indispensabile chiarire se il testo, tenendo presente quanto abbiamo detto sulla sua traducibilità, crei intorno a sé una comunità di destinatari porosa e permeabile, oppure sia naturalmente idoneo a passare da una comunità all'altra, oppure già contenga in sé il superamento della propria comunità linguistico-culturale, nello spazio e nel tempo. Nello spazio, perché il testo è aperto a una serie potenzialmente infinita sia di interpretazioni, sia di traduzioni, nella medesima lingua o in altre; e nel tempo, perché questo accade in termini tanto sincronici quanto diacronici, giacché le opere del passato sono sempre aperte ad essere presentificate in una nuova traduzione.

Riassuntivamente, come abbiamo già più volte osservato, la costitutiva traducibilità del testo letterario, la sua disposizione a

trasformarsi in un linguaggio altro, e quindi nel linguaggio dell'altro, ha una specifica valenza etica, in quanto suggerisce oggettualmente l'apertura di un dialogo, e quindi la riduzione della violenza. Va però sottolineato come questa valenza etica pertiene al modo di darsi e di disporsi dell'opera, alle sue specifiche e concrete modalità scritturali; se si vuole, pertiene alla sua natura o essenza di opera letteraria come tale. In altri termini, essa ha un carattere interno, formale e strutturale rispetto alla letterarietà del testo, e non riguarda i suoi eventuali contenuti moralmente positivi o negativi. Anche questa, se si vuole, è una conferma del fatto che le valenze etiche più interessanti dell'opera letteraria non vanno cercate in sede contenutistica, cioè nella presenza di messaggi, esempi, prescrizioni ed esortazioni dirette al lettore. Questo approccio, diffuso soprattutto nell'*ethical criticism* statunitense, rischia infatti sempre di strumentalizzare l'opera in senso educativo, perdendo per via ciò che è più importante nel rapporto con il testo; e spesso si risolve in una forma di violenza nei suoi confronti, specie quando tenta di cavarne, a forza, messaggi morali che proprio non ci sono.

L'aspetto etico più significativo della letteratura va dunque cercato al suo interno, nella peculiare specificità della sua esperienza, nel modo di darsi dell'opera come tale. I nuclei centrali di tale etica della letteratura sembrano essere tre: la sua funzione di conoscenza e di interpretazione del mondo, in forme partecipative e affettivamente connotate; la *pietas*, cioè la capacità di conservare nel ricordo del lettore ciò che andrebbe altrimenti perduto; e l'orientamento, ovvero la capacità dell'opera letteraria di orientare l'individuo tardo-moderno nella complessità del presente, permettendogli di tracciare delle mappe, sempre rivedibili e personali, della sua condizione. Innanzitutto, l'opera letteraria si propone come forma di orientamento per le conoscenze che trasmette; in secondo luogo e in termini riassuntivi, essa orienta il lettore in quanto propone se stessa come modello da

seguire, cioè come forma di conoscenza improntata a *pietas*³⁵. A questo punto però, grazie alle riflessioni che abbiamo condotto sulla traducibilità del testo, possiamo aggiungere alla conoscenza, alla *pietas* e all'orientamento un altro elemento che caratterizza eticamente l'opera letteraria: il fatto che essa si propone come forma di esperienza, di conoscenza, di interpretazione e di comunicazione che non esclude nessuno, anzi che è costitutivamente ed intimamente pronta a trasformarsi nel linguaggio dell'altro.

In termini più generali, la letteratura ci suggerisce di privilegiare, nei nostri rapporti con il mondo e con gli altri individui, forme di espressione e di relazione umana che siano intimamente traducibili e quindi appropriabili dagli altri, vicini e lontani: anche a costo di riscritture, di trasmutazioni indebite, di metamorfosi imprevedute ma vitali, di perdite di nitore, precisione, identità, status, autenticità, autorialità. Restando all'ambito sociale, forse qualcosa del genere accade quando si mette un testo in rete; ma è senz'altro ciò che accade nella comunicazione intellettuale, accademica o culturale, dove ciascun contributo produce senso nella misura in cui è tradotto, traslato e appropriato nel vocabolario concettuale e nelle categorie di lavoro di ogni destinatario. In caso contrario, se non è "tradotto", rimane inefficace.

Pino MENZIO

(35) Per un'analisi più approfondita di questi temi sia consentito rinviare a Pino MENZIO, *Nel darsi della pagina. Un'etica della scrittura letteraria*, Torino, Libreria Stampatori, 2010.