Giovanni Gurisatti

Ritrarre è tradurre – Tradurre è ritrarre. Sulla traduzione come pratica ermeneutica tra Gadamer e Benjamin

Abstract

Through an unedited comparison between Gadamer (Wahrheit und Methode) and Benjamin (Über die Sprache, Die Aufgabe des Übersetzers), a brief reflection on the hermeneutic practice of translation is proposed here, which assumes, as a driver, the affinity between the figurative act of portraying and the linguistic act of translating. Just as the portrait is representation, interpretation and translation of the expressive sense of a single face, from the side of reality to that of the image, so the translation is representation, interpretation and translation of the expressive sense of a single poetic composition from the side of the original language to that of the hosting language. Both the portrait and the translation have an aesthetic and ethical status: "aesthetic", since they exhibit the true mimetic potency of the image and the word; "ethical", since this potency is expressed in the maximum welcoming openness towards the object, whose individual expression, in order to be understood and recreated by the painter and the translator, must first of all be respected, safeguarded, guarded and preserved in its unproducible and irreducible otherness.

Keywords

Translation, Face, Portrait

Received: 14/01/2022

Approved: 07/02/2022

Editing by: Agostino Bertolotti

© 2022 The Autor. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0
giovanni.gurisatti@unipd.it (Università di Padova)

1. *Ritrarre è tradurre*

Ai fini di una riflessione sulla pratica ermeneutica della traduzione, che assuma come motivo conduttore l'affinità tra l'atto (l'arte) del ritrarre e l'atto (l'arte) del tradurre, è necessario partire dall'oggetto per eccellenza del ritratto, ovvero il volto umano in quanto *medium* espressivo dotato di senso. Rientra nella più comune e "originaria" delle umane esperienze la percezione intuitiva del fatto che ogni singolo volto – inteso nella complementarietà dei suoi tratti fissi (ad es. la linea degli zigomi, o del naso) e dei suoi tratti mobili (ad es. il moto delle labbra, o degli occhi) – non sia una superficie-buccia, un involucro meramente esteriore, bensì il luogo, appunto, di una *ex-pressione* (*Aus-druck*) assolutamente individuale, cioè di un venire fuori, all'apparire, di qualcosa (un carattere, un modo di essere, un'anima, uno stato d'animo, un'emozione, una passione, etc.), insomma di un'essenza interna-invisibile che si manifesta immediatamente nell'apparenza esterna-visibile (la carne, le ossa, la pelle, i tratti, etc.), al tempo stesso ritraendosi e differenziandosi da essa. Il carattere istantaneo, simultaneo, non causale (non duale, successivo, gerarchico), di tale nesso espressivo tra interno ed esterno, invisibile e visibile, anima e corpo invita a concepire ogni singolo volto come un originario, inscindibile plesso *simbolico*, che acquista un *sensu* nella misura in cui, in esso, tra significato e significante vige un rapporto non duale di polarità dinamica, ovvero di inscindibile unità, da intendersi come coappartenenza polare-circolare, coesistenziale, di identità-nella-differenza, che in massima sintesi può essere definito di "in-differenza psico-fisica" (cfr. Gurisatti 2006: 22-3). Non è un caso che ovunque un qualsiasi oggetto individuale produca in noi una tale esperienza dell'espressione – una cosa, un albero, una montagna, un paesaggio, un manufatto, una città – non esitiamo ad attribuirgli un "volto" affatto peculiare: guardiamo l'oggetto e ce ne sentiamo guardati (la parola tedesca *Gesicht* è un termine polare-circolare, significa al tempo stesso "sguardo" e "volto", "vision" e "visage", "visione" e "viso") (cfr. Kassner 1919: 346).

È evidente che il luogo per eccellenza in cui questo "scambio di sguardi" tra osservante e osservato, veggente e veduto lascia traccia durevole di sé non può che essere l'arte del ritratto, il cui unico problema – estetico, etico, ontologico ed ermeneutico – è quello di trasferire (*überstellen*), trasporre (*übertragen*), tradurre (*übersetzen*) come tale, nella sua assoluta singolarità, la complessa dinamica espressiva essenza-apparenza, invisibile-visibile, significato-significante di un volto individuale dal piano della realtà a quello dell'immagine, conservandone il senso psicofisico. Ciò comporta

anzitutto da parte dell'artista una peculiare capacità di comprensione intuitiva del volto, un *intueri* (ted. *anschauen*, da cui *Anschauung*, "intuizione", "visione intuitiva") che è un guardare dentro, nel senso del "vedere ciò che si nasconde", "cogliere l'essenza, il carattere (invisibile) nel visibile" (forzando un po': cogliere il volto nella sua *aletheia*, dis-velatezza, verità). Come dire che anche tra il volto (*Gesicht*) che viene incontro nella sua *physis* espressiva e lo sguardo (*Gesicht*) che va incontro nella sua comprensione intuitiva si stabilisce un rapporto istantaneo di coappartenenza polare-circolare tra soggetto e oggetto, visione e viso, in cui risiede il presupposto della possibilità del ritrarre il volto nella *intentio* più profonda della *Einbildungskraft*: da concepirsi cioè non come mera "immaginazione" (rappresentazione, *Vorstellung*) soggettiva che si sovrappone unilateralmente al volto, ma come capacità (*Kraft*) di plasmarne, modellarne, metterne in forma (*einbilden*, da *ein-* [dentro] e *Bild* [forma, immagine]) la dinamica espressiva oggettiva tramite una rappresentazione (*Darstellung*) polare-circolare, spontaneamente ricettiva, che appunto *traduce* il volto, il suo senso incarnato, in quanto lo fa/lascia essere in immagine.

Per chiarire questi passaggi può essere utile un breve scorcio etimologico riguardante il termine "ritratto", che entra in uso nel tardo Medioevo e si conferma a partire dai secoli XIV e XV (cfr. De Mauro, Grassi, Battisti 1972: 565; Ferrari 1998: 25-6). "Ritratto" deriva dal latino *traho*, "tirar linee", quindi "disegnare", associato a due differenti prefissi (*re-* e *pro-*), che individuano due diversi modi di intendere il rapporto tra immagine e volto:

a) la derivazione di "ritrarre" e "ritratto" da *re-traho*, nel senso di *rursus inspicio*, "guardo di nuovo", *memoria repeto*, "ripeto ciò che è noto", richiama l'idea dell'immagine come ripetizione, riproduzione, rispecchiamento passivo, obiettivo, del proprio referente somatico, ricezione neutra, *imitazione* e *copia* (*Nachbild* e *Abbild*) dell'oggetto-volto. Questa nozione oggettivistica, empirica dell'immagine può essere sintetizzata come "copia-riproduzione" naturalistica o – per dirla in termini moderni – *fotografica*;

b) la derivazione del francese *portrait* (ted. *Porträt*, ingl. *portrait*) da *pro-traho*, usato nel senso di "riprodurre, copiare", e tuttavia maggiormente nell'accezione del "disegnare qualcosa *al posto* di qualcos'altro", ossia dello "stare al posto di", colloca l'accento dell'atto immaginativo e rappresentativo più sulla dimensione convenzionale, astraente, stilizzante, attiva e soggettiva dell'immagine, la quale produce il proprio oggetto-volto in modo tendenzialmente arbitrario, ne è *codificazione* e *schema*. Questa nozione dell'immagine come modello (*Vorbild*) corrisponde alla nozione di *Einbildungskraft* in quanto *Vorstellung*

soggettivistica che opera secondo una strategia, consapevole o meno, di pertinentizzazione del volto, inteso come “percelto”, in base a codici semiotici precostituiti e contingenti.

c) Si potrebbe però fornire un’interpretazione differente dei termini *retraho* e *protraho*: *retraho* significa infatti pure “trattenere, salvare, salvaguardare, custodire, preservare”, mentre *protraho* significa nel contempo sia “portare alla luce, tirare fuori, far uscire, condurre davanti”, sia “svelare, scoprire, rivelare” (*traho* ha talora il significato di “trarre fuori, estrarre, ritrarre”, e perfino “interpretare”). In base a questi diversi significati di *retraho* e *protraho*, il ritratto sarebbe dunque quell’immagine in cui il “segno” pittorico non si limita a rispecchiare passivamente la superficie del volto, né si impone a essa come schema convenzionale e arbitrario, bensì, da un lato, *salvaguarda e custodisce* la dinamica espressiva (la verità, l’*aletheia*, la *physis*, la rivelazione nell’espressione) del proprio oggetto, dall’altro, e simultaneamente, la *porta alla luce* chiarificandola creativamente, a sua volta in virtù di una *Einbildungskraft* che è: 1) *Darstellung*, “rappresentazione” (come “portare alla presenza”, “fare/lasciare essere presente”); 2) *Auslegung*, “esposizione”, *interpretazione* del senso del volto; 3) *Übersetzung*, “traduzione”, *trasmutazione* di tale senso psicofisico dal piano della realtà a quello dell’immagine. In questo caso il polo imitativo-ricettivo del ritratto (quello della “sommiglianza”) sarebbe complementare e simultaneo al suo polo espressivo-creativo (quello della “dissomiglianza”), sicché si avrebbe una in-differenza fra mimesi ed espressione, ossia una *mimesi espressiva* che è nel contempo *espressione mimetica*, in una perfetta scambievole circolarità dinamica tra il polo dell’espressione oggettiva (il volto disvelato) e il polo dell’espressione soggettiva (il gesto pittorico disvelante). Dal punto di vista ermeneutico, tra volto e ritratto corre un rapporto di dis-somiglianza.

In termini teoretici ci viene in soccorso qui la a nostro avviso magistrale lettura ontologica del ritratto fornita – sulla scorta dello Heidegger de *L’origine dell’opera d’arte* – da Gadamer in *Verità e metodo*: in base a una concezione della mimesi come *Verwandlung*, metamorfosi, trasfigurazione, *trasmutazione* in forma (*Verwandlung ins Gebilde*) – che rifugge da ogni interpretazione riduttiva della mimesi come corrispondenza, conformità, somiglianza, imitazione, riproduzione, ripetizione, rispecchiamento, copia (*Abbild*) –, l’immagine artistica (il *Bild*, il quadro, dipinto, ritratto [*Bildnis*]) pone in luce il senso del proprio oggetto in quanto lo comprende e lo interpreta, ne accoglie e recepisce cioè la manifestazione “[imponendo] il proprio essere per far essere il raffigurato”, determinando in esso “una *crescita dell’essere*, un aumento d’essere” (Gadamer

1960: 174-5) e di “verità”. La “magia [ontologica] dell’immagine” consiste per Gadamer nel fatto che tra *Bild* e *Urbild*, immagine e originale, sussiste un “intrecciarsi ontologico”, un “legame essenziale”, una “unità [inseparabilità, comunione, contiguità, partecipazione] originaria” (Gadamer 1960: 171-4) che *non è affatto a senso unico* – come nel caso della copia imitativa (dall’oggetto al soggetto) o dello schema percettivo (dal soggetto all’oggetto) – ma polare-circolare, paradossale: “L’originale diventa tale solo in virtù dell’immagine-quadro; e d’altra parte l’immagine non è altro che il manifestarsi dell’originale” (Gadamer 1960: 177). Da questo punto di vista il ritratto “è solo l’esempio estremo di una struttura generale dell’immagine” (Gadamer 1960: 184) e della sua portata ontologica come *Darstellung*: in quanto né puro rimando (copia), né pura rappresentanza (stare al posto di), il *Bildnis* ci disvela e ci fa incontrare l’individualità del raffigurato – del suo volto – in quel “misterioso irradiarsi di essere” (Gadamer 1960: 185) che è al tempo stesso un “aumento d’essere”: il ritratto

rimanda in quanto trattiene. [...] [L’immagine] non è separata da ciò che rappresenta, ma partecipa del suo essere. Il rappresentato, nell’immagine, perviene a se stesso. Subisce un aumento di essere. [...] Nell’immagine il ‘rappresentato’ – l’originale – è di più, e in modo più autentico ciò che esso davvero è. [...] Il suo rappresentare non è né un puro indicare né una pura rappresentanza. (Gadamer 1960: 189 e 191)

La complessa dinamica polare-circolare della mimesi come trasmutazione in forma – su cui si basa l’idea del ritratto come traduzione – conduce a tre singolari paradossi morfologici, che vanno a costituire l’essenza ermeneuticamente dis-somigliante del *Bildnis*:

a) in quanto né copiativa-imitativa (fotograficamente riproduttiva, materiale), né schematico-codificatoria (arbitrariamente convenzionale, astratta), la “somiglianza” tra immagine e volto – che pure deve sussistere, pena la perdita del suo peculiare carattere ritrattistico – può definirsi *negativa o immateriale* (cfr. Waetzoldt 1908: 90; Deckert 1929: 274 e 278) si tratta cioè di una somiglianza *non empirica*, di una *mimesi non imitativa ma traduttiva*, più intima, più interna, meno immediata, poiché essa, si è visto, coglie un senso simbolico intuito (un disvelarsi nell’espressione), non una mera exteriorità percepita (un dato di fatto constatabile). (Hegel, nell’*Estetica*, ci dice che il ritratto – proprio in quanto “non accoglie quel che è semplicemente esteriore, ma mette in rilievo solo ciò in cui si esprime in modo vivo lo spirito interno”, cioè “il senso e il carattere

spirituali della figura” – “è, per così dire, più riuscito, più somigliante all’individuo, dello stesso individuo reale” [Hegel 1842-43: 966-7]);

b) ne consegue che il “grande” ritratto non ci fa solo *riconoscere* il raffigurato, ma ce lo fa *conoscere* (ovvero: *incontrare*) per davvero, nella sua verità disvelata, *umgebildet*, trasformato, ricreato come forse non lo avremmo percepito nella sua banale datità immediata (cfr. Gadamer 1960: 184); per di più – con un ulteriore paradosso – nel grande ritratto cogliamo l’intima somiglianza dell’individuo rappresentato con se stesso *anche se non conosciamo l’originale* (cfr. Boehm 1985: 28), abbiamo cioè il sentimento intuitivo che la *Übersetzung* dell’espressione dal piano della realtà a quello dell’immagine è *riuscita*, integra, coerente, insomma *vera*, non artefatta, sicché per intrinseca necessità interna percepiamo l’essere *lui stesso* in senso essenziale dell’individuo che ci viene incontro nel *Bild* (diremmo allora che il ritratto è *beseelt*, animato [cfr. Simmel 1905: 323, 327 e 329; Simmel 1918: 56-7]);

c) infine, come si è visto, il ritratto in quanto *Verwandlung ins Gebilde* porta al paradosso dell’*inversione mimetica*, secondo cui non è l’originale come dato la matrice (causale) dell’immagine, ma è l’immagine la matrice (disvelativa) dell’originale come espressione, nel senso che è solo in virtù della traduzione in immagine che l’originale *diventa* retroattivamente tale, è cioè idiograficamente salvaguardato e posto in luce *come* originale, che ci appare ora nella sua assoluta, inconfondibile singolarità disvelata, sottratta alla banalità empirica. Gadamer giunge a fondare tale paradosso nell’idea cristologica di *repraesentatio* nel senso dell’incarnazione e del corpo mistico:

Se intendiamo l’immagine come *repraesentatio*, fornita quindi di una sua propria valenza ontologica, dovremo modificare essenzialmente, anzi rovesciare quasi, il rapporto ontologico tra originale e copia. L’immagine ha in tal caso una sussistenza autonoma che agisce anche sull’originale. Propriamente, è infatti solo attraverso l’immagine (*Bild*) che l’originale diventa immagine originale (*Ur-Bild*), è solo in virtù dell’immagine che il rappresentato diventa davvero qualcosa che si dà in immagine (*bildhaft*). (Gadamer 1960: 175-76)

I passaggi ontologici delineati consentono, in definitiva, di confermare lo statuto al tempo stesso estetico ed etico (anche qui in senso polare-circolare: est/etico) del ritratto, che è “estetico” nella misura in cui porta all’estremo la potenza mimetico-veritativa (disvelativa) dell’immagine artistica, nonché del gesto e dello sguardo che si pongono alla sua origine, ed è “etico” nella misura in cui tale potenza spontaneamente creativa si esplica nella massima apertura accogliente-ricettiva nei confronti del

proprio oggetto – il singolo volto –, la cui espressione individuale (*l'aletheia*, la *physis*), per essere compresa, va anzitutto rispettata, salvaguardata, custodita e preservata nella sua improducibile e irriducibile alterità.

2. *Parlare è ritrarre-e-tradurre*

La trattazione dell'ontologia dell'opera d'arte e del ritratto proposta da Gadamer in *Verità e metodo* si conclude con l'analogia tra "immagine" e "parola". "L'immagine", in termini riassuntivi, "non è copia di un essere raffigurato, ma ha una comunione ontologica con il raffigurato. [...] L'arte [...] apporta una crescita nell'essere in quanto gli conferisce il carattere di immagine. *Parola e immagine* non sono semplici aggiunte illustrative, ma fanno sì che ciò che esse rappresentano sia davvero completamente ciò che è" (Gadamer 1960: 177, c.n.). Nella sua riflessione sul linguaggio come "qualcosa di diverso da un puro e semplice sistema di segni" (Gadamer 1960: 478) – anch'essa memore dell'approccio heideggeriano alla medesima questione – la simmetria tra il rapporto "immagine/raffigurato" e "parola/cosa" è perfetta, nel senso che, in prospettiva ermeneutica, l'essenza dell'immagine e l'essenza della parola coincidono, dal punto di vista teoretico, alla lettera: "La parola", scrive Gadamer riferendosi al *logos* nelle sue origini greche,

è giusta quando porta a rappresentazione la cosa, cioè quando è una *mimesis*. Non si tratta ovviamente di una rappresentazione imitativa nel senso di una immediata riproduzione, che riproduca l'apparenza sonora o sensibile della cosa; è invece l'essere [...] che deve venire manifestato attraverso la parola. [...] Il dire che la parola che nomina un oggetto lo nomina per quello che è [...] non implica necessariamente ammettere un rapporto di somiglianza. [...] La parola nomina la cosa in un modo molto più profondo e spirituale. [...] La parola non è solo segno. In un certo senso molto difficile da cogliere, essa è anche qualcosa come un'immagine. [...] [Essa] ha in sé, in qualche modo enigmatico, un legame con ciò che 'rappresenta'; appartiene in qualche modo all'essere della cosa che rappresenta. E questo in senso fondamentale [...], non è qualcosa come un segno accidentale legato esteriormente con la cosa. (Gadamer 1960: 470-1 e 478-9)

Esattamente come l'immagine non è né copia-imitazione fotograficamente riproducibile del raffigurato, né schema-codice arbitrariamente convenzionale apposto a esso, così la parola – nella sua "vera essenza" – non è né mera mimesi materiale (ad es. onomatopeica, riproduzione sonora di un fenomeno sonoro) della cosa, né puro "segno" convenzionale

applicato alla cosa, cui si fa ricorso in vista di un certo uso (strumentale, funzionale, pragmatico, comunicativo) (cfr. Gadamer 1960: 478), bensì un *medium* polare-circolare coesistenziale “in cui io e mondo si congiungono, o meglio si presentano nella loro originaria congenerità” (Gadamer 1960: 541): le cose agiscono, si esprimono, vengono incontro all’uomo con il loro volto e il loro linguaggio, e la parola, il linguaggio dell’uomo esiste per accogliere e recepire creativamente tale loro espressione:

Ciò che viene ad espressione nel linguaggio è qualcosa d’altro dalla parola stessa. Ma la parola è parola solo in virtù di ciò che in essa si esprime. [...] A sua volta, ciò che viene a espressione in essa, non è qualcosa che esista prima separatamente, ma solo nella parola riceve la propria sostanziale determinatezza. (Gadamer 1960: 542)

Insomma per Gadamer, in virtù della profonda affinità che lega magia dell’immagine e magia della lingua, tra parola e cosa (linguaggio e mondo) sussiste – nell’origine e nell’essenza – la medesima positiva circolarità ermeneutica (basata sulla mimesi trasmutativa) che tra *Bild* e *Urbild*, sicché si potrebbe dire che la parola (il “nome”) è il *Bildnis*, il *ritratto* della cosa – così come il ritratto è il *nome* del volto – con tutto ciò che ne consegue sul suo essere, al tempo stesso, *Darstellung*, *Auslegung* e *Übersetzung* della cosa dal piano della realtà a quello del linguaggio: con un rapporto polare-circolare che non è affatto a senso unico “segno-designato”, la parola accoglie, salvaguarda e custodisce il volto (l’espressione) della cosa, al tempo stesso ponendolo in luce in quanto lo rappresenta, lo comprende e lo interpreta, con un movimento traduttivo che è, simultaneamente, di mimesi espressiva e di espressione mimetica. In quanto “immagine-ritratto” (del volto) della cosa, la parola è quindi il *medium* della traduzione della lingua espressiva delle cose nella lingua espressiva dell’uomo, a testimonianza della originaria affinità ontologica che le accomuna.

In termini del tutto analoghi a quelli di Gadamer¹, la “magia (o mistica) della lingua” in quanto *medium* dell’incontro originario-essenziale tra uomo

¹ Tale analogia di intenti tra Gadamer e Benjamin non è stata spesso rilevata dalla critica gadameriana, però non è passata inosservata, benché in termini affatto cursori: cfr. ad es. Sansonetti 1988: 236, nota 12: “La concezione del linguaggio che emerge da questo scritto [*Sulla lingua in generale e sulla lingua dell’uomo*] presenta delle affinità profonde con quella di Gadamer”. Cfr. anche Benjamin 1916: 223 e 229.

e mondo è a tema nel breve scritto di Benjamin *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, del 1916, che si oppone a qualsiasi concezione “semiotica”, strumentale-convenzionale (definita *tout court* “borghese”, cioè banalmente funzionale, pragmatica e comunicativa) del linguaggio (cfr. Benjamin 1916: 54-55 e 61). Anche per Benjamin, infatti, tra la lingua espressiva delle cose (il loro “volto”) e la lingua espressiva dell'uomo (il “nome”) sussiste – come per Gadamer – una “comunità linguistica” che è “comunità magica” e “magica affinità” (Benjamin 1916: 58 e 62), in cui consiste l'essenza ontologica del linguaggio umano, cioè la sua “origine”, che egli descrive riprendendo il mito biblico della nominazione delle cose da parte di Adamo nel Paradiso terrestre. Anche qui l'atto della nominazione risponde a una dinamica polare-circolare tra la cosa che viene incontro e l'uomo incontrante: “Se [le cose] [...] non si comunicassero all'uomo come potrebbe egli nominarle?” (Benjamin 1916: 54); alle cose l'uomo “dà il nome secondo la comunicazione che ne riceve” (Benjamin 1916: 67), ovvero: “Il nome che l'uomo dà alla cosa dipende dal modo in cui essa gli si comunica” (Benjamin 1916: 61, c.n.); ciò presuppone un peculiare *scambio di sguardi* tra l'uomo e le cose, giacché per Benjamin l'*Anschauung* (visione, intuizione [estetica]) del segno, carattere, volto delle cose e la loro *Benennung* (nominazione [etica]) fanno tutt'uno: “In questo nesso di visione e nominazione”, scrive infatti, “è intimamente intesa la muta comunicazione delle cose (degli animali) al linguaggio verbale degli uomini, che l'accoglie nel nome” (Benjamin 1916: 62). Il compito *etico* che Dio assegna ad Adamo, cioè “quello di nominare le cose”, è quindi anzitutto *accogliente, ricettivo, aperto, pativo* nei loro confronti: “Accogliendo (da *empfangen*) la lingua muta e senza nome delle cose e trasponendola (da *übertragen*) in suoni nel nome l'uomo risolve questo compito” (Benjamin 1916: 62). Al tempo stesso, però, questa *Übertragung* non è solo passiva, ma anche *attiva*, in quanto l'uomo, nominando le cose, cioè trasferendone la lingua muta in quella sonora, le nobilita, le porta a compimento (“La creazione di Dio si completa [si nobilita] quando le cose ricevono il loro nome dell'uomo” [Benjamin 1916: 55]), insomma ne trasfigura e redime la “imperfezione” materiale nella “perfezione” spirituale della lingua umana. Nel nome, quindi, da un lato la ricezione (*Empfängnis*) “è rivolta alla lingua delle cose stesse” (Benjamin 1916: 61), dall'altro, e simultaneamente – in termini polari-circolari –, la sua spontaneità (*Spontaneität*) arricchisce e trasmuta quella stessa lingua su un piano ulteriore di verità (di salvezza). “Ma per ricezione e spontaneità insieme”, conclude Benjamin, venendo alla questione che qui ci interessa,

la lingua ha un termine proprio, che vale anche per questa ricezione dell'innominato nel nome. È la *traduzione* (*Übersetzung*) della lingua delle cose nella lingua degli uomini. È necessario fondare il concetto di traduzione nello strato più profondo della teoria linguistica [...]. La traduzione è la trasposizione (*Überführung*) da una lingua all'altra mediante una continuità di trasmutazioni (*Verwandlungen*). Spazi continui di trasmutazione (*Kontinua der Verwandlung*), non astratte regioni di eguaglianza e di somiglianza, misura la traduzione. (Benjamin 1916: 61, trad. mod.)

Siamo, come si vede, giunti al medesimo punto a cui ci aveva condotto l'itinerario gadameriano: anche per Benjamin la lingua (la parola) dell'uomo, nella sua origine ed essenza, è spontaneamente ricettiva, o ricettivamente spontanea, espressivamente mimetica, o mimeticamente espressiva nei confronti della lingua delle cose, e ciò in virtù di una *Verwandlung* che è in sé una *Übersetzung*, una trasmutazione traduttiva, o traduzione trasmutativa che non ha nella *Gleichheit* (uguaglianza) e nella *Ähnlichkeit* (somiglianza) i criteri veritativi che fondano la magica comunità tra parola e cosa, bensì – come vedremo – nella *Verwandtschaft* (affinità). Da qui a dire che per Benjamin il “nome” originario è il “ritratto” del volto della cosa il passo è breve, non solo in riferimento all'idea secondo cui è in virtù della *Anschaung* (visione intuitiva, intuizione visiva) che l'uomo può *ritrarre* (in tutti i sensi suddetti) le cose sulla tela della voce, ma altresì in omaggio alla concezione – richiamata *en passant* alla fine del saggio – in base alla quale anche nella “pittura” si ha “una traduzione della lingua delle cose in una lingua infinitamente superiore” (Benjamin 1916: 66), laddove il fatto che tale lingua iconica sia, in effetti, “innominale, inacustica, materiale” – diversamente dalla poesia – non impedisce che tra essa e le cose si stabilisca una specifica “affinità” di tipo simbolico.

Gadamer e Benjamin concordano del resto sul fatto che la dimensione simbolica, ritrattistica e traduttiva, dunque veritativa, della lingua così come l'abbiamo descritta è una dimensione essenziale-originaria che si *perde* precocemente nello sviluppo storico del linguaggio. Per Gadamer – come, in altri termini, per Heidegger – la soglia epocale in cui tale perdita lascia traccia di sé è rappresentata da Platone, che nel *Cratilo* da un lato pone in termini dubitativi, secondo tradizione, il problema della “giustezza” delle parole – nel senso della *mimesis* delle cose (cfr. Platone 1989: 205-9 [422c-424b]) –, dall'altro, proprio perché coglie l'affinità mimetica tra “l'immagine con l'arte pittorica” e “la proposizione con l'arte

del denominare” (Platone 1989: 213 [425a])², *nega* che il linguaggio come “raffigurazione” (cfr. Platone 1989: 217-9 [426e-427c]) possa costituire di per sé un accesso alla *verità* delle cose, cioè alle idee, che si pongono *oltre* le cose, le immagini e le parole, là dove solo la pura *theoria* – il puro pensiero, libero dal linguaggio e dalle immagini – può giungere: “Evidentemente bisogna cercare qualcos’altro al di fuori dei nomi, che ci chiarisca, senza il concorso di questi, quali tra’ nomi sono veri, mostrandoci in modo sicuro la verità delle cose” (Platone 1989: 253 [438d]). “Il compito che Platone impone al pensiero, di innalzarsi al di sopra dei nomi”, commenta Gadamer, “presuppone fundamentalmente l’indipendenza del mondo delle idee dal linguaggio” (Gadamer 1960: 493). La conseguenza più diretta di tale “indietreggiare di Platone” di fronte al problema “dell’effettivo rapporto tra parola e cosa” (Gadamer 1960: 467) – quella “scoperta delle idee” che “nasconde l’essenza vera del linguaggio” (Gadamer 1960: 468) – non può che essere la aproblematica riduzione del linguaggio stesso a puro “segno” funzionale, cioè a mero strumento convenzionale di esternazione di un pensiero autonomo, privo di consistenza veritativa e conoscitiva propria. Da Platone in poi, conclude Gadamer,

in tutta la riflessione sul linguaggio il concetto di immagine (*eikon*) viene sostituito da quello di segno (*semeion*) [...], una decisione sul modo di pensare l’essenza del linguaggio che ha fatto epoca. [...] La parola viene ad assumere una posizione del tutto secondaria rispetto alla cosa. Diventa puro mezzo di comunicazione, come esteriorizzazione e proferimento del pensato nel mezzo sonoro della voce. [...] La critica della giustezza dei nomi condotta nel *Cratilo* rappresenta perciò già il primo passo in una direzione al termine della quale sta la moderna teoria strumentalistica del linguaggio [...]. Costretto nell’alternativa tra immagine e segno, l’essere del linguaggio non poteva che essere appiattito al livello di puro segno. (Gadamer 1960: 475 e 480)

Affatto simili sono le conclusioni cui perviene Benjamin alla fine del suo ripercorrimto ermeneutico del mito biblico: il “peccato originale” di Adamo – la “caduta”, “rottura” e “rovina” originaria che pone fine al beato spirito paradisiaco della lingua nominante, ritraente e traduce –,

² “Saper applicare ciascun elemento [della lingua] o lettera secondo la somiglianza [...], come i pittori quando vogliono ritrarre” (Platone 1989: 211 [424d]). Più sotto: “Il nome è, credo, imitazione come il dipinto” (Platone 1989: 231 [430e]). Inoltre: “[I nomi] sono somiglianti agli oggetti de’ quali son nomi ed anche immagini degli oggetti medesimi” (Platone 1989: 255 [439a]).

consiste proprio nel “distacco da quella contemplazione (*Anschauung*) delle cose in cui la loro lingua passa nell’uomo” (Benjamin 1916: 65), distacco che avviene nel momento in cui Adamo, pronunciando il “giudizio [astratto] sul bene e sul male”, *abbandona il nome e usa strumentalmente il linguaggio* come enunciato, asserzione, mera estrinsecazione comunicativa di questo suo pensiero assolutamente soggettivo: “In quanto l’uomo esce dalla pura lingua del nome”, dice Benjamin, “fa della lingua un mezzo [...], e quindi anche, almeno in parte, un semplice segno” (Benjamin 1916: 64). Tale rottura “semiotica” del nome-simbolo, che lo trasforma in puro strumento convenzionale, non è priva di conseguenze etiche: anticipando Heidegger, e riprendendo Kierkegaard, Benjamin chiama infatti “chiacchiera” (*Geschwätz*) la parola-segno “iperdenominante” (*übernennend*) che, anziché recepire, accogliere, salvaguardare, insomma redimere le cose, con un *eccesso* di designazione le “asserve nella follia” (cfr. Benjamin 1916: 65), rendendole oggetti tristi, muti, inespressivi, privi di volto: meri dati di fatto calcolabili e manipolabili. La storia postparadisiaca e postbabelica della lingua e delle lingue umane è per Benjamin – come per Gadamer la storia postplatonica – la storia del progressivo, inesorabile imporsi del “lato semiotico” sul “lato simbolico” della lingua, e della “funzione comunicante” sulla “funzione simbolica”, uno sbilanciamento in virtù del quale la dimensione ritrattistica e traduttiva della parola, pur senza perdersi del tutto, passa, per così dire, sempre più nell’inconscio del linguaggio.

V’è tuttavia per entrambi gli autori almeno un luogo in cui tale perdita dell’originario statuto ritrattistico e traduttivo della lingua appare meno drastica di quanto non accada nel linguaggio comune – o tanto più nei linguaggi enunciativi, assertivi, tecnoscientifici –, e la memoria della parola nominante risulta meno sfocata: la poesia. Per il Benjamin del saggio *Sulla lingua*, la poesia si fonda (“anche se non solo, tuttavia pur sempre” [Benjamin 1916: 66]), al tempo stesso “sullo spirito linguistico delle cose” e sulla “lingua nominale dell’uomo” (cfr. Benjamin 1916: 58 e 66), a testimonianza del fatto che la lingua “non è mai soltanto comunicazione del comunicabile [cioè segno, mezzo e strumento – n.d.t.], ma anche simbolo del non-comunicabile [cioè nome, *medium* e traduzione – n.d.t.]” (Benjamin 1916: 67). Per il Gadamer di *Verità e metodo*, in base al presupposto di fondo secondo cui “parlare non significa affatto rendere disponibili e calcolabili le cose” (Gadamer 1960: 518), nel senso della subordinazione dell’intero linguaggio al modello dell’asserzione della scienza obiettivante che sta “all’estremo opposto rispetto all’esperienza ermeneutica” (cfr. Gadamer 1960: 535), la parola poetica è espressione di verità, “in quanto la poesia, in parole apparentemente logorate e consunte, sa svegliare la vita nascosta che

contengono” (Gadamer 1960: 514). L’accadere della parola poetica non asserisce, non enuncia, non designa, non denota fatti e dati di fatto, cioè “non rispecchia una realtà già esistente”, ma “esprime un rapporto con l’essere”, “apre e rappresenta un mondo”, accoglie “il venire a espressione della cosa stessa”, ed è per questo “il luogo appropriato dell’esperienza ermeneutica” (cfr. Gadamer 1960: 537).

Alla luce del percorso compiuto fin qui possiamo concludere che, nell’ottica sia di Gadamer sia di Benjamin, la poesia – in generale, e ogni poesia in particolare – come fenomeno linguistico *sui generis*, è comune, nella sua essenza, ritratto e traduzione dis-somigliante di un mondo, esteriore o interiore, che essa, in virtù di una specifica “trasmutazione in forma”, che è mimesi espressiva ed espressione mimetica, salvaguarda, custodisce e porta alla luce svelandolo creativamente nella logica della sopra evocata *Einbildungskraft*. Tutto ciò che, sulla scorta dell’intima affinità tra immagine e parola, abbiamo detto circa lo statuto simbolico, ritrattistico e traduttivo, dell’immagine e della lingua, può essere applicato, a nostro avviso, alla forma poetica, la cui estrema complessità ontologica non fa che ricalcare, per l’appunto, l’estrema complessità ontologica del “ritratto”.

Nel contempo però, questa stessa complessità ci induce a sostenere che ogni singola forma poetica *non è solo “ritratto”, ma anche “volto”,* se è vero, come si è visto all’inizio, che l’unico problema ontologico del ritratto è anzitutto quello di mettere in luce la peculiare dinamica espressiva essenza-apparenza (carattere-tratti) che costituisce il senso incarnato di un singolo volto individuale. Ebbene, *esattamente come il volto,* e proprio in virtù del suo statuto ritrattistico – irriducibile a qualsiasi altra modalità assertiva ed enunciativa di comunicazione linguistica – ciascuna (grande) poesia, nella sua singolarità, ci si presenta come un originario, inscindibile plesso simbolico di anima e corpo, dunque una “in-differenza psicofisica” di significato e significante, dove tra i due momenti vige un rapporto espressivo, non duale né causale, di polarità dinamica, inscindibile unità o coappartenenza polare-circolare, da cui scaturisce la peculiare verità della forma poetica, cui è applicabile il celebre motto goethiano: “Nichts ist drinnen, nichts ist draußen: / Denn was innen, das ist außen”, “Non c’è dentro, non c’è fuori: / Poiché il dentro è pure fuori” (Goethe 1988: 358).

Ma se le cose stanno così, allora come il compito del ritrattista era quello di *tradurre* come tale, nella sua assoluta singolarità, la complessa dinamica espressiva dentro-fuori, invisibile-visibile di un volto individuale dal piano della realtà a quello dell’immagine, così il compito del

traduttore sarà quello di *ritrarre* come tale, nella sua assoluta singolarità, la complessa dinamica espressiva dentro-fuori, significato-significante di una poesia (intesa come “volto”) dal piano della lingua originale al piano della lingua ospite. In definitiva: come ritrarre è tradurre, così tradurre è ritrarre.

3. *Tradurre è ritrarre*

Un'estetica ontologica della traduzione non può che muoversi nella prospettiva secondo cui ogni poesia – diversamente da altre comuni “asserzioni” destinate a comunicare un'informazione: ad esempio, una lettera commerciale, un manuale utente, una descrizione tecnoscientifica, un articolo di giornale, ecc. – è “volto”, “espressione”, dove, come scrive Gadamer, “nell'espressione, ciò che è espresso è presente in modo diverso da come la causa è presente nell'effetto. Ciò che è espresso è esso stesso presente nell'espressione, ed è compreso in quanto è compresa l'espressione” (Gadamer 1960: 267). Diversamente dall'asserzione e dall'informazione che essa veicolamente trasmette, nel caso della poesia, dove si tratta di esperire un senso incarnato, “contenuto” ed “espressione linguistica” (cfr. Gadamer 1960: 445), significato e significante, sono psicofisicamente in-differenti. Esattamente come il ritrattista nei confronti del volto, il traduttore “poetico”, in virtù di un “reciproco scambio di sguardi” con il testo da tradurre, dovrà anzitutto intuire, comprendere e interpretare la singola dinamica simbolica significante/significato che genera il senso del testo, e in secondo luogo, forte della sua *Einbildungskraft*, dovrà rappresentare e *ritrarre* tale dinamica trasponendola dalla lingua madre alla lingua ospite. Anche in questo caso, come in quello dell'immagine artistica – e in particolare del ritratto – si ha a che fare con una mimesi come “trasmutazione in forma”:

Nessuno può mettere in dubbio che qui [nel caso di una traduzione di un testo (poetico) – n.d.t.] si tratta di una interpretazione, non di un puro ricalco. È una luce nuova e diversa quella che viene proiettata sul testo dalla nuova lingua e per il lettore della traduzione. L'imperativo della fedeltà, che vale per ogni traduzione, non può sopprimere le fondamentali differenze che sussistono tra le diverse lingue. Anche quando ci proponiamo di essere scrupolosamente fedeli ci troviamo a dover operare difficili scelte. [...] Ma questo è proprio ciò che noi chiamiamo interpretare. La traduzione, come ogni interpretazione, è una chiarificazione enfaticante. [...] Ogni traduzione che prenda sul serio il proprio compito risulta più chiara e meno minuziosa dell'originale. [...] In certi rari casi di capolavori di

traduzione, che sono vere e proprie ri-creazioni, tale perdita può essere compensata o addirittura risolversi in un guadagno: si pensi per esempio a come *Les fleurs du mal* di Baudelaire, nella traduzione poetica di Stefan George, sembrano respirare di nuova salute. (Gadamer 1960: 444)

Ci sembra evidente che solo alla luce dell'estetica del ritratto precedentemente delineata queste parole ottengano tutta la loro perspicuità ontologica. In sintesi:

a) la traduzione non può essere intesa come ripetizione, riproduzione, rispecchiamento passivo, “fedele”, del testo, ricezione neutra, *imitazione* e *copia* “a calco” dell’oggetto-poesia;

b) la traduzione non può essere intesa nemmeno come un produrre “arbitrariamente” un nuovo testo *al posto del* testo originale, nel senso della riproduzione del proprio oggetto-poesia in modo tendenzialmente “libero”, come sua *ricodificazione stilizzante*;

c) la traduzione “ritrattistica”, comprendente e interpretativa (ermeneutica), va intesa come un’operazione di *salvaguardia e custodia* della verità espressiva, ovvero del senso incarnato del testo poetico, che simultaneamente lo *porta alla luce svelandolo* creativamente. Qui il polo imitativo-riproduttivo, ricettivo, della traduzione (quello della “somiglianza” con l’originale, che non può essere negata, pena il suo “tradimento”) è complementare e simultaneo al suo polo creativo-produttivo (quello della “dissomiglianza” dall’originale, resa necessaria non solo dalla differenza delle lingue, ma anche dallo sguardo “selettivo” e immaginativo del traduttore, in analogia con quello del pittore), sicché, al di là dell’alternativa tra mera ricezione e mera produzione – fedeltà e libertà –, si avrebbe piuttosto una in-differenza fra mimesi e creazione, ossia una *mimesi creativa*, ovvero una *creatività mimetica*, in una scambievole circolarità tra il polo dell’espressione oggettiva (il testo da tradurre) e il polo dell’espressione soggettiva (il testo traduce). Come ogni grande ritratto è dis-somigliante, ogni grande traduzione è in-fedele.

Questa *Verwandlung ins Gebilde* che è la traduzione-ritratto comporta – come nel caso dell’immagine-ritratto – una serie di interessanti paradossi, analoghi a quelli generati dall’“intreccio ontologico” sopra descritto tra *Bild (Bildnis)* e *Urbild*:

a) per quanto grande possa essere la *perdita* determinata dalla incolmabile differenza tra le due lingue sul piano del significante – per cui ogni traduzione comporta sempre un margine di intraducibilità – non è detto che la traduzione non possa determinare un *guadagno*, cioè una “crescita dell’essere, un aumento d’essere e di verità” dell’originale, che ci

permette di coglierne meglio il senso peculiare, e ciò proprio in virtù della sua trasmutazione creativa in una lingua differente. Anche qui il rapporto tra originale e traduzione *non è affatto a senso unico* e comporta piuttosto una reciprocità polare-circolare che può essere di mutuo arricchimento;

b) è pur vero che solo in virtù della traduzione come *repraesentatio* l'originale *diventa* originale, sicché la traduzione, con una paradossale inversione mimetica, diventa *matrice* del suo testo-originale, consentendo di coglierne meglio quella caratteristica verità linguistica “materna” che, in mancanza di confronto, potrebbe – nella sua apparente ovvietà – sfuggire alla comprensione. La “grande” traduzione non ci fa solo *riconoscere* il testo originale, ma ce lo fa *conoscere* (ovvero: *incontrare*) per davvero, nella sua verità, *umgebildet*, trasformato, ricreato come (forse) non lo avremmo percepito nella sua datità immediata;

c) va da sé che nel caso della traduzione-ritratto la “somiglianza” tra testo tradotto e testo originale – che pure deve sussistere – può definirsi *negativa o immateriale*, si tratta cioè di una somiglianza *non empirica*, una *mimesi non imitativa*, più intima, più interna, meno immediata, poiché essa coglie un plesso simbolico “nominale”, non una mera exteriorità “semiotica”: si potrebbe dire che, paradossalmente, la traduzione potrebbe essere “più riuscita, più somigliante al testo, dello stesso testo originale”;

d) infine, con un ulteriore paradosso, nella grande traduzione cogliamo la somiglianza veritativa del testo tradotto con l'originale *anche se non conosciamo (o non comprendiamo) l'originale stesso*, abbiamo cioè il sentimento intuitivo che la *Übersetzung* trasmutativa dell'espressione dalla lingua madre alla lingua ospite è *riuscita*, integra, coerente, insomma *vera*, ci fa fare esperienza del suo senso, sicché per intrinseca necessità interna percepiamo l'essere *lui stesso* in termini essenziali del testo poetico che ci viene incontro nel *Bild* traduttivo (diremmo allora che la traduzione del senso incarnato è *beseelt*, animata).

Ci sembra che anche in questo caso, non da ultimo in virtù della sopra descritta analoga concezione dell'essenza ritrattistica e traduttiva della lingua, lo statuto estetico-ontologico della traduzione e del compito del traduttore in Gadamer trovino anticipata corrispondenza nel modo in cui Benjamin affronta, nel 1921, la medesima questione in un saggio destinato a diventare paradigmatico: *Il compito del traduttore* (cfr. Benjamin 1921). Trattandosi di un testo molto noto, ci limitiamo qui a evidenziare i punti che si integrano nella nostra problematica:

a) l'autentica traduzione fa la prova di se stessa solo nel caso dell'opera poetica, proprio perché in essa – come si è visto – l'aspetto comu-

nicativo, significativo, funzionale, strumentale, è “inessenziale” (cfr. Benjamin 1921: 37); infatti, all’opposto che nel caso, ad esempio, della lettera commerciale, in cui il ruolo svolto dal “significante” è quello, del tutto subalterno, ridotto alla funzione di mero supporto veicolare del “significato”³, nella poesia “il senso (*Sinn*), nel suo valore poetico per l’originale, non si esaurisce nell’inteso [*das Gemeinte*, il significato – n.d.t.], ma riceve il suo valore poetico proprio dal modo in cui l’inteso è legato al modo di intendere [*die Art des Meinens*, il significante – n.d.t.] della parola specifica” (Benjamin 1921: 46). Nella poesia il senso scaturisce dal legame ontologico indissolubilmente polare-circolare, senza subordinazione (causale) dell’un polo rispetto all’altro, tra inteso e modo di intendere, significato e significante, *Was* (il che cosa si esprime) e *Wie* (il come si esprime), sicché la traduzione – per *ritrarre* tale senso, in cui l’inteso è incarnato nel modo di intendere – non deve limitarsi a riprodurre imitativamente il significato (l’inteso) dell’originale, ma “deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere” (Benjamin 1921: 46) (altrove: deve “ridestare, nella lingua in cui si traduce, l’eco dell’originale” [Benjamin 1921: 44]). La logica è esattamente la stessa del “ritratto” in riferimento al volto – ed è questo che rende oltremodo complicata la traduzione della poesia, nella quale le parole non sono meri “strumenti” funzionali, ma “recano con sé una tonalità affettiva” (Benjamin 1921: 46), sicché il traduttore, nella sua difficile arte, deve talora “risalire agli ultimi elementi della lingua stessa, dove parola, immagine e suono si confondono” (Benjamin 1921: 48);

b) anche per Benjamin, quindi, se la traduzione, da un lato, non deve concedersi alla “libertà indisciplinata di cattivi traduttori” (Benjamin 1921: 46) (l’equivalente dell’arbitrio semiotico stilizzante nei confronti dell’originale – là dove cioè il traduttore “si mette a poetare a sua volta” [Benjamin 1921: 37]), dall’altro lato non deve nemmeno aspirare alla “fedeltà letterale nei confronti della sintassi” (l’equivalente della imitazione,

³ Benjamin, in pratica, con un interessante paradosso, stabilisce un rapporto inversamente proporzionale tra la “comunicabilità” strumentale di un testo e la sua “traducibilità” in senso formalmente eccellente: “Quanto minor valore e dignità ha la lingua dell’originale, quanto più esso è comunicazione, e tanto meno se ne può ricavare per la traduzione, finché l’assoluto primato di quel significato, 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 [...] ancora traducibile” (Benjamin 1921: 49 trad. mod.).

copiatura e riproduzione “a calco” del significato): anzi, proprio tale presunta fedeltà riproduttiva finisce per tradire la complessa ricreazione mimetico-espressiva del senso nella *Übersetzung*, generando piuttosto qualcosa di “inessenziale”, cioè la mera *Übermittlung* (“trasmissione”) formalmente esatta del lato semiotico, comunicativo e significativo del testo (cfr. Benjamin 1921: 37, 40). Come nel caso del ritratto, infatti, non è la “sommiglianza” (*Ähnlichkeit*) empirica, letterale – ma al tempo stesso superficiale – a decidere della qualità di una traduzione, ma la sua capacità di cogliere, rappresentare ed esprimere il rapporto di intimità, segreta, intensiva “affinità” (*Verwandtschaft*) tra lingua originale e lingua ospite: “L’affinità (*Verwandtschaft*) delle lingue”, annota Benjamin, con una considerazione manifestamente proto-ermeneutica,

si esprime, in una traduzione, in forma molto più profonda e definita che non sia la superficiale e vaga somiglianza (*Ähnlichkeit*) di due opere poetiche. Per cogliere il vero rapporto tra originale e traduzione, occorre avviare una considerazione affatto simile [...] alle argomentazioni con cui la critica della conoscenza prova l’impossibilità di una teoria della copia o riproduzione (*Abbild*) dell’oggetto. [...] Si può dimostrare che nessuna traduzione sarebbe possibile se la traduzione mirasse, nella ultima essenza, alla somiglianza con l’originale. [...] Se nella traduzione si esprime l’affinità delle lingue, ciò non ha luogo per una vaga somiglianza della riproduzione e dell’originale. Come è evidente, in generale, che all’affinità non deve corrispondere necessariamente una somiglianza. (Benjamin 1921: 40-1)

Sulla scorta della differenza decisiva tra *Ähnlichkeit* (sommiglianza esterna) e *Verwandtschaft* (affinità interna) se “la riproduzione del significato” (la ricerca della somiglianza imitativa) “cessa di essere determinante” (Benjamin 1921: 45), e si punta all’affinità intensiva (non riproduttiva) tra originale e traduzione, allora l’alternativa tradizionale tra “fedeltà” e “libertà” cede il posto a una composizione polare-circolare delle due istanze, che in Benjamin assume caratteristiche molto simili alla *Verwandlung ins Gebilde* di Gadamer: “[La lingua del traduttore] può, anzi deve agire liberamente nei confronti del senso, 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*” (Benjamin 1921: 46). Come nel ritratto, la traduzione riuscita, vera, scaturisce dalla perfetta reciproca correlazione – liberamente fedele, o fedelmente libera, dunque in-fedele – tra queste due intenzionalità: l’*intentio* espressiva della lingua/forma originale e l’*intentio* espressiva della lingua/forma ospite.

c) In definitiva, coerentemente con quanto sostenuto nel saggio *Sulla lingua*, Benjamin – come Gadamer – ha una concezione sostanzialmente

positiva, ancorché dialettica⁴, della traduzione. Nel Paradiso, Adamo, traducendo nella propria lingua la lingua delle cose, contribuisce almeno parzialmente alla loro redenzione in una vita spirituale superiore a quella meramente naturale: è questo il ruolo salvifico del nome come ritratto del volto della cosa. Qualcosa di analogo – trasferito nella realtà della storia – avviene nel saggio sul *Compito del traduttore*, nella misura in cui la traduzione contribuisce attivamente alla “vita” storica e alla “sopravvivenza” storica delle opere originali nel corso del tempo, tant’è che “[nelle traduzioni] la vita dell’originale raggiunge, in forma sempre rinnovata, il suo ultimo e più comprensivo dispiegamento” (Benjamin 1921: 39). Proprio in quanto ne è *Darstellung, Auslegung e Verwandlung*, e non una semplice “trasmissione” di dati e informazioni testuali, la *Übersetzung* dell’originale – che nella migliore delle ipotesi è più tarda di esso, anzi spesso non trova i suoi traduttori più eccellenti all’epoca del suo stesso sorgere – è parte attiva di quella che Gadamer avrebbe chiamato la sua *Wirkungsgeschichte*, e che Benjamin, anticipandolo, sintetizza così:

Nella sua sopravvivenza [...] l’originale si trasforma. C’è una maturità postuma anche delle parole che si sono fissate. Ciò che ai tempi di un autore può essere stato la tendenza del suo linguaggio poetico, può in seguito essere chiuso e finito, tendenze implicite possono sorgere *ex novo* dal testo già formato. [...] Poiché, come il tono e il significato delle grandi opere poetiche cambiano radicalmente coi secoli, così cambia anche la lingua materna del traduttore. [...] Anche la più grande delle traduzioni è destinata a entrare [...] nello sviluppo della lingua, e a perire nel suo rinnovamento. La traduzione è così lontana dall’essere la sorda equazione di due lingue morte, che [...] proprio ad essa tocca come compito specifico di avver-

⁴ Benjamin sa perfettamente che contro la decisione di Dio – non dell’uomo – di privare le cose della parola, Adamo, nella sua minorità rispetto a Dio, non può nulla, se non prendere atto del fatto che tale mutismo rende comunque tristi le cose, che non possono darsi nome da sé, ma solo riceverlo da un altro: “Essere nominato – anche se chi nomina è un beato e simile a Dio – *resta forse sempre* un presagio di tristezza” anche quando a nominare è “la sola, beata lingua paradisiaca dei nomi” (Benjamin 1921: 66). In *ogni* nominazione umana permane quindi un residuo di *negatività* (di *mortificazione*) nei confronti delle cose. L’uomo-Adamo però – nella sua maggioranza rispetto agli animali, e minorità rispetto a Dio – può porsi non come dominatore, despota e tiranno, ma come interprete, pastore e custode delle cose nel linguaggio, nella coscienza che *solo Dio* (il Messia) può dare loro una redenzione piena e perfetta, rispetto a quella debole e imperfetta, unica possibile per l’uomo, anche paradisiaco. Adamo, nella sua umana finitezza, può dar voce alle cose, ma non fare che esse possano parlare, *questo* lutto non può redimerlo – può solo *tradurre per nobilitare*.

tire e tenere presente quella maturità postuma della parola straniera. [...] Le opere hanno una vita, e di questa vita la traduzione è una suprema conferma. (Benjamin 1921: 41 e 44)

La partecipazione attiva alla metamorfosi dell'originale nella storia è ciò che, per Benjamin, costituisce l'essenza estetica e la dignità etica (dunque: la verità ermeneutica) della traduzione in quanto forma.

È appena il caso di ricordare qui le note pagine di *Verità e metodo* dove Gadamer illustra il modo in cui la "distanza temporale [...] *fa venire in luce* il senso vero contenuto in un fenomeno" (poetico, artistico, letterario), in base a un "processo infinito" in virtù del quale non solo "il senso vero viene purificato da ogni confusione, ma nascono anche sempre nuove fonti di comprensione, che rivelano insospettite connessioni di significato" (Gadamer 1960: 348). Uno degli agenti interni di questo complesso processo di "distillazione del senso" di un testo dovuto alla *Wirkungsgeschichte* non può che essere la traduzione. L'idea stessa che Gadamer definisca "la prima e suprema fra tutte le condizioni ermeneutiche" il fatto che qualcosa (un testo, un quadro, un volto) "ci parla, ci interpella" (Gadamer 1960: 349), ripropone quel reciproco scambio di sguardi (quella polarità-circolare) tra ritratto e volto, parola e cosa, traduzione e originale, che abbiamo posto al centro della nostra riflessione. Che cos'è infatti un tale scambio di sguardi se non il più intenso "circolo ermeneutico" del comprendere, dell'interpretare e del rappresentare? Il gesto del ritrarre, del nominare, del tradurre non costituisce forse la massima esplicazione estetica ed etica di quell'esperienza relazionale con il "tu" e con "l'alterità dell'altro" che – in termini affatto benjaminiani – si pone per Gadamer alla base dell'apertura, dell'ascolto e del dialogo con l'altro in tutte le sue espressioni? Ancora in sintonia con Benjamin, quando questo altro è la tradizione storica (la *Wirkungsgeschichte* di un testo poetico) "nella sua permanente vitalità e nello sviluppo ancora in atto dei suoi effetti" (cfr. Gadamer 1960: 431), tutto ciò che tale tradizione ha di ri-attualizzabile, di inesauribile, di ricco di senso riposto può essere liberato nell'atto dell'interpretazione – quindi anche nell'atto della traduzione. Per Benjamin e per Gadamer *Überlieferung* e *Übersetzung*, tradizione e traduzione, fanno tutt'uno, nella pratica ermeneutica dell'interpretazione.

C'è però un punto, non certo secondario, in cui le concezioni etiche di Benjamin e di Gadamer divergono, ovvero la grande prospettiva "mistico-messianica" (e perciò stesso "teologico-politica"), dunque la filosofia della storia, al cui interno Benjamin – per lo meno al tempo del saggio sul

Compito del traduttore – colloca la questione della traduzione. Egli infatti attribuisce all'atto del tradurre non solo una dimensione immanente, finita, storicamente determinata – che Gadamer potrebbe condividere –, ma anche una trascendente, in sintonia con il clima, per l'appunto, messianico, teologico-politico ed emergenziale degli anni Venti in Germania. Nel momento stesso in cui traduce, il traduttore "benjaminiano" non si limita a esprimere e rappresentare (a "ritrarre", nel senso del *darstellen*) in forma intensiva l'intimo rapporto di affinità tra la lingua del testo originale e la lingua del testo derivato, ma *rimemora* (ancorché debolmente) la lingua "nominale", "adamitica", "paradisiaca" perfettamente traducibile e ritraente, lingua della verità che, in quanto origine ed essenza della lingua come tale, è per così dire la condizione trascendentale – mistica, etica ed estetica – della possibilità stessa del tradurre. Rimemora cioè *la traducibilità stessa*, anzi *l'etica della traducibilità*, ovvero il *dialogo* perfetto (il perfetto "scambio di sguardi, gesti e parole") tra l'Uomo e il suo Altro, sotto lo sguardo di Dio – quel dialogo che, come si è visto, con il peccato originale e la confusione babelica va in rovina fin dagli inizi della storia umana. Una rimemorazione dell'origine immemorabile, questa, che – secondo la tradizione ebraica – è al tempo stesso attesa e speranza nell'Evento futuro di una *nuova* origine, quando cioè la lingua *giusta* del dialogo e dell'intesa, e non del dominio e dell'asservimento, tornerà a risuonare per tutti. La prospettiva di Benjamin è esplicitamente mistico-teologica, e si muove su un piano che è al tempo stesso immanente e trascendente: l'"inteso" del tradurre è, certo, il "senso" immanente peculiare di un singolo testo storico, ma è nel contempo, implicitamente, quella "pura lingua" metastorica, trascendente, che è la garanzia pratico-trascendentale del tradurre, e che nel corso della storia rimane nascosta, in termini frammentari, come nell'inconscio delle varie lingue. Il compito del traduttore, quindi, è bensì interpretativo, ma anche – con un'eco lontana del Paradiso perduto e del Regno a venire – *redentivo*: benché in modo necessariamente sempre finito, temporale, provvisorio – poiché "una soluzione istantanea e definitiva della estraneità delle lingue rimane vietata agli uomini o non è, comunque, direttamente perseguibile" (Benjamin 1921: 43), insomma, è cosa del Messia –, il traduttore, traducendo, "fa sempre di nuovo la prova" del raggiungimento di uno stadio ultimo, definitivo e decisivo, cioè, nel suo piccolo, partecipa attivamente e "fino alla fine messianica della loro storia" alla liberazione del rimosso (del "seme nascosto", del "nucleo" più profondo) delle lingue storiche (Benjamin 1921: 42-3). Questo rimosso – che nel *Compito del traduttore* non è un assunto antropologico, ma teologico – è l'essenza etica ed estetica, traduttiva e ritrattistica, intimamente

simbolica della lingua, che lo spadroneggiare del segno e del significato ha storicamente represso: “Ciò che cerca di esporsi, anzi di costituirsi nel divenire delle lingue”, scrive Benjamin in chiusura del suo saggio,

è quel nucleo della pura lingua stessa. [...] [Tale lingua] è oppressa, nelle creazioni, dal significato greve ed estraneo. Liberarla da questo significato, fare del simboleggiante il simboleggiato stesso, riottenere – nel movimento linguistico – foggiate la pura lingua, è il grande e unico potere della traduzione. [...] Redimere nella propria quella pura lingua che è racchiusa in un'altra; o, prigioniera nell'opera, liberarla nella traduzione – è questo il compito del traduttore. (Benjamin 1921: 47-8, trad. mod.)⁵

Non è il caso di affrontare qui nemmeno di sfuggita (lo abbiamo fatto altrove: cfr. Gurisatti 2020: 259-98) la questione delle affinità tra il modo in cui il “secondo” Heidegger tratta la questione del linguaggio e del *logos* originario – tra antico e nuovo Inizio –, con il conseguente messianismo ontologico riferito alla storia dell'Essere, e il modo in cui il “primo” Benjamin – tra antica e nuova Origine – affronta la questione del linguaggio e del nome originario, con il conseguente messianismo teologico riferito alla storia dell'umanità. Ma il Gadamer di *Verità e metodo* (in cui il nome di Benjamin non ricorre mai)⁶, così come, con la sua opera di “urbanizzazione della provincia heideggeriana” (cfr. Habermas 1979: 22), ha manifestamente trascurato, disapprovandone gli intenti e i toni, gli aspetti maggiormente mistico-esoterici, ontomessianici, trascendenti, del proprio maestro (l'oblio dell'Essere, il superamento della metafisica, l'Evento, il Nuovo Inizio, etc.), avrebbe probabilmente fatto altrettanto con il Benjamin del *Compito del traduttore*, il cui messianismo è esplicito e programmatico, e – come in Heidegger – assume una portata epocale.

È vero peraltro che, negli anni immediatamente successivi al saggio del 1921, l'incontro con il Barocco, la storia come catastrofe e l'allegoria – l'opposto del simbolo, che mira a redimere le cose in virtù non della loro

⁵ È opportuno rammentare che se ciò che ispira il lavoro del traduttore è “il grande motivo dell'integrazione delle molte lingue nella sola lingua vera”, tale lavoro trova per Benjamin il suo più diretto pendant nel lavoro filosofico, dato che “la sola perfezione cui il filosofo può aspirare” è appunto quella “lingua della verità / vera lingua” che è “intensivamente nascosta nelle traduzioni”. In tal senso, la traduzione fa da ponte fra la poesia e la filosofia (cfr. Benjamin 1921: 45).

⁶ Lo stesso dicasi per la successiva produzione gadameriana in tema di linguaggio (cfr. Gadamer 2005).

traduzione, ma della loro distruzione (cfr. Gurisatti 2010: 51-92) – Benjamin abbandonerà la prospettiva in fondo ancora romantica del suo messianismo giovanile per attribuire piuttosto ad esso una matura tonalità teologico-politica radicalmente apocalittica, antinomica, ribelle, anarchica e nichilista. Un “nichilismo messianico”, questo, dai tratti “inumani”, sovversivi, che a contatto con le avanguardie politico-artistiche del suo tempo lo porterà a posizioni materialiste e rivoluzionarie che Gadamer, risoluto conservatore fiducioso nella più classica tradizione umanistica, avrebbe potuto approvare ancor meno.

Bibliografia

Benjamin, W., *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* (1916), tr. it. di R. Solmi in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1976, pp. 51-67.

Benjamin, W., *Il compito del traduttore* (1921), tr. it. R. Solmi in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1976, pp. 37-50.

Boehm, G., *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München, Prestel, 1985.

Deckert, H., *Zum Begriff des Porträts*, “Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, n. 5 (1929), pp. 261-82.

De Mauro, T., Grassi, L., Battisti, E., voce “Ritratto”, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Roma, Sadea, 1972.

Ferrari, S., *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

Gadamer, H.-G., *Verità e metodo* (1960), a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983.

Gadamer, H.-G., *Linguaggio*, a cura di D. Di Cesare, Roma-Bari, Laterza, 2005.

Goethe, J. W., *Werke. Hamburger Ausgabe*, vol. I: *Gedichte und Epen*, hrsg. E. Trunz, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988 (*Epirrhema*).

Gurisatti, G., *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Macerata, Quodlibet, 2006.

Gurisatti, G., *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2021.

Gurisatti, G., *Est/etica ontologica. L'uomo, l'arte, l'essere in Martin Heidegger*, Brescia, Morcelliana, 2020.

Habermas, J., *Urbanizzazione della provincia heideggeriana*, “aut-aut”, n. 217-18 (1979), pp. 21-8.

Hegel, G.W.F., *Estetica* (1842-43), tr. it. a cura di N. Merker, N. Vaccaro, Torino, Einaudi, 1967.

Kassner, R., *Zahl und Gesicht* (1919), in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. E. Zinn, K. E. Bohnenkamp, vol. III, Pfullingen, Neske, 1976.

Platone, *Cratilo*, vers. it. di E. Martini, a cura di C. Licciardi, Milano, Rizzoli, 1989.

Sansonetti, G., *Il pensiero di Hans Georg Gadamer*, Brescia, Morcelliana, 1988.

Simmel, G., *Ästhetik des Porträts* (1905), in Id., *Gesamtausgabe*, hrsg. O. Rammstedt, Bd. VII/1 (*Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1995, pp. 321-32.

Simmel, G., *Il problema del ritratto* (1918), in Id., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, a cura di L. Perucchi, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 51-62.

Waetzoldt, W., *Die Kunst des Porträts*, Leipzig, Hirt, 1908.