

Atti

DELLA ACCADEMIA ROVERETANA DEGLI AGIATI

ser. X, vol. VI, A
Classe di Scienze umane
Classe di Lettere ed Arti



CCLXXIV ANNO ACCADEMICO
2024

© 2024

Accademia Roveretana degli Agiati

Palazzo Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto

Piazza Rosmini 5, I-38068 Rovereto (TN)

tel. +39 0464 436663

www.agiati.org

info@agiati.org

Realizzazione grafica e stampa

Scripta edizioni, Rovereto (TN)

idea@scriptasc.it

ISSN: 1122-6064

Atti

DELLA ACCADEMIA ROVERETANA DEGLI AGIATI

CCLXXIV ANNO ACCADEMICO
2024 ser. X, vol. VI, A

Classe di Scienze umane
Classe di Lettere ed Arti



SCRIPTA EDIZIONI

Comitato di redazione

Paola Maria Filippi, Mauro Grazioli, Fabrizio Rasera,
Manuela Valle, Camillo Zadra, Christian Zendri

Direttore responsabile

Maurizio Dapor

Direttore degli Atti A

Christian Zendri (gennaio 2025)

Curatore del volume

Camillo Zadra

L'attività dell'Accademia degli Agiati si svolge con il patrocinio di:



Comune di Rovereto



Associato all'USPI - Unione Stampa Periodica Italiana
Autorizzazione del Tribunale di Rovereto n. 36 del 7.7.1956

Franco Nasi

Tradurre la letteratura: echi, risonanze, incontri di poetiche

Che cos'è [...] un'astrazione se non una perdita?
*Baumgarten*¹

RIASSUNTO: Ne *Il compito del traduttore*, Walter Benjamin fa ricorso alla metafora dell'Eco per parlare del rapporto fra le lingue coinvolte nell'atto del tradurre e la lingua pura. Dopo una breve illustrazione del mito della ninfa Eco, il presente articolo si sofferma sul significato che questa figura retorica assume nella riflessione di Benjamin. Prende poi in esame il termine *Resonanz*, centrale nella riflessione del filosofo e sociologo Hartmut Rosa. Il termine, che pertiene allo stesso ambito semantico di Eco, assume tuttavia nel pensiero di Rosa un significato molto diverso. Mentre l'Eco sembra essere una mera e meno efficace ripetizione di un originale, il concetto di Risonanza mette in evidenza la relazione attiva e costruttiva che si stabilisce fra i soggetti coinvolti. Il concetto di Risonanza di Rosa viene quindi ripreso e utilizzato per riflettere sulla traduzione letteraria, come "incontro di poetiche", secondo l'insegnamento di Emilio Mattioli, e come atto relazionale attivo e creativo, situato (*embedded*) e linguisticamente incarnato (*embodied*).

PAROLE CHIAVE: Traduzione letteraria, Eco, Risonanza, Poetica, Walter Benjamin, Hartmut Rosa, Emilio Mattioli.

ABSTRACT: In *The Task of the Translator*, Walter Benjamin draws on the metaphor of the Echo to articulate the relationship between the languages involved in translation and the notion of pure language. After a brief overview of the myth of the nymph Echo, this article examines the significance that this rhetorical figure assumes in Benjamin's thought. It then turns to the concept of *Resonanz* (resonance), a central term in the work of philosopher and sociologist Hartmut Rosa. Although belonging to the same semantic field as Echo, *Resonanz* takes on a markedly different meaning in Rosa's theoretical framework. Whereas the Echo suggests a mere and less effective repetition of an original, the concept of resonance emphasizes the active and constructive relationship established between the subjects involved. Rosa's notion of resonance is thus adopted as a lens through which to reconsider literary translation – as an "encounter of poetics," in the spirit of Emilio Mattioli's teaching, and as an active, creative, and relational act: embedded and linguistically embodied.

KEY-WORDS: Literary translation, Echo, Resonance, Poetics, Walter Benjamin, Hartmut Rosa, Emilio Mattioli.

¹ A.G. Baumgarten, *Estetica*, a cura di S. Tedesco, Sesto San Giovanni 2020, p. 222.

Ci sono passi nel denso, sollecitante e sempre citato saggio di Walter Benjamin *Il compito del traduttore* che, devo confessare, non credo di avere mai compreso appieno, soprattutto se letti alla luce della mia esperienza di traduttore, e non tanto di quella di lettore di filosofia o di teorie della traduzione. Sono i passi in cui Benjamin sostiene che è compito della traduzione «redimere nella propria quella pura lingua che è racchiusa nell'altra»², oppure in quello fortemente figurato, dove usa in vario modo il termine “eco”. Il compito del traduttore, scrive Benjamin:

Consiste nel trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l'eco [*Echo*] dell'originale. Appare qui un tratto assolutamente distintivo della traduzione rispetto all'opera poetica, l'intenzione della quale non è mai diretta alla lingua come tale, alla sua totalità, ma solo e immediatamente a determinati contenuti linguistici. Ma la traduzione non si trova, come l'opera poetica, per così dire all'interno della foresta del linguaggio, ma al di fuori di essa, dirimpetto ad essa e, senza porvi piede, vi fa entrare l'originale, e ciò in quel solo punto dove l'eco [*Echo*] nella propria lingua può rispondere [*Widerhall*] all'opera della lingua straniera³.

L'utilizzo da parte di Benjamin dei termini *Echo*, o del sinonimo *Widerhall*, coerenti con la sua idea di lingua pura, così almeno com'è esposta nel saggio, mi ha spinto a riflettere sul loro significato quando si parla del tradurre come atto concreto. Cercherò qui di esporre alcune di queste riflessioni partendo, *ab ovo*, dal mito della ninfa Eco; per illustrare poi l'uso di un secondo termine che pertiene allo stesso ambito semantico, *Resonanz*, centrale, ma con un significato molto diverso da *Echo*, nella riflessione di un altro pensatore tedesco contemporaneo, il filosofo e sociologo Hartmut Rosa; e di vedere infine quanto quest'ultimo concetto possa essere utile in un discorso sulla traduzione letteraria, da un lato, come complemento all'idea di uno dei massimi teorici della traduzione in Italia, Emilio Mattioli, che ha parlato di

² W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino 1962, p. 48.

³ Ivi, pp. 44-45. Si segnala la recente uscita di una nuova traduzione del testo di Benjamin, con testo originale a fronte, puntualmente annotato e commentato da Maria Teresa Costa, che traduce nel seguente modo le ultime righe della citazione riportata: «La traduzione non si trova come l'opera poetica all'interno della foresta del linguaggio, ma al di fuori di essa, di fronte a essa e, senza entrarvi, fa entrare l'originale in quell'unico luogo in cui l'eco [*Echo*] è capace di riprodurre nella propria lingua di volta in volta la risonanza [*Widerhall*] di un'opera della lingua straniera», W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, edizione critica e trad. M.T. Costa, Milano 2024, p. 79.

traduzione letteraria come incontro di poetiche, e, dall'altro, come utile chiave per comprendere il tradurre come atto inevitabilmente situato (*embedded*), linguisticamente incarnato (*embodied*).

1. Vorrei cominciare da un libro molto curioso uscito proprio in questi giorni di Paolo Cherchi, filologo, erudito, decano fra i più autorevoli dell'italianistica negli Stati Uniti, dove ha insegnato per decenni alla University of Chicago. Il libro si intitola *Le "meraviglie" di Eco* e raccoglie saggi dell'autore su testi bizzarri, enigmistici, che sono stati composti rispettando dei vincoli formali estremi, come il lipogramma, l'acrostico, l'isopsefi, la sinchisi, e che mettono in evidenza, oltre alla incredibile arguzia e abilità tecnica di scrittori come Boccaccio, Petrarca, Fulgenzio, Marino, la dimensione ludica della letteratura. Dopo gli scritti di Johan Huizinga, di Roger Caillois, di Ludwig Wittgenstein il gioco linguistico non può non essere trattato come cosa serissima e a volte anche misteriosa e magica. Come si legge nella breve premessa, Cherchi decide di porre il suo nuovo libro che tratta di questi testi estremi «sotto l'immagine di Eco», e alla ninfa del mito, alla sua storia e alle sue trasformazioni, dedica un lungo saggio d'apertura. Scrive Cherchi: «È il mito di una voce che non ha parole sue e ha tanti emittenti quante sono le volte che risuona. È forse il gioco più misterioso che possa immaginarsi»⁴.

In questa citazione ci sono diverse parole che mi hanno risuonato subito in testa; in una testa, devo confessare, un po' ossessionata dalla traduzione e dalla riflessione su questa attività che mi accompagnano da forse troppo tempo, per cui mi sembra che alla fine tutto si possa ricondurre lì: alla traduzione intesa in senso lato, linguistica o intersemiotica, come atto relazionale ermeneutico mai concluso e quale marca forte, consustanziale alla nostra intima natura di esseri umani e sociali.

Eco, scrive Cherchi, è una voce che non pronuncia parole sue, ma che fa risuonare le parole di una moltitudine di emittenti. Chi traduce fa più o meno questo: ha tanti emittenti quanti sono gli autori e le autrici che traduce, facendo risuonare le loro parole. Quando guardo le bibliografie dei grandi traduttori e delle grandi traduttrici rimango sempre basito di fronte alla grande quantità e varietà di autori dalle poetiche diversissime a cui hanno dato una nuova voce. Penso, rimanendo davvero esterrefatto, ad esempio, all'enorme lavoro di Claudio Groff che ha tradotto Mozart, Schiller, Goethe, Rilke,

⁴ P. Cherchi, *Le "meraviglie" di Eco*, Lecce 2024, p. 15.

Kafka, Trakl, Brecht, Hofmannsthal, Musil, Schnitzler, Hesse, Bernhard, Enzensberger, Karl Kraus, Günter Grass, Peter Handke, Walter Benjamin...

Ma che cosa significa “far risuonare” le parole altrui quando si parla di traduzione? Si tratta di un risuonare meccanico e parziale come quello a cui è stata condannata la ninfa Eco, o è un risuonare organico e generatore, un risuonare *embodied, embedded, enactive, extended* e *affective* come direbbero oggi i filosofi della mente che fanno riferimento al cosiddetto paradigma cognitivo delle *4EA*⁵?

Riparto dal mito di Eco. Come si legge nelle *Metamorfosi* di Ovidio, la ninfa Eco eccelleva nell’arte della parola e riusciva con le sue chiacchiere a tenere occupata Giunone mentre il marito, Zeus, si intratteneva in amorosi convegni con le altre ninfe. Un giorno Giunone si accorse dei tradimenti di Giove e dell’azione di copertura svolta da Eco, e punì la ninfa togliendole l’uso attivo della parola. Poteva parlare, ma solo ripetendo parzialmente quanto veniva detto da altri. Una voce, appunto, ma senza parole sue. Dice Giunone: «Di questa lingua che mi ha ingannato potrai disporre poco: farai della voce un uso ridottissimo» (III, 366-7)⁶.

A questa prima parte segue la vicenda del tragico innamoramento della ninfa, che, quando vede Narciso vagare solitario per le campagne, s’infiama come «zolfo vivo spalmato in cima a una fiaccola» (III, 370), lo insegue, ma, a causa della punizione di Giunone, anche volendo, non può parlargli. Sentitosi pedinato Narciso chiede chi lo stia inseguendo, ma la ninfa non può che rispondere ripetendo in parte, solo in parte, quanto detto da Narciso, facendo così assumere alle parole significati ambigui e distorti. «Huc coëamus» dice Narciso, intendendo, vieni qui, incontriamoci. Ed Eco risponde «Coëamus», che separato dall’avverbio è chiaro invito all’incontro sessuale (“uniamoci”) (III, 386-7). Il dialogo è grottesco e a tratti comico, fino a quando Narciso fugge dal tentativo di Eco di abbracciarlo, unico modo che le restava per superare l’inefficacia del linguaggio verbale. Eco, rifiutata da Narciso, deperisce per amore e finisce per perdere anche il corpo e diventare una voce invisibile, senza corpo, *disembodied*. Racconta Ovidio: «Non rimangono che la voce e le ossa. La voce esiste ancora; le ossa, dicono, presero l’aspetto dei sassi. E così sta celata nei boschi e non si vede su nessun

⁵ D. Robinson, *Editor’s Introduction: The Emergence of 4EA Cognitive Science out of Hermeneutics*, in «Yearbook of Translational Hermeneutics», 2, 2022, pp. 11-62; F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *La mente nel corpo*, trad. S. Mezzalana, Roma 2024; T. Fuchs, *Ecologia del cervello*, trad. S. Mezzalana, Roma 2021.

⁶ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino 1994, p. 111.

monte, ma dappertutto si sente: è il suono, che vive in lei» (III, 399-400)⁷. Come scrive Adriana Cavarero:

Dopo la condanna di Giunone... Eco non è più un *zoon logon echon* e non possiede più una *phoné semantiké*. È invece pura *phoné*, attivata da un meccanismo involontario di risonanza. [...] [Eco rivocalizza] il logos mediante una voce totalmente estraniata dalla componente semantica. La ri-vocalizzazione è così una de-semantizzazione⁸.

Ora, se è vero che la voce può essere fonte di inganni, anche perché volatile, vaga, e priva di riscontri materici, mentre la parola scritta è ferma e apparentemente definita, tuttavia la parola “voce” viene oggi sempre più utilizzata anche nell’ambito della riflessione sulla traduzione letteraria, per significare lo stile più intimo sia dello scritto che viene tradotto, sia dello stile di chi traduce⁹. E questo è dovuto anche alla grande quantità di studi e alla giusta enfasi data agli aspetti ritmici e fonetici insiti nel dettato dei testi scritti e delle relative scelte traduttive. Non è un caso che le analisi del ritmo e del tono delle traduzioni siano oggi pratiche critiche fondamentali e ricorrenti¹⁰.

Eco, dunque, come figura simbolica di sterile ripetizione, come negli inconcludenti e sfortunati dialoghi della narrazione delle *Metamorfosi*, ma anche, in una tradizione che parte da Petrarca, come immagine della riflessione su di sé visto come altro da sé, in tanti tristi soliloqui amorosi in cui il poeta parla a sé stesso e ha come risposta/conforto o disillusione soltanto l’eco della propria voce. Scrive Cherchi:

Eco ... diventa un essere versatile forse perché non ha una vera sostanza sua, una sua persona con caratteri chiaramente definibili. Anche come interlocutrice di amanti ai quali non sa dare alcun nuovo consiglio, Eco rimane presente e sfuggente, continuamente sottraendosi a definizioni permanenti [...] proprio perché Eco è indefinibile. [...] Eco è per natura disponibile ad essere quell’altro io di chiunque la chiami in aiuto¹¹.

⁷ Ivi, (III, 399-400), pp. 113.

⁸ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, Milano 2003, pp. 182-183.

⁹ Si vedano, ad esempio, di F. Cavignoli, *La voce del testo*, Milano 2012, o di E. Esposito, *Con altra voce*, Roma 2018.

¹⁰ *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, a cura di F. Buffoni, Milano 2002; E. Mattioli, *Ritmo e traduzione*, Modena 2001; F. Scotto, *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, Roma 2013; ma anche la recente traduzione di una raccolta di saggi di H. Meschonnic, *Poetica della traduzione*, trad. D. D’Oria, a cura di I. Porfido, Bari 2024.

¹¹ P. Cherchi, *op. cit.*, p. 45.

2. Al di là del fascino che i miti continuano a esercitare sul nostro immaginario, e al di là anche della giusta compassione e simpatia che proviamo per la sfortunata ninfa, pensare alla traduzione letteraria come mera eco dell'originale sembra non solo riduttivo, ma del tutto sbagliato.

Partendo dal presupposto ovvio in sé che nessuna traduzione può essere perfetta – poiché semmai lo fosse non sarebbe affatto una traduzione, ma una copia perfetta di un testo riscritto nello stesso momento dell'originale (*Menard* di Borges docet) – è altrettanto ovvio che in una traduzione si riscrive, si manipola e si perde qualcosa, sostituendolo nel migliore dei casi con qualcos'altro.

Come si è visto con la citazione di apertura, per Benjamin evidentemente quello che non si deve perdere è di fare in modo che la traduzione, riproduca un'eco del testo fonte, che a sua volta, in quanto opera poetica, portava in sé un'eco di quella lingua pura che rende poi possibile la traduzione stessa. È difficile definire che cosa sia questa lingua pura che consenta concretamente di verificare se la traduzione ha raggiunto il suo obiettivo. Nel *Compito del traduttore*, Benjamin fa l'esempio di *Brot e Pain*: scrive che ciò che si intende è lo stesso nelle due lingue («l'inteso è senza dubbio identico»), anche se «il modo di intenderlo non lo è», e usa questo esempio per spiegare il concetto di pura lingua, *die reine Sprache*.

Piuttosto, ogni affinità metastorica delle lingue consiste in ciò che in ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari: *la pura lingua*. Mentre cioè tutti i singoli elementi – parole, proposizioni, nessi sintattici – di lingue diverse si escludono reciprocamente, esse si integrano nelle loro stesse intenzioni. Per cogliere esattamente questa legge – una delle leggi fondamentali della filosofia del linguaggio – bisogna distinguere, nell'intenzione, dall'inteso il modo di intendere¹².

Benjamin, come scrive Antoine Berman, vede la lingua pura come una sorta di ragion pura kantiana, che esiste prima di tutte le lingue empiriche. Queste nello stesso tempo «la contengono e la nascondono, si rifanno ad essa e la svisiscono. Il compito del filosofo, come quello del traduttore, è di scoprirla»¹³.

¹² W. Benjamin, *op. cit.*, p. 42.

¹³ A. Berman, *L'Age de la traduction: "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis 2014, p. 24 (trad. nostra).

Così, per Benjamin, la traduzione non dovrebbe occuparsi dell'informazione, non dovrebbe comunicare nulla, né preoccuparsi del lettore per cui è stata scritta, non più di quanto un poeta si sia fatto carico delle esigenze dei suoi lettori. Secondo Berman quando la riflessione di Benjamin sul tradurre è di tipo filosofico e si muove dal suo «orizzonte metafisico» è foriera di un pensiero profondissimo, quando invece il suo scritto deve «attingere alla sua esperienza diretta di traduttore, il suo interesse sembra affievolirsi»¹⁴. Ancora Berman:

Il fatto è che qui abbiamo un grande *pensatore* sulla traduzione il quale non è un grande traduttore. Più frequentemente succede il contrario. Ma ciò che più conta è che il suo pensiero sulla traduzione non è minimamente fondato sulla sua esperienza di traduttore. C'è un abisso fra il Benjamin traduttore e il Benjamin teorico della traduzione¹⁵.

Quando traduco un testo, traduco sempre un testo che è frutto di un qui e un'ora, in un altro testo che è ugualmente frutto di un qui e un'ora diversi. Non c'è altro modo per dire *pane*, se non con *pane* o *Brot* o *bread* o *pain*, proprio perché non esiste un "pane" terzo, come non esiste un terzo uomo o un terzo testo astratto, metastorico, che assicuri che quello è l'unico "inteso". Paul Ricoeur ne parla, riprendendo Quine, in un saggio dal titolo *Sfida e felicità*. Scrive Ricoeur:

I due testi, di partenza e di arrivo, dovrebbero, in una buona traduzione, essere misurati da un terzo testo inesistente. Il problema consiste nel dire e nel pretendere di dire la stessa cosa in due modi differenti. Ma questa identità non è affatto data nella forma di un terzo testo, il cui statuto sarebbe quello del 'terzo uomo' nel Parmenide di Platone, terzo tra l'idea di uomo e gli esemplari umani che dovrebbero partecipare all'idea vera e reale¹⁶.

Pensando all'esempio di Benjamin, alla sua lingua pura, all'idea solo teorica del terzo uomo o di un terzo testo del tutto ideale, mi è venuto in mente un documentario del regista e musicista Pier Paolo Giarolo intitolato *Tradurre*¹⁷. Il documentario riporta le interviste di dieci noti traduttori italiani (Maurizia Balmelli, Elisabetta Bartuli, Erri de Luca, Rita Desti,

¹⁴ Ivi, p. 34.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ P. Ricoeur, *La traduzione. Una sfida etica*, a cura di D. Jervolino, Brescia 2001, pp. 45-46.

¹⁷ P. Giarolo, *Tradurre*. Produzione Officina Outroad, distribuzione Jolefilm, 2008.

Donata Feroldi, Fulvio Ferrari, Nadia Fusini, Enrico Ganni, Anna Nadotti, Luca Scarlini) e dalle loro riflessioni emergono numerose questioni chiave nel dibattito attuale sul tradurre. Ma accanto a queste riflessioni, corrono due “narrazioni”: una sonora e una visiva. Si tratta nel primo caso di diverse proposte di una breve frase di una composizione di J.S. Bach (Partita BWV 359) eseguita con strumenti diversi che dovrebbero rimandare alle lingue di cui i traduttori intervistati sono esperti. Così la melodia di Bach è eseguita da una chitarra (per lo spagnolo), dal clarinetto (francese), da ottoni (tedesco), violoncello (portoghese), flauto (olandese) ecc. La seconda narrazione riguarda il pane. Il regista è andato in giro per l’Europa e ha ripreso diversi fornai alle prese con la panificazione. Dunque, una catena traduttiva/interpretativa del corale di Bach e la varietà nella unicità della panificazione: per fare il pane ci vogliono pochi componenti, farina, acqua, sale, quasi sempre il lievito, così come per comporre una melodia ci vogliono le note, che sono un numero limitato, eppure con quel numero limitato si possono creare infiniti motivi musicali. C’è un testo potenziale, quello scritto da Bach sul pentagramma, che è già in qualche modo una traduzione, pensato probabilmente per uno strumento specifico, che poi viene riproposto da altri strumenti. Ciascuno strumento ha delle caratteristiche strutturali, di costruzione, particolari, per cui una melodia pensata per un violino se suonata al pianoforte avrà bisogno di adattamenti specifici, e consentirà solo un certo tipo di possibilità espressive. C’è una sorta, cioè, di *Urtext* o testo solo potenziale che però trova le sue attualizzazioni concrete, diventando così testi realmente percepibili, testi performati, testi di cui si può fare esperienza estetica, una *scientia cognitio-nis sensitivae*, per dirla con Baumgarten, solo nelle esecuzioni con i diversi strumenti. Nel dare un corpo sonoro a quelle note (*embodiment*), si incontreranno difficoltà oggettive, legate alla natura diversa dello strumento che materialmente consente o meno di fare certe cose. Qualcosa di simile succede con la panificazione. Si ha un’idea di pane, ma poi le lavorazioni, le forme, le piccole varianti, la lievitazione, l’acqua, il tipo di riscaldamento del forno ecc. portano a risultati completamente diversi.

Non so se Giarolo nello scegliere le sequenze sulla panificazione come filo conduttore visivo nel suo documentario avesse in mente il passo del *Compito del traduttore* in cui Benjamin parla di *Brot e Pain*, o se abbia pensato a uno spartito musicale come metafora della pura lingua. Tuttavia, come si vede e si sente nel documentario, tradurre vuol dire avere a che fare con note, strumenti, impasti di elementi, che sono sempre riproposizione in atto, in una situazione, in un tempo, in un corpo che è formato da segni linguistici, di un testo di partenza che è pure già in atto in un corpo altro, concepito in una

situazione e in un tempo altri e non è mera ripetizione meccanica, desematizzata, forma vuota, eco di una impalpabile o s/corporata lingua pura.

La lingua in quanto tale, e lo sa bene chi traduce, non è un'idea di lingua, ma sempre una lingua in atto, in cui senso e suono, forma e contenuto sono scindibili solo a patto di essere disposti a disincarnare ciò che è sempre e solo incarnato, a nientificare il corpo della voce che è insieme di senso e suono. I "modi di intendere" sono sempre determinati da una grande quantità di variabili sociali che permeano la nostra relazione con il mondo. Forse ci potrà essere una grammatica universale, ma quello riguarda eventualmente solo un modo di organizzare logicamente le parole, di generare sequenze di senso, ma non di dare un corpo a quelle strutture, che si qualificheranno per l'uso delle parole che sono nel tempo e nello spazio e in quella dimensione si modificano e si significano. Ogni testo è definito da una dimensione strutturale, che riguarda appunto le strutture grammaticali profonde; ma è anche sempre un testo relazionale perché il significato di ogni termine è inserito (*embedded*) in una rete di relazioni complessa. Inoltre, è un insieme olistico in cui ogni suono, ogni fonema, ogni posizione degli accenti vanno a costituire il senso complessivo e unico di quel testo, di quel discorso.

Benjamin, come abbiamo visto, dice che il compito del traduttore «consiste nel trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l'eco dell'originale»¹⁸. Usa il termine *Echo* e poi poco più sotto *Widerhall*, tradotto ora come risonanza, come riverbero. La traduzione sembra essere un'eco di un'eco, e, in quanto tale, non aggiungerebbe nulla al testo originale, non entrerebbe realmente in dialogo con esso.

Non è [...] il vanto supremo della traduzione, quello di leggersi come un originale della sua lingua. Anzi il valore della fedeltà, che è garantita dalla letteralità, è proprio questo: che si esprima, nell'opera, la grande aspirazione all'integrazione linguistica. La vera traduzione è trasparente, non copre l'originale, non gli fa ombra, ma lascia cadere tanto più intensamente sull'originale, come rafforzata dal suo proprio mezzo, la luce della pura lingua¹⁹.

D'altronde, secondo Benjamin, la traduzione non dovrebbe apportare nulla, in termini ermeneutici, al testo originale. Sull'interpretazione di questo saggio sono stati spesi fiumi d'inchiostro, fra cui, oltre al già citato scritto di

¹⁸ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 44.

¹⁹ Ivi, pp. 46-47.

Berman in cui si sottolinea la forza dell'argomentazione di Benjamin a favore di una traduzione che potremmo definire oggi *foreignizing* o *stranierizzante*, un articolato scritto di Simon Susen, che individua 25 nodi cruciali nel saggio di Benjamin puntualmente chiosati, un bello studio di Saša Hrnjez in cui, con rigore filologico, si affronta la questione del significato di *Widerhall*, o il rigoroso commento interlineare di Maria Teresa Costa nella già citata, recente, nuova traduzione del *Compito del traduttore*²⁰.

Per quanto Benjamin usi due termini per indicare quasi la stessa cosa, e ben sapendo che nessun sinonimo è mai un perfetto sinonimo, sembra che *Echo* o *Widerhall* indichino una ripetizione che non apporta nulla alla lingua pura, semmai la ribadisce parzialmente, depotenziandola: sembrano più un indicare qualcosa che è fisso e definitivo al di fuori della vita in divenire, qualcosa che è del passato e che sarà del futuro se sapremo avvicinarci a lei. Si tratta di una lingua in qualche modo da ri-acquisire, disponibile e indisponibile a un tempo, adamitica, messianica e magica.

3. In tedesco esiste un'altra parola che traduce forse meglio di *Widerhall* il termine di risonanza: *Resonanz*. È questo un concetto chiave nella filosofia di Hartmut Rosa. In un suo passo di *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Rosa dichiara: «Resonanz ist keine Echo, sonder eine Antwortbeziehung»²¹. La risonanza, cioè, non è sinonimo di eco, ma è piuttosto una relazione responsiva, che sottolinea come entrambi i poli della relazione siano attivi e parzialmente indipendenti. Parlano, cioè, con una voce propria, in una dialettica reale di scambio, di autoaffermazione e di esposizione all'altro, il cui esito non può essere predeterminato. In un passo tratto da una conversazione sulla pedagogia della risonanza con Wolfgang Endres, ora disponibile in un bel libretto in traduzione italiana, Rosa ribadisce la distinzione fra *Echo* e *Resonanz*:

Nell'eco viene riconfermato ciò che è stato detto. Questa non è risonanza. Risonanza è ascolto di un'altra voce. E a ciò appartiene il fatto che l'altro mi

²⁰ S. Susen, *Twenty-Five Theses on the Task of the Translator: with, against, and beyond Walter Benjamin*, in «Revista Portuguesa de Filosofia», 80, 1-2, 2024, pp. 197-270; S. Hrnjez, *Far sentire la voce dell'altro. Ripetizione e resistenza nella prassi traduttiva*, in «Studi di estetica», L, 1, 2022, pp. 137-155; M.T. Costa, *Un commento interlineare a "Il compito del traduttore"*, in Benjamin 2024, pp. 125-172. Ma si veda anche D. Robinson, *Translation as a Form. A Centennial Commentary on Walter Benjamin's "The Task of the Translator"*, London 2022.

²¹ H. Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016, p. 298.

stia di fronte in quanto altro. Ci deve sempre essere qualcosa che forse non comprendo, che addirittura non è possibile assimilare²².

Per comprendere meglio la centralità di questa nozione sarebbe necessario contestualizzarla all'interno del pensiero filosofico e sociologico, assai articolato, di Rosa, cosa che non è possibile fare in poche righe. Cercherò di indicare brevemente almeno alcune caratteristiche. Rosa muove da un'indagine sulle società tardo moderne che sembrano essere regolate e dominate da un regime temporale. Nonostante i grandi vantaggi portati dalla tecnologia che dovrebbero permetterci di avere più tempo a disposizione, la società sembra essere guidata da una logica dell'accelerazione e della crescita costante, nella quale non c'è mai abbastanza tempo²³. Deve crescere il PIL, il prodotto interno lordo, devono crescere le prestazioni, perfino il numero di abitanti del pianeta. L'unica modalità accettata dalla società tardo moderna è quella paradossale della «stabilizzazione dinamica». «Una società è moderna [...] solamente se si stabilizza in modo dinamico, cioè se per mantenere il suo status quo istituzionale ha bisogno di costante crescita (economica), di accelerazione (tecnica) e di innovazione (culturale)»²⁴. Bisogna continuamente aumentare, pena la crisi del sistema. Tutto deve essere pianificato e pianificabile al fine di poter acquisire cose, esperienze, relazioni: ogni cosa dovrebbe essere disponibile e accessibile, e naturalmente l'ingrediente magico dell'accessibilità è il denaro²⁵. Ma questo rende il mondo completamente altro, alienato, distaccato, «muto»²⁶, non risonante. Ci rapportiamo alle cose per acquistarle. Leggiamo senza appropriarci dei testi. Sentiamo musica senza ascoltarla. E questo non avviene solo perché i mezzi di oggi, gli schermi, ci portano a una lettura superficiale e affrettata. Una cosa per Rosa è «l'acquisizione del mondo (nel senso di una sua messa a disposizione)», altra cosa è «l'appropriazione del mondo (sotto forma di un incontro che trasforma il soggetto)»²⁷. Qui entra la nozione di risonanza come «concetto centrale per il fondamento categoriale di una sociologia relazionale e di una filosofia della relazione col mondo»²⁸.

²² Idem, *Pedagogia della risonanza. Conversazione con Wolfgang Endres*, Brescia 2020, p. 66.

²³ Idem, *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, trad. E. Leonzio, Torino 2015.

²⁴ Idem, *Indisponibilità. All'origine della risonanza*, trad. E. Zocchi, Brescia 2024, p. 38.

²⁵ Cfr. Idem, *Risonanza come concetto chiave della teoria sociale*, trad. S. Massimo, in «Studi di estetica», XLVIII, 2, 2020, p. 164.

²⁶ Ivi, p. 166.

²⁷ Ivi, p. 167.

²⁸ Ivi, p. 166.

Ancora: «La risonanza significa prima di tutto la condizione e la modalità di un rapporto dinamico con il mondo, in cui il soggetto e il mondo (...) entrano in contatto e si trasformano reciprocamente»²⁹. In *Indisponibilità* viene ripreso da Rosa un passo da *Il metafisico nell'uomo* di Merleau-Ponty in cui l'io si identifica con un'eco attiva, capace di comprendere gli altri e di rispondere a loro. Questa capacità di risonanza, scrive Rosa:

Diviene così quasi “essenza” non solo dell'essere umano, ma di tutte le possibili relazioni col mondo [...]. E questa capacità – o meglio, attitudine alla risonanza – non solo è costitutiva della psiche umana e della società, ma anche della corporalità del soggetto, cioè del modo in cui esso entra in un contatto tattile e metabolico, percipiente e poi pensante. Non l'aver a disposizione le cose, ma l'entrare in risonanza con esse, portarle a una risposta attraverso il proprio fare [...] questa è la modalità fondamentale dell'essere vivente e umano³⁰.

Particolarmente interessante per la nostra riflessione sul tradurre, argomento di cui peraltro Rosa non parla direttamente, è che se l'oggetto o l'opera con cui si entra in relazione non sono completamente disponibili, l'esito della relazione è imprevedibile. Se dominiamo completamente qualcosa, scrive Rosa, allora quella cosa non ha più niente da dirci³¹. Un libro può essere per noi «un'alterità risonante» solo quando abbiamo la sensazione di non afferrarlo completamente. Rosa riporta un esempio chiarificatore, che ci riconduce indirettamente a quanto dicevamo a proposito delle diverse interpretazioni musicali di Bach nel documentario di Giarolo. Intervistato da «*Die Zeit*», alla domanda se potesse ancora ascoltare il primo movimento della celeberrima *Sonata al chiaro di luna*, il pianista russo-tedesco Igor Levit risponde:

Ho eseguito da poco la *Sonata*. Quanto più la suono, quanto più ci lavoro, tanto meno la capisco, tanto più essa si allontana da me, e tanto più sono contento e la voglio suonare. [...] Non voglio mai arrivare a dire: questo l'ho capito, il prossimo, grazie! Lo scopo è incominciare sempre di nuovo³².

Credo che questa stessa esperienza sia comune a molti traduttori. A un certo punto si chiude una traduzione e la si licenzia. Ma su alcuni testi ver-

²⁹ Ivi, p. 170.

³⁰ H. Rosa, *Indisponibilità. All'origine della risonanza*, cit., pp. 66-67.

³¹ Ivi, pp. 82-83.

³² *Ibidem*.

rebbe voglia di continuare a eseguirla come se si trattasse di una esecuzione musicale, a emendarla. Non è raro che grandi traduttori siano tornati a distanza di anni su un loro precedente lavoro. E questo non tanto perché hanno imparato meglio la lingua di partenza o di arrivo, ma perché la qualità della relazione è quella di una reale risonanza, intesa non come mera ripetizione meccanica, ma come dialogo reale in cui entrambe le parti coinvolte, il testo di partenza e di arrivo, hanno qualcosa di diverso da dirsi.

4. Qui il discorso ci porta inevitabilmente a una riflessione sull'ontologia del testo letterario. Un modo di intendere il testo come quello di Benjamin secondo cui, nel saggio qui citato, il poeta non scrive per un lettore, l'arte non ha a che fare con la comunicazione, che il livello semiotico va messo in secondo piano nel tradurre e va privilegiato il lavoro sulla letteralità, o che la forma privilegiata è quella interlineare... è molto distante da un approccio fenomenologico come quello di Hartmut Rosa in cui ogni definizione di arte o di lingua viene messa tra parentesi, sospesa, e ricondotta a una dimensione relazionale in continuo movimento.

La fecondità della nozione di risonanza, così come la descrive Rosa, si può comprendere assai bene se intendiamo la traduzione come rapporto di poetiche.

Di questo parla Emilio Mattioli in un saggio del 2004, *La traduzione letteraria come rapporto fra poetiche*, ora nella bella raccolta postuma *Il problema del tradurre (1965-2005)*, a cura di Antonio Lavieri³³. In modo coerente con gli insegnamenti del maestro Luciano Anceschi, Mattioli si pone in modo critico nei confronti di ogni poetica normativa che voglia dettare in modo dogmatico e fisso le regole su come tradurre, siano esse quelle determinate da approcci strutturalisti o semiotici. «Affermare che la vera traduzione è una sola – scrive Mattioli – è altrettanto dogmatico che pretendere di dare una definizione dell'arte valida per tutti i tempi»³⁴. Ancora:

Sarebbe comodo poter dire: si deve tradurre così, ma c'è una confusione di piani, quando si introduce in ambito letterario la precettistica propria della grammatica. Inevitabilmente l'impostazione di un metodo risulta riduttiva, semplifica un problema complesso, ignora la storia. Il problema che si pone

³³ E. Mattioli, *Il problema del tradurre (1965-2005)*, a cura di A. Lavieri, Modena 2017.

³⁴ Ivi, p. 171.

è quello di arrivare ad ammettere la pluralità dei metodi, senza cadere in un giustificazionismo illimitato, in un relativismo privo di ogni rigore³⁵.

Le poetiche possono costituire, secondo Mattioli, lo strumento utile per evitare questi rischi di chiusura. E la poetica non va qui intesa come insieme di regole che dovrebbero stare alla base di una scienza della letteratura così cara ai critici di altre stagioni da non troppo passate, ma piuttosto in senso fenomenologico, cioè come «la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, la moralità, gli ideali»³⁶. Una poetica che ovviamente non è solo «espressione di un individuo, ma della cultura di un'epoca»³⁷. Lo stesso si può estendere ovviamente alla poetica dei traduttori, cioè a quelle norme pragmatiche del fare che ciascun traduttore applica quando opera. Su questo, soprattutto negli ultimi anni, sono state pubblicati tanti libri o interventi molto illuminanti per chi voglia leggere in modo critico e produttivo, per dirla con Berman, i testi in traduzione. Cito solo, e in modo del tutto cursorio, i libri di riflessione sull'esperienza del tradurre scritti o curati da alcuni fra i traduttori e le traduttrici più noti oggi in Italia, come Susanna Basso, Franca Cavagnoli, Ilide Carmignani, Ottavio Fatica, Silvia Pareschi³⁸. Lo stesso Berman in uno splendido scritto, *Le projet d'une critique "productive"*, apparso postumo nella raccolta dal titolo anch'esso decisamente fenomenologico, *Pour une critique des traductions: John Donne* insisteva sulla necessità di confrontarsi con la poetica di chi traduce per cercare di comprendere produttivamente una traduzione³⁹. Molto chiaro Mattioli, a questo proposito, quando afferma che è altrettanto fruttuoso «tener conto della poetica del traduttore per comprendere il testo tradotto» quanto «tener conto della poetica dell'autore per comprendere il testo originale»⁴⁰.

Contro questo approccio stanno le ragioni addotte da chi ritiene che il traduttore non dovrebbe avere una poetica propria, che dovrebbe essere il più

³⁵ Ivi, pp. 172-173.

³⁶ L. Anceschi, *Progetto di una sistematica dell'arte*, II edizione, Modena 1983, p. 46.

³⁷ E. Mattioli, *op. cit.*, p. 176.

³⁸ S. Basso, *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Milano 2010; F. Cavagnoli, *op. cit.*; O. Fatica, *Lost in translation*, Milano 2023; *L'arte di esitare*, a cura di S. Arduini e I. Carmignani, Milano 2019; S. Pareschi, *Fra le righe. Il piacere di tradurre*, Bari 2024.

³⁹ A. Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris 1995; del saggio esiste anche una traduzione italiana dal titolo *Traduzione e critica produttiva*, a cura di G. Maiello, Salerno-Milano 2000.

⁴⁰ E. Mattioli, *op. cit.*, p. 174.

possibile trasparente, che il testo di partenza ha le regole inscritte in sé, e che la dote del traduttore deve essere l'umiltà, ma tutto questo si può facilmente ricondurre all'idea paradossale di un'identità fra traduzione e testo originale, che non è dissimile dall'idea ingenua di lettura esaustiva di un testo⁴¹.

Parlare di una poetica del traduttore, inevitabilmente sposta l'atto del tradurre in un preciso momento del movimento dell'arte della parola, in un suo accadere nella storia. Che cosa vuol dire che un testo ha inscritte in sé le regole per la sua traduzione? È evidente che, se si guarda alla poesia modernista del Novecento, proprio per la specificità della poetica di quella stagione, una traduzione ispirata alla literalità sembrerà quella più calzante. Eppure, basta vedere comparativamente come i frammenti di Saffo sono stati tradotti nel corso dei secoli per rendersi facilmente conto di come invece le poetiche che si sono succedute hanno determinato le strategie traduttive. Così nel Settecento un frammento che potrebbe essere essenziale o criptico quanto alcuni versi del Novecento viene tradotto secondo le convenzioni pragmatiche del gusto poetico arcadico (in Ugo Foscolo o Francesco Saverio De Rogati), nell'Ottocento o primi Novecento neoclassico (Ippolito Nievo o Ettore Romagnoli), a metà Novecento ermetico (Salvatore Quasimodo). E gli esempi potrebbero essere infiniti.

Le traduzioni si fanno e si disfanno perché l'idea stessa di poesia non è atemporale e atopica, ma incarnata in un corpo che non è mera o parziale copia, un corpo che dà vita a un nuovo testo, e che costituisce il modo di sopravvivenza del testo originario. Una sopravvivenza tuttavia come quella che i genitori vedono nei figli: sono altro, autonomi, magari hanno le loro parvenze, gli assomigliano, ma sono altro. Risonanza non duplicazione, *Resonanz* non *Echo*.

⁴¹ Ivi, p. 174-75.

