

Marta Vero

## Il pericolo mostruoso del tradurre Sui confini tra arte e traduzione in F. Hölderlin e W. Benjamin

### Abstract

*The purpose of this essay is to address the problem of the relationship between translation and art by relying on F. Hölderlin's and W. Benjamin's theories of translation. These theories, which at first appear to be opposed, are actually very close since they discuss both art and translation as marked by a linguistic and theoretical renunciation. In the first section, I demonstrate in what sense this relationship is fundamental for an aesthetic consideration of translation. The second section discusses the two main reasons for the divergence between art and translation, focusing especially on the philosophical limitations of Hölderlin's theory as indicated in Benjamin's The task of the translator. In the third section, I deal with the commonalities of the two theories, which are both marked by the notion of linguistic failure. I argue that Benjamin's juvenile essay On language as such can be approached from a confrontation with Hölderlin's lyric Patmos. In the fourth and last section, I conclude that the concept of the linguistic renunciation can mark both Hölderlin's and Benjamin's theories of translation. I finally argue that renunciation can be attributed to both art and translation, which are therefore intimately related critical activities.*

### Keywords

*Translation, Art, Aesthetics*

Received: 25/01/2022

Approved: 08/02/2022

Editing by: Fabrizia Bandi

© 2022 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.  
vero@studigermanici.it (Istituto Italiano di Studi Germanici)

## 1. La traduzione di fronte all'estetica

Scopo del presente contributo è di affrontare la questione dell'artisticità della traduzione. Perché sia possibile fare chiarezza sulla rilevanza filosofica della traduzione, è necessario interrogarsi sul suo statuto estetico. Bisogna chiedersi, in breve, a quale titolo l'estetica filosofica esamina la traduzione, se essa deve intenderla come una forma d'arte o se vuole riservarle uno statuto differente. Interpretèrò il processo traduttivo nel rapporto con il suo esito principale: una *buona traduzione*. Per comprendere come si possa giudicare riuscito un processo traduttivo, bisogna riflettere su quale sia l'*intentio* del tradurre e su quali parametri possano essere individuati affinché la traduzione finita sia giudicata idonea a dispiacere compiutamente tale *intentio*.

Naturalmente, esistono molte strade argomentative per trattare la traduzione come problema estetico, dal momento che l'estetica filosofica contempla più approcci differenti. Interrogarsi sull'artisticità della traduzione non equivale qui a pronunciarsi in favore di una definizione dell'estetica come filosofia dell'arte, cosa che per molti versi limiterebbe il potenziale d'indagine di questa disciplina. Il processo traduttivo verrà qui considerato primariamente come un'esperienza peculiare della lingua e, anzi, del rapporto reciproco tra le lingue. Porsi il problema della sua artisticità non equivale, pertanto, ad escludere dal discorso estetologico la rilevanza della traduzione come esperienza o a considerare il processo traduttivo soltanto dal punto di vista dell'opera finita. Significa chiedersi, invece, se tradurre e fare arte, in quanto si tratta in entrambi i casi di esperienze linguistiche non ordinarie, siano da considerare nelle loro analogie o, piuttosto, nelle loro differenze.

Per affrontare questa questione mi affiderò a due approcci, almeno in apparenza, divergenti, ossia quello di W. Benjamin e quello di F. Hölderlin. Entrambi gli autori sono stati, a loro volta, traduttori e hanno riflettuto sul processo di traduzione come peculiare esperienza delle lingue. Nel caso di Benjamin, non è difficile capire quali testi esaminare a questo proposito. Quando nel 1923 pubblica la sua traduzione dei *Tableaux parisiennes* di Baudelaire, Benjamin vi appone una prefazione molto celebre, intitolata *Il compito del traduttore*. Hölderlin, traduttore di grandi opere classiche<sup>1</sup>, dal canto suo non ha mai dedicato un trattato esplicito a questa sua attività. Nonostante questo, la ricerca ha riscontrato di recente e con insistenza la centralità della nozione di traduzione nell'opera di

<sup>1</sup> Si ricordino Ovidio, Pindaro, Sofocle. Cfr. Crescenzi 2010.

Hölderlin, sostenendo in alcuni casi che l'idea di traduzione è il fondamento della sua poetica e della sua *Seinsphilosophie* (Polledri 2010: 345)<sup>2</sup>.

Ci sono altre ragioni per accostare questi due autori riguardo al nostro tema. La principale è che le “mostruose” traduzioni di Hölderlin da Sofocle sono citate da Benjamin proprio in conclusione del saggio del 1923 come *exemplum* di riuscita del processo traduttivo. Le sue poesie sono, nondimeno, centrali per la formazione letteraria e filosofica di Benjamin e per i suoi scritti “giovanili” degli anni '10. Sebbene la pervasività dei suoi riferimenti a Hölderlin potrebbe far pensare, a tutta prima, il contrario, Benjamin non intende aderire alla visione di Hölderlin riguardo al nostro problema. Infatti, per Hölderlin la necessità di tradurre scaturisce espressamente da esigenze poetiche e filosofiche, che molto spesso nella sua opera risultano concordanti e sovrapposte. Per Hölderlin, poetare è sempre principalmente tradurre in metafore un contenuto essenziale. Anche se indirettamente, Benjamin contesta questa posizione, sostenendo che la traduzione non ha alcun rapporto con il contenuto essenziale dell'originale e che, di conseguenza, la traduzione non è arte, sebbene si incontri, potremmo dire, nella sua medesima costellazione.

Per spiegare questo affrancamento di Benjamin dalla visione hölderliniana proprio a riguardo della teoria della traduzione non bisogna lasciarsi tentare da una strada tanto facile quanto sviante, ossia dall'attribuire ai due pensatori opposte concezioni dell'estetica filosofica. Bisogna, cioè, trattenersi dal far risalire l'idea di traduzione artistica di Hölderlin a una sua supposta “hegeliana” tendenza a intendere l'estetica unicamente come filosofia dell'arte. Allo stesso modo, sarebbe erroneo discutere della traduzione “non artistica” di Benjamin come conseguenza dell'assunzione di un certo paradigma dell'estetica a discapito di altri. Come ho mostrato altrove (cfr. Vero 2021), l'approccio di Benjamin alle varie definizioni dell'estetica va inteso nella sua complessità e non si risolve nell'elezione di un unico paradigma estetologico come normativo.

L'ipotesi di partenza di questo saggio è che la divergenza tra la teoria di Benjamin e quella di Hölderlin riguardo l'artisticità della traduzione non vada, dunque, fatta risalire alla definizione di estetica che i due autori fanno propria. Nella seconda sezione si sosterrà che Benjamin vuole discostarsi dalla tesi secondo cui la traduzione è una forma d'arte perché in essa individua una contraddizione. Tale contraddizione si origina nella pretesa di chi traduce di “poetare a sua volta” (Benjamin 1995a: 39), ossia

<sup>2</sup> Cfr. anche Gaier 1995. Cfr. anche Boase-Beier 2019: 80, che riscontra nell'opera di Benjamin la centralità filosofica della sua teoria della traduzione.

di voler trasmettere nella traduzione il contenuto essenziale dell'originale, che potremmo chiamare il "poetato" (Benjamin 1982: 112). Il compito del traduttore consiste per Benjamin precisamente nella sua capacità di dismettere<sup>3</sup> questa pretesa.

L'aporia che scaturisce dal considerare la traduzione come arte verrà dunque riconosciuta in alcuni luoghi dell'opera di Hölderlin e in particolare nella sua definizione di poesia come "metafora continua [*fortgehende Metapher*]" (Hölderlin 2019: 721 e ss.) di un dato contenuto veritativo. Questa nozione apparirà allineata alla teoria classica ed "essenzialista" (De Man 1985: 29 e *passim*)<sup>4</sup> della traduzione da cui Benjamin vuole discostarsi, per orientarsi invece verso una posizione "critica"<sup>5</sup>. A tutta prima, sembrerebbe che per Hölderlin non debba sussistere una vera e propria differenza tra poesia e traduzione. In più, questa associazione parrebbe svelare quella che De Man ha definito un'idea "sacerdotale, pressoché pretesca, e spirituale" (De Man 1985: 29)<sup>6</sup> della funzione estetica della poesia, che sarebbe la traduzione di un contenuto sacro e indubitabile.

Nella terza sezione si sosterrà che se Benjamin sceglie di nominare Hölderlin come *exemplum* del buon traduttore è perché sceglie di interpretare la teoria hölderliniana della traduzione alla luce di questa aporia. La poetologia di Hölderlin può essere compresa come esplorazione non lineare, intervallata da silenzi e fallimenti. Alla fine, le buone traduzioni sofoclee di Hölderlin verranno intese come risultati di un uso della lingua segnato da una rinuncia, che si limita a "sfiorare" il significato e che viene portato avanti con la consapevolezza del "pericolo terribile e originario di ogni traduzione" (Benjamin 1995a: 52).

<sup>3</sup> Si noti sin d'ora che il termine tedesco *Aufgabe*, "compito", è la forma sostantivata del verbo *aufgeben*, "arrendersi, rassegnarsi".

<sup>4</sup> De Man rivolge questa critica proprio a Benjamin, sostenendo che la sua teoria della traduzione è viziata da un messianismo troppo pesante, in virtù di cui Benjamin scopre la sua affinità con poeti "preteschi" come Hölderlin. Per una disamina attenta dei troppi luoghi fallaci di questo argomento, cfr. Niranjana 1992: 110-40. Invece, per la questione del rapporto di Hölderlin con la teoria classica della traduzione e, in generale, con le filosofie del linguaggio del Settecento (soprattutto Hamann e Herder), cfr. il già citato Gaier 1995, e Polledri 2010.

<sup>5</sup> Lo suggerisce Benjamin stesso; cfr. Benjamin 1995a: 46. Cfr. a proposito Jacobs 1975: 764.

<sup>6</sup> Si noti che lo stesso Benjamin sottolinea la religiosità di Hölderlin nella recensione a Leopardi, cfr. Benjamin 2020: 246.

## 2. Due ragioni di inconciliabilità tra traduzione e arte (e tra Hölderlin e Benjamin)

Ci sono almeno due ragioni per cui, secondo Benjamin, il compito del traduttore non va confuso con quello del poeta. Primariamente, chi traduce non deve aspirare a tramandare un contenuto poetico, o, che è lo stesso, non deve confondere traduzione e comunicazione. Secondo poi, poeta e traduttore operano in due tempi distinti: il primo si colloca all'origine della vita dell'opera, il secondo allo "stadio" della sua "sopravvivenza [*das Stadium ihres Fortlebens*]" (Benjamin 1995a: 41). In entrambi i casi, è sotteso che l'opera d'arte sia qualcosa di vivente e che è proprio dalla sua vitalità che scaturiscono le traduzioni.

La prima ragione citata è enunciata da Benjamin per smentire il richiamo tradizionale alla cosiddetta "fedeltà" (Benjamin 1995a: 48) di una buona traduzione. Non è vero, dunque, che il buon traduttore debba impiegare le sue risorse linguistiche per la riproduzione fedele del "senso" della poesia originale. E questo perché il senso ultimo di un'opera poetica è inseparabile dal linguaggio dell'originale: "poiché il senso, nel suo valore poetico per l'originale, non si esaurisce nell'inteso [*in dem Gemeinten*], ma riceve quel valore proprio dal modo in cui l'inteso è legato al modo di intendere [*Art des Meinens*] nella parola specifica" (Benjamin 1995a: 48). In altri termini, il senso della poesia non è scindibile dalla poesia stessa. La distinzione tra inteso e modo di intendere è stata già riconosciuta dai critici come una mossa di Benjamin per svincolarsi dalla crisi di forma e contenuto o, come è stato scritto, dalla scissione tra "letterario e figurale" (A. Benjamin 2014: 11 e *passim*) che connotava le teorie essenzialistiche della traduzione e della letteratura. Questa posizione di Benjamin appariva chiaramente già nel saggio giovanile dedicato a *Due poesie di F. Hölderlin*. La verità della poesia, ciò che Benjamin definisce, già prima di Heidegger, il "poetato", non può essere colto da una teoria estetica che distingue "forma" e "materia [*Stoff*]", poiché esso "esprime la loro connessione necessaria e immanente" (Benjamin 1982: 112)<sup>7</sup>.

Il metodo che Benjamin aveva formulato per esaminare le poesie di Hölderlin e che permetteva di valutarle nella loro connessione con il vivente<sup>8</sup> riverbera nel *Compito del traduttore*. Esso consente di legare il senso della poesia con il mondo linguistico in cui viene espresso dall'opera d'arte e,

<sup>7</sup> Cfr. anche la critica alla "concezione borghese della lingua" nel saggio *Sulla lingua*, Benjamin 1995b: 57; cfr. anche A. Benjamin 2002: 114.

<sup>8</sup> Cfr. A. Benjamin 2002: 113. Sul vivente in Hölderlin, cfr. Portera 2010.

così facendo, di sancire la sostanziale differenza che intercorre tra arte e traduzione. Nessuna traduzione può prescindere dall'originale, perché non può riprodurre in un'altra lingua il rapporto tra ciò che è inteso e il modo in cui viene inteso. Ricalcare il senso più autentico di un'opera determinata non è qualcosa che deve riguardare il traduttore. A riguardo del rapporto tra forma e contenuto della lingua, Benjamin scrive: "se essi formano, nel primo [nell'originale], una certa unità come il frutto e la sua scorza, la lingua della traduzione avvolge il suo contenuto come un mantello reale in ampie pieghe" (Benjamin 1995a: 46). L'opera originale, con la sua unità vivente, rimane indifferente, non intaccata dalla traduzione, così come "le manifestazioni vitali sono intimamente connesse col vivente senza significare qualcosa per lui" (Benjamin 1995a: 41).

La scissione di forma e contenuto, su cui Benjamin rifiuta categoricamente di fondare la sua estetica, è invece uno dei fili conduttori dei saggi di Hölderlin. Non sarebbe azzardato sostenere che uno degli obiettivi dei frammenti poetologici redatti a Homburg intorno al 1800 sia proprio quello di esaminare la differenza tra *Form* e *Stoff* e provare a riconciliarla nella poesia. Nel difficile frammento *Una volta che il poeta sia padrone dello spirito* si ricostruisce il procedimento poetico alla luce dell'andamento di questo rapporto. In particolare, per Hölderlin, il "significato" del componimento deve "costituire il tramite tra l'espressione [...] e lo spirito" (Hölderlin 2019: 735). Quello che Benjamin chiama "senso" del poema o poetato è per Hölderlin il termine medio tra forma espressiva e contenuto spirituale, ossia il modo concreto in cui il poeta sceglie di trasporre lo spirito in parole. In questo senso, "la poesia è traduzione [*Übertragung*] dello spirito in una forma appropriata, e il poema stesso, nel suo funzionamento complessivo, è il processo tramite cui lo spirito può essere realizzato" (Constantine 1986: 391). Nel frammento citato, Hölderlin segue i passaggi della ricerca da parte dello spirito di una forma adeguata alla propria attualizzazione in forma poetica. Lo spirito cerca la lingua sensibile in cui estrinsecarsi.

Questo breve accenno sembra confermare la validità del sospetto che Benjamin enuncia nel *Compito del traduttore*, secondo cui la tesi dell'artisticità della traduzione implica necessariamente quella della dissociabilità di contenuto e forma. Oltretutto, Hölderlin impiega più volte nel corso del frammento il termine "metaforico" (a volte unitamente a "iperbolico", Hölderlin 2019: 736) per connotare il procedimento poetico. Coerentemente, in apertura a un altro scritto dello stesso periodo, Hölderlin distingue i generi poetici in base al *significato* e all'*apparenza* di questo processo metaforico: "Il poema lirico, ideale nell'apparenza, è ingenuo

nel suo significato. È una *metafora continua* [*fortgehende Metapher*] di un sentimento” (Hölderlin 2019: 721). Il *metaphorein* è il luogo poetico in cui si manifesta la tensione tra opposti (Cfr. Gaier 1995: 41) e in cui si può immaginare la loro conciliazione, seppur temporanea.

Chi legge noterà a questo proposito che i verbi tedeschi per “tradurre”, ossia “*übersetzen*” e “*übertragen*”, sembrano traslitterare il greco *metaphorein*. Questa precisazione consente di comprendere che per Hölderlin poetare, ossia costruire metafore, significa testualmente tradurre lo spirito in lettera. Paul De Man, a un certo punto della sua energica critica al saggio di Benjamin, ha ravvisato un passaggio quanto meno ambiguo, che riguarda proprio il nesso tra metafora e traduzione e che si lega alla seconda ragione, finora solo accennata, per cui la traduzione si distingue dalla poesia. Dopo aver, come si è visto, definito il rapporto tra originale e traduzione “naturale” o “di vita”, Benjamin sostiene che la traduzione, essendo “più tarda dell’originale”, procede “dalla sua ‘sopravvivenza’ [*Überleben*]”, e che tale idea di sopravvivenza va intesa “come una concretezza pienamente *non metaforica*” (Benjamin 1995a: 41; cors. mio, trad. modificata). Secondo De Man, questo passaggio è uno dei più oscuri della prefazione di Benjamin, uno di quelli che impedisce la sua stessa traducibilità, o sopravvivenza – “non mi meraviglio che i traduttori [di Benjamin] abbiano difficoltà” (De Man 1985: 36) – in quanto sembra affermare che “traduzione non è metafora” ossia, paradossalmente, che “le metafore non sono metafore”.

Sebbene sia stato spesso rilevato che in questo passaggio Benjamin non sta effettivamente negando il legame semantico tra i due termini (Cfr. Niranjana 1992: 132), quello evidenziato da De Man è senza dubbio un passaggio oscuro, tanto più che è l’unico in cui l’autore chiama in causa il termine metafora nel corso dell’intero saggio. Possiamo qui ipotizzare che Benjamin voglia respingere un’idea “metaforica” del rapporto tra l’originale e la traduzione per i due ordini di ragioni accennati sopra. *In primis*, come si è visto riguardo a Hölderlin, il concetto di metafora rimanda al “portare fuori”, nel regno dell’espressione sensibile, un contenuto spirituale e perciò ribadisce la crasi tra contenuto e forma che, nell’ottica di Benjamin, va refutata. Inoltre, scrive Benjamin, è in modo piuttosto concreto che dobbiamo intendere la differenza tra poesia e traduzione, poiché la traduzione appartiene al *Fortleben* dell’opera d’arte, a una fase tarda, *storica* della sua vita. È in questo senso che l’opera del traduttore viene non solo qualitativamente, ma anche temporalmente distinta da quella dell’artista. Come si dice in *Due poesie*, il “compito” del poeta è quello di creare la vita poetica (cfr. Benjamin 1982: 113), di dare

origine a quell'unità di senso che è il poetato. Di conseguenza, il compito del traduttore è invece quello di subentrare alla vita poetica, con il suo peculiare procedimento, e di connotare un'altra età, un altro stadio della sopravvivenza dell'opera d'arte<sup>9</sup>.

Impiegando un lessico tipico del saggio sul *Dramma barocco*, sostengo che la traduzione per Benjamin non è arte, ma appartiene alla sua stessa costellazione (Benjamin 2018: 79), proprio come la critica d'arte sta in un rapporto costellativo con le opere in senso stretto. È Benjamin stesso a richiamare nel *Compito del traduttore* la concezione di *Kunstkritik* tipica del primo romanticismo tedesco, a cui era dedicata la sua tesi di laurea. Sono stati i romantici, scrive l'autore, a capire "prima di altri che le opere hanno una vita, e di questa vita la traduzione è la suprema conferma" (Benjamin 1995a: 46). La traduzione, più che metaforizzare il contenuto dell'arte, come vorrebbe Hölderlin, evidenzia il baratro temporale che la separa dall'originale, dà voce alla complessa "attualità [*Jetztzeit*]" (Benjamin 1995c: 83) e senso alla dimensione storica delle opere. Essa trapianta "ironicamente" l'originale in una diversa "foresta" linguistica (Benjamin 1995a: 46-7).

A questo punto, sembrerebbe possibile concludere con una certa sicurezza che le posizioni di Hölderlin e Benjamin sulla traduzione sono contrapposte. La teoria di Hölderlin è fondata sulla natura metaforica della poesia e ha come conseguenza l'impossibilità di distinguere nettamente tra poesia e traduzione. Poetare e tradurre descrivono processi *poietici*. In quanto teoria della *translatio continua*, quella di Hölderlin si basa sull'infinita traducibilità di un contenuto spirituale essenziale e può essere provvisoriamente definita come una teoria *essenzialistica* della traduzione. Al contrario, Benjamin si applica per una nitida diversificazione di traduzione e arte, che stanno tra loro in un rapporto concreto, vivente e dunque storico, ironico e dunque *critico*. Ma come spiegarsi, allora, la scelta di Benjamin di eleggere Hölderlin ad *exemplum* della sua teoria della traduzione? Come può una visione come quella hölderliniana risul-

<sup>9</sup> Sul senso dei termini *Fortleben* e *Überleben* si continua a dibattere. De Man (1985: 35 e ss.) mette spesso l'accento sulla presunta morte dell'originale, scorrendo nella traduzione una specie di lutto dell'originale ormai perduto. Non sottoscrivo questa interpretazione. Sebbene il concetto di traduzione sia in Benjamin di fatto allacciato ai concetti di rinuncia e perdita, è anche vero che Benjamin appare restio a sancire la morte dell'originale. Egli è anche piuttosto preoccupato di assicurare all'originale una vita futura e in qualche modo gloriosa (Benjamin 1995a: 41). Cfr. anche Niranjana 1992.



tare così centrale per quella critica di Benjamin? O ancora: che cosa significa il contenuto essenziale del *metaphorein*?

### 3. Traduzione e fallibilità

La traducibilità investe per Hölderlin ogni cosa che esiste. Come scrive in un frammento preparatorio all'*Empedocle*, “la patria in declino, la natura e gli uomini”, nel loro “influsso reciproco, costituiscono un mondo *particolare* divenuto ideale” (Hölderlin 2003: 281). Ogni cosa si esprime nel suo rapporto al proprio mondo particolare, si rapporta *idealmente* al “mondo di tutti i mondi”, in forma linguistica. Come ha scritto Gaier (1995: 22), “tutto è linguaggio per Hölderlin”. Di conseguenza, la pregnanza del topos della traducibilità nella sua opera mette in evidenza il nesso essenziale di storia, linguaggio e traduzione. In aggiunta a ciò, tale nesso motiva la congiunzione di traduzione e poesia. Si può anzi sostenere che la poesia (tragica) è per Hölderlin il linguaggio in cui la *mechane* della traducibilità si mostra per sé: è dunque una forma d'arte a rappresentare la traducibilità nella sua essenza.

Si può a questo punto assumere, come si è detto, che la traducibilità per Hölderlin, se intesa come concretezza di una *fortgehende Metapher*, significa *comunicazione* di un contenuto spirituale sul terreno storico linguistico. È questo, almeno, che potremmo affermare pensando ai saggi poetologici di Homburg citati sinora. Ma cosa intendiamo per contenuto spirituale? O forse è meglio chiedersi: tale contenuto è da considerarsi come un messaggio da trasporre univocamente o come, piuttosto, quella che Benjamin nel saggio *Sulla lingua* chiama “comunicabilità pura e semplice”, appunto, “un essere spirituale” (Benjamin 1995b: 59)?

Nel frammento su *La patria in declino*, Hölderlin si concentra più estesamente sulla *mechane* del trapassare. Si tratta della transizione di “mondi particolari”, di aggregati linguistici con le loro interne relazioni storiche, viventi. In questo scritto, il divenire abita la dimensione linguistica del tragico. La tragedia è il linguaggio in cui la storia si dà; essa mette in scena il meccanismo stesso dell'avvicinarsi di mondi particolari. Il contenuto del *metaphorein* abita una dimensione tragica, il che fa sospettare che questo non si esprima in modo univoco o autoevidente<sup>10</sup>. Si tratta, in questo caso, di un tenore davvero differente da quello “essenzialistico” che impiegavamo poc'anzi. Hölderlin scrive che “in tutto ciò che è transitorio

<sup>10</sup> Su matematica e saggio *Sulla lingua*, cfr. Fenves 2011: 125-52.

prevale la possibilità di tutte le relazioni” (Hölderlin 2003: 281). La tragedia, che non è narrazione storica ma poetica, abita aristotelicamente<sup>11</sup> una lingua del verosimile e, come tale, della possibilità. Il divenire nel trapassare si dà linguisticamente proprio nella dialettica di possibilità e concretezza. In altri termini, la storia è il teatro tragico del rapporto onnidirezionale che la patria in declino ha con il suo passato e il suo futuro, qualcosa che somiglia all’attualità potenziale dello *Jetztzeit* della xiv tesi benjaminiana. È proprio a questo punto che comprendiamo come l’opera poetica si dà nella storia. Essa si consegna alle proprie possibilità, allo slancio critico del suo *Fortleben* nella traduzione.

Nelle prossime due sezioni esplorerò alcuni problemi scaturiti da questo accento sulla natura tragica della teoria hölderliniana della traduzione. Pur non potendo approfondire questo nesso, su cui la critica si è già concentrata molto, vorrei precisare che un processo è “tragico” per Hölderlin quando esplora le sue condizioni di fallibilità e, dunque, abbraccia la sua propria rassegnazione (*Aufgeben*). Esaminare il nesso tra traducibilità e fallibilità significa, dunque, trovare un ulteriore terreno su cui Benjamin può incontrare Hölderlin e portarci a mettere in discussione un’interpretazione essenzialistica di quest’ultimo con diversi motivi critici. Ci si chiederà, da ultimo, se è vero che assimilare la traduzione all’arte implichi necessariamente privarla della sua potenzialità critica, come era parso a una prima lettura del *Compito del traduttore*. Mi soffermerò dapprima sul nesso tra traduzione ed esegesi biblica, accostando alcuni versi tratti da *Patmos* al saggio giovanile di Benjamin *Sulla lingua in generale*. In conclusione del saggio, affronterò ancora il problema della traducibilità soffermandomi sul rapporto tra lingue, con l’aiuto delle traduzioni di Hölderlin da Sofocle e di un nuovo sguardo al *Compito del traduttore*.

### 3.1. *Esegesi e traduzione*

Come ricorda Luca Crescenzi nelle note alle sue traduzioni da Hölderlin, il pretesto per la composizione di *Patmos* fu la richiesta da parte del langravio di Homburg (a cui *Patmos* è dedicata) di una lirica che demolisse l’esegesi biblica degli illuministi (Hölderlin 2001: 488-9). Lo scenario in cui Hölderlin ritiene di ambientare la sua lirica è, in effetti, adeguato a un componimento che riguarda la trasmissione di un messaggio spirituale. Proprio in una grotta posta nella parte alta dell’isola greca di Patmos, che

<sup>11</sup> Cfr. Aristotele 1998: 19, 1451a.

si trova nell'arcipelago del Dodecaneso affacciata alle coste della Turchia, San Giovanni si ritirò per comporre il testo dell'*Apocalisse*, l'ultimo libro della Bibbia cristiana. *Patmos*, dunque, riguarda direttamente il problema della *rivelazione* di un contenuto spirituale e della sua *comunicazione* in forma poetica. La lirica va tuttavia interpretata come una *critica* agli approcci esegetici dominanti. Sebbene il pretesto che dà origine a *Patmos*, così come la sua ambientazione, potrebbero far pensare che Hölderlin voglia affermare la capacità del poeta di comunicare la rivelazione e dunque di essere mero *trascrittore* del messaggio divino, le cose non sono così semplici. Sostengo qui, nel solco della direzione intrapresa da Crescenzi, che la lirica va intesa come la messa tra parentesi<sup>12</sup> del contenuto autentico della rivelazione. Parallelamente, la lirica si concentra sul procedimento *metaforico* del poeta nelle sue difficoltà, nella sua esposizione all'incertezza, al senso di inadeguatezza a trasmettere il contenuto spirituale della rivelazione.

Del resto, il dio che si rivela è "vicino / e difficile a cogliersi [*schwer zu fassen*]" (Hölderlin 2001: 489). I versi con cui si apre la lirica, famosi al punto da essere citati persino in alcuni slogan elettorali ("ma dove è il pericolo / cresce anche ciò che salva"), stabiliscono che accostarsi alla poesia, che è intrinsecamente traduzione, è pericoloso. Hölderlin afferma che il poeta, che occupa una posizione mediana tra la rivelazione e la comunità a cui appartiene<sup>13</sup>, è da subito esposto al pericolo del fallimento della propria opera esegetico-traduttiva. Tanto più la rivelazione è grande e gloriosa, dunque "traducibile"<sup>14</sup> in senso benjaminiano, tanto più essa risulta esposta al baratro dell'(in)traducibilità. La lingua del poeta/traduttore è la sua unica salvezza. Essa lo sostiene nell'affrontare la sua missione costellata da pericoli, lo sorregge, come ali d'aquila<sup>15</sup>, nell'affrontare i fallimenti e i silenzi che costituiscono "l'abisso" del compito del traduttore.

I versi successivi mostrano alcuni dei possibili fattori che rendono l'attività traduttiva del poeta così pericolosa e fallimentare. Quello principale è,

<sup>12</sup> Si tratta di una mossa simile a quella che Benjamin conduce in alcuni scritti giovanili, compreso il saggio *Sulla lingua*. Secondo Fenves 2011: 2, Benjamin opera la "*epoché*" delle premesse sotto l'influenza della fenomenologia husserliana.

<sup>13</sup> La posizione mediana del poeta è luogo ricorrente nell'opera di Hölderlin e molto presente in *Iperione*. Cfr. McCall 1992.

<sup>14</sup> Entrambi gli autori si richiamano in questi testi al topos della "gloria" delle opere e degli dèi. Cfr. Hölderlin 2001: 506, v. 213; Benjamin 1995a: 41.

<sup>15</sup> Cfr. i versi immediatamente successivi: "Nella tenebra abitano / Le aquile e senza timore vanno / I figli delle Alpi oltre l'abisso" (Hölderlin 2001: 489).

ovviamente, la differenziazione reciproca delle lingue<sup>16</sup>. La presenza del dio, che oggi è “difficile a cogliersi”, doveva essere un tempo più spontanea e immediata. Nella beata “gioventù” (Hölderlin 2001: 495, v. 75) dell’umanità, il poeta era “amato da dio”. Al tempo della *goldene Zeit*, vuol dire Hölderlin, il poeta godeva della prossimità alla rivelazione (“presso il mistero della vite / sedettero assieme, nell’ora del simposio”, Hölderlin 2001: 495, vv. 81-2). Nel tempo presente, che altrove è definito “dürftig”<sup>17</sup>, connotato dalla penuria, tale prossimità appare corrotta e negata. All’improvviso, scrive Hölderlin, il dio volge le spalle ai poeti. Questo evento mette in questione la destinazione profetica e traduttiva dei poeti (cfr. Hölderlin 2001: 501, vv. 129-35), che vorrebbero quasi “legare [il dio] con funi d’oro”, “scongiurandolo” di restare. L’abbandono del dio compromette, per così dire, la catena della traducibilità della rivelazione, che si fa lontana, misteriosa, difficile da afferrare. I poeti tentano dapprima di restare aggrappati alla loro missione profetica e di conservare la fratellanza precedente alla fuga del dio, ma questo è molto difficile in un tempo di miseria, in cui nulla è più comprensibile immediatamente, “quando, enigma eterno gli uni agli altri / essi non possono intendersi / tra loro” (Hölderlin 2001: 501, vv. 140-2).

L’interruzione della catena della comunicazione tra dio e uomini è al centro del saggio benjaminiano *Sulla lingua*, che culmina, non a caso, con una proposta di interpretazione di *Genesi*. Come Hölderlin, anche Benjamin fa scaturire la sua filosofia del linguaggio dal confronto con i testi sacri. Egli ne discute a partire dai limiti e delle difficoltà che si annidano nel processo linguistico, che sorprendentemente appare qui traduttivo nella sua essenza. Proprio come nel caso di *Patmos*, anche il *Saggio sulla lingua* mette in dubbio la possibilità di trattare la Bibbia come sede di una rivelazione indubitabile e immediatamente comprensibile. La scelta di rivolgersi ai testi sacri è motivata da Benjamin con l’argomento che nella Bibbia “la lingua è presupposta come una realtà ultima, da considerare solo nel suo *dispiegarsi*, inesplicabile e mistica” (Benjamin 1995b: 60-1). *Genesi* mette a tema il potere “magico” (Benjamin 1995b: 55; 60)<sup>18</sup> del linguaggio, in cui diviene intellegibile la difficoltà degli umani a comprendersi.

<sup>16</sup> Qui intese come linguaggi diversificati e non come lingue “pragmatiche” o “naturali”.

<sup>17</sup> Cfr. *Brod und Wein*.

<sup>18</sup> Cfr. anche Benjamin 1995b: 63, in cui una teoria mistica del linguaggio serve a confutare quella “borghese”.

Questo perché, sebbene in questo saggio sia presente un accento sulla comunicazione inter-linguistica che poi viene meno nel *Compito del traduttore*, per Benjamin il linguaggio non è il medium della comunicazione, ma, al contrario, ciò *in cui* si comunica l'essere spirituale. Benjamin scrive che, poiché "la lingua comunica [...] di volta in volta l'essere linguistico delle cose", ossia "l'essere spirituale in quanto è direttamente racchiuso in quello linguistico" (Benjamin 1995b: 55), di conseguenza, il linguaggio non è qualcosa che viene donato unicamente all'uomo nel momento della creazione. Il linguaggio è sempre originariamente il terreno entro cui si dispiegano le relazioni tra dio, gli uomini e le cose. Dio non ha sottoposto l'uomo alla lingua, ma in esso "ha lasciato uscire la lingua, che gli era servita come medio della creazione, direttamente da sé" (Benjamin 1995b: 62). Comincia a chiarirsi perché per Benjamin non possiamo parlare di comunicazione di un contenuto spirituale nel medium della lingua e, dunque, un'ulteriore ragione per cui la traduzione in Benjamin non è, come per Hölderlin, un'attività *poietica*. Dio crea, l'essere umano interpreta, critica, "conosce" (A. Benjamin 2002: 113).

Per Benjamin è possibile distinguere una prima fase di queste relazioni, che è immediatamente successiva alla creazione. Si tratta del momento in cui la lingua dell'essere umano emerge come unica lingua "*denominante*" (Benjamin 1995b: 56) o adamitica. L'essere umano abitava, in origine, una dimensione linguistica per cui era in grado di dare nomi alle cose, ponendosi in ascolto verso le lingue particolari delle cose e della natura, che non possono nominarsi da sé. La denominazione adamitica si configura, per Benjamin, esattamente come "*traduzione* della lingua delle cose in quella dell'uomo" o come "trasposizione di una lingua nell'altra mediante una continuità di trasformazioni" (Benjamin 1995b: 64). In breve, la lingua originaria dell'essere umano è traduzione, *metaphorein*: per Adamo parlare consisteva nel trasferire la lingua muta della natura e delle cose nei nomi.

Il nucleo fondamentale dell'argomento di Benjamin nel saggio *Sulla lingua* è che la *caduta* "dallo stato paradisiaco che conosceva una lingua sola" (Benjamin 1995b: 65)<sup>19</sup> viene a coincidere con l'esplosione della varietà delle lingue. Come succedeva in *Patmos*, anche qui la caduta ha come conseguenza la proliferazione babelica delle lingue (Benjamin 1995b:

<sup>19</sup> Ossia quella adamitica. Benjamin precisa tra parentesi: "è vero che, secondo la Bibbia, questa conseguenza della cacciata dal paradiso si verifica solo più tardi".

67)<sup>20</sup>. Conseguentemente alla cacciata dal paradiso, l'essere umano fa l'esperienza di linguaggi differenti, che non sono più perfettamente conosciuti. Con la pluralità delle lingue, l'essere umano sperimenta la traducibilità in un modo che è molto lontano dalla fiduciosa attitudine alla nominazione del linguaggio di Adamo.

L'intero "divenire nel trapassare" dei mondi linguistici dopo la caduta dovrà fronteggiare i limiti, la non onniscienza delle lingue pragmatiche e, dunque, anche la fallibilità della traduzione, ossia l'esperienza che facciamo nel tentare di oltrepassare i confini tra mondi linguistici. Il proliferare delle lingue modifica radicalmente l'esperienza linguistica umana, nella misura in cui essa non consiste più nella denominazione adamitica, ma, al contrario, nella "ciarla" (Benjamin 1995b: 67). Più che denominare, nel mondo post-caduta noi "iper-denominiamo" (Benjamin 1995b: 68-9). Gli umani vivono così tristemente questo cambio di paradigma, assieme alla rinuncia che le è essenziale, con una tale tristezza che rischiano di "ammutolire" (Benjamin 1995b: 69); si tratta, come vedremo in conclusione, del rischio più profondo del traduttore, che Hölderlin conosce bene.

Il moltiplicarsi delle lingue ha anche un'altra importante conseguenza: il modo in cui ci rapportiamo alla lingua superiore, quella che Benjamin chiama "pura lingua". Verso la conclusione di *Patmos*, Hölderlin si rivolge al langravio riconoscendogli la nobile intenzione di voler comprendere "la volontà del padre eterno" (Hölderlin 2001: 505, vv. 201-3), ma aggiunge: "Quieto è il suo segno / nel cielo tonante. E uno sta sotto di esso / Tutta la vita. Poiché ancora vive Cristo" (Hölderlin 2001: 505, vv. 203-5). Questa immagine, a mio giudizio, è centrale per il nostro tema: il poeta, che prima era profeta, resta sotto il temporale tutta la vita, nell'impresa impossibile di cogliere il "segno muto" del divino. I registri interpretativi di questo segno, come le lingue pragmatiche, proliferano e si differenziano sempre di più. D'altro canto, anche per Benjamin la lingua pura della nominazione, quella che parlava da Adamo (cfr. Benjamin 1995b: 57), sussiste solo nel rapporto tra le lingue pragmatiche (Benjamin 1995a: 44) e motiva la loro parentela e vicinanza.

Gli approcci di comprensione dell'invisibile "gloria dei celesti" si differenziano "in un'irrefrenabile gara" (Hölderlin 2001: 507, v. 210). Hölderlin

<sup>20</sup> Secondo A. Benjamin 2014: 98, Benjamin interpreta qui la molteplicità delle lingue seguendo la dottrina cabbalistica e soprattutto la sua interpretazione lurianica, che si affida alla dottrina del *tikkun*. La proliferazione delle lingue ha, dunque, a che fare con una caduta, ma non con il peccato. Le lingue pragmatiche sono animate per Benjamin da una propensione alla conoscenza e all'apprendimento. Cfr. Hölderlin 2001: 503, vv. 172-3: "non perché io sia nulla, ma / per apprendere".

distingue qui diversi registri linguistici<sup>21</sup>. L'obiettivo di queste lingue, come in Benjamin, non è più di chiamare con nomi l'assoluto, ma di "interpretarlo" (cfr. Hölderlin 2001: 507, v. 226). Come per Benjamin, anche per Hölderlin le lingue "post-caduta" hanno rinunciato ad asserire un contenuto spirituale e si sono rassegnate a doverlo interpretare. Anche se il divino, nella grotta di Patmos, è "presente [*dabei*]"<sup>22</sup>, esso va comunque ricercato, immaginato, pensato, rappresentato.

Secondo Benjamin, ogni attività rappresentativa umana ha una lingua: c'è "la lingua della scultura, della pittura, della poesia" (Benjamin 1995b: 69). Ciò che contraddistingue la lingua dell'arte è qualcosa di molto peculiare – e vi è dedicato ben poco spazio in questo scritto. Benjamin scrive che "ogni arte, non esclusa la poesia, non si fonda sull'ultima quintessenza dello spirito linguistico, ma sullo spirito linguistico delle cose, anche se nella sua perfetta bellezza" (Benjamin 1995b: 60). È un'affermazione curiosa, se si pensa che subito dopo Benjamin ribadisce che "le lingue delle cose sono imperfette, e le cose sono mute". Sembra che l'arte per Benjamin possa avvicinarsi un po' di più alla lingua muta delle cose. Hölderlin direbbe che essa si trova a doverla interpretare, sotto un cielo di tuoni e tenebre. La vera differenza che sussiste tra arte e traduzione per Benjamin è che l'arte fonda la sua destinazione sulla lingua delle cose, mentre la traduzione su quella "quintessenza dello spirito linguistico" che è il rapporto stesso tra le lingue, la loro connessione nella pura lingua, il suo simboleggiare "il non-comunicabile" (Benjamin 1995b: 69). In entrambe le attività è implicita una rinuncia alla pura enunciabilità. Per Hölderlin, invece, è l'arte che deve dar voce, corpo e suono alla quintessenza della lingua, che è in sé traducibilità tragica, perché è conscia dell'apocalitticità del suo destino. Il linguaggio dell'arte è dunque sempre essenzialmente traduzione. A conclusione di questo paragrafo, si può sostenere che la rinuncia, il fallimento del traduttore appartiene sempre anche all'artista.

<sup>21</sup> Secondo Polledri 2010: 355, ne esistono almeno tre: quello chiriologico, quello geografico e quello filosofico, che corrispondono ai tre livelli natura-storia-scritti che compaiono in *Patmos*.

<sup>22</sup> Ringrazio Luca Crescenzi per avermi fatta riflettere sul significato di questo termine: "*dabei*", che viene sempre tradotto in italiano con "qui", indica tuttavia che, se anche il/la poeta può percepire la presenza del divino, egli/ella non può identificarla in una posizione determinata. "*Dabei*" indica che la presenza del divino abita lo spazio sfumato e non univoco dell'interpretazione.

#### 4. Traduzioni mostruose e critica

Nell'ottica di Benjamin l'arte è un'attività poetica mentre la traduzione, come la filosofia, è un'attività critica. In Hölderlin, ogni occupazione umana è fondata sulla traduzione, dal momento che il linguaggio è la dimensione che l'essere umano abita. L'arte tragica è quella che meglio rappresenta il meccanismo della *translatio continua*, che regola i rapporti tra umani, cose, mondi linguistici e politici. Abbiamo visto che, a discapito di questa differenza, per entrambi gli autori la traduzione si indirizza all'essenziale del linguaggio. Tradurre ci permette di esperire il rapporto essenziale che sussiste tra lingue particolari e lingua pura. In questa esperienza, diventiamo coscienti dei limiti della traduzione, dell'impossibilità di tradurre tutto ciò che anima un mondo linguistico, di accettare l'intraducibile.

In apertura si è detto che l'attività del traduttore scaturisce per Hölderlin da esigenze artistiche. Ora siamo nella posizione di comprenderne il perché. Posto che la tragedia classica ha offerto il linguaggio privilegiato per comprendere al meglio il meccanismo di traduzione universale di un "segno insignificante"<sup>23</sup>, nell'ultima fase della sua produzione Hölderlin vuole chiedersi cos'è il linguaggio traduttivo "per noi", per la modernità "esperica" e occidentale. Come è stato sostenuto (cfr. Koeppenfels 1996), tradurre Sofocle significa per Hölderlin trasportare il processo tragico in un lavoro sul linguaggio, indirizzato ad evidenziare il rapporto tra le lingue particolari, le loro affinità e le loro differenze. Soprattutto, le traduzioni di Hölderlin riescono a "coltivare" l'originale (cfr. Hölderlin 2001: 507, 224; Koeppenfels 1996: 351), a farlo sopravvivere all'interno della differenza con le sue traduzioni.

La mostruosità delle traduzioni di Hölderlin consiste, dunque, nel far convergere la loro destinazione artistica con quella critica. Come si è detto, l'arte deve continuare a interpretare il segno tonante, con la certezza di non poter mai enunciare la sua essenza, al di fuori del suo slancio perenne ad essere interpretata e coltivata. Le traduzioni si rapportano in senso analogo agli originali. È proprio nelle lacune e nelle difformità del testo, o, per dirla con Benjamin, nel discostarsi della traduzione dal principio della "fedeltà" o della dedizione al significato dell'opera, che si attira l'attenzione dei lettori (Koeppenfels 1996: 350). Hölderlin scrive più volte che traducendo Sofocle ha voluto distinguere l'approccio al linguaggio esperico da quello degli antichi (cfr. le *Note ad Antigone*; Hölderlin 2019:

<sup>23</sup> Cfr. il celebre verso iniziale di *Mnemosyne*: "ein Zeichen sind wir, deutungslos".



778), evidenziando il baratro che sussiste tra questi due mondi linguistici. La posizione del traduttore consente a Hölderlin di interpretare e criticare l'originale stesso. La prospettiva esperica consente finanche di correggere gli errori artistici di Sofocle: come Hölderlin scrive all'editore Wilmans, la "lingua di *Antigone*" non era "abbastanza viva" (Hölderlin 2019: 1224) per i moderni. La traduzione esplora per Hölderlin i confini tra arte e critica, tra esperienza poetica e interpretativa. Da qui la sua "mostruosità".

Anche nel *Compito del traduttore* può essere rinvenuto un richiamo al ricongiungimento di arte e traduzione, che è riferito proprio alle traduzioni hölderliniane. Queste ultime documentano, *in primis*, il fatto che una traduzione "artistica" non è per forza privata del suo potenziale critico. Inoltre, le trasposizioni di Hölderlin dimostrano che il fine ultimo del traduttore consiste proprio nel rinunciare ad essere soltanto un traduttore (cfr. Fenves 2011: 150). Le traduzioni di Hölderlin non evitano il significato ma lo sfiorano, "come un'arpa eolica [è sfiorata] dal vento" (Benjamin 1995a: 52). Hölderlin riesce nell'intento del buon traduttore perché, ampliando i confini della sua lingua madre tramite la sua ibridazione con il greco di Sofocle<sup>24</sup>, egli crea una lingua così aperta, "estesa" da ritrovarsi nel "silenzio" abissale delle profondità linguistiche. Perciò, le traduzioni mostruose di Hölderlin sfiorano una dimensione che sembrava loro, inizialmente e per definizione, impedita: quella del "sacro", dell'approssimazione a un significato che viene soltanto sfiorato. Hölderlin è stato un buon traduttore nella misura in cui ha esplorato le possibilità infinite del testo, ha intravisto il *Fortleben*, il destino "virtuale" (Benjamin 1995a: 52) della sua opera. Il poeta è riuscito, per Benjamin, a espandere i confini della critica fino a ricongiungerla con l'arte, esponendosi così al rischio abissale che corre il bravo traduttore: dimostrare di poter essere anche un bravo artista.

## Bibliografia

Aristotele, *Poetica*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

Benjamin, A., *The absolute as translatability: working through Walter Benjamin on language*, in A. Benjamin, B. Hanssen (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, New York-London, Continuum, 2002, pp. 109-23.

<sup>24</sup> Cfr. il riferimento a Pannwitz, *Crisi della cultura europea* in Benjamin 1995a: 51.

- Benjamin, A., *Translation and the nature of philosophy: a new theory of words*, New York, Routledge, 2014.
- Benjamin, W., *Due poesie di F. Hölderlin*, in W. Benjamin, *Metafisica della gioventù: Scritti 1910-1918*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 111-36.
- Benjamin, W., *Il compito del traduttore*, in W. Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995a, pp. 39-52.
- Benjamin, W., *Leopardi, "Smerilliana"*, n. 23 (2020), pp. 245-7.
- Benjamin, W., *Origine del dramma barocco tedesco*, Roma, Carocci, 2018.
- Benjamin, W., *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in W. Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995b, pp. 53-70.
- Benjamin, W., *Tesi di filosofia della storia*, in W. Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995c, pp. 75-86.
- Boase-Beier, J., *Benjamin*, in P. Rawling, P. Wilson (eds.), *The Routledge handbook of translation and philosophy*, Oxon-New York, Routledge, 2019, pp. 76-90.
- Constantine, D., *Translation and exegesis in Hölderlin*, "MHRA", n. 81/2 (1986), pp. 388-97.
- Crescenzi, L., *Hölderlin traduttore di Pindaro*, in G. Cantarutti et al. (a cura di), *Traduzioni e traduttori del neoclassicismo*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 63-74.
- De Man, P., "Conclusions" on Walter Benjamin's "The task of the translator", "Yale French Studies", n. 69 (1985), pp. 25-46.
- Fenves, P., *The messianic reduction: Walter Benjamin and the shape of time*, Stanford (CA), Stanford University Press, 2011.
- Gaier, U., *Übertragen: Zu Hölderlins Sprachphilosophie*, "Hölderlin Jahrbuch", n. 29 (1994-95), pp. 22-46.
- Hölderlin, F., *La morte di Empedocle*, tr. it. L. Balbiani, Milano, Bompiani, 2003.
- Hölderlin, F., *Poesie*, a cura di L. Crescenzi, Milano, BUR, 2001.
- Hölderlin, F., *Prose, teatro, lettere*, a cura di L. Reitani, Milano, Mondadori, 2019.
- Jacobs, C., *The monstrosity of translation*, "MLN", n. 90/1 (1975), pp. 755-66.
- Koepfenfels, M. von, *Der Moment der Übersetzung: Hölderlins Antigona und die Tragik zwischen den Sprachen*, "Zeitschrift von Germanistik", n. 6/2 (1996), pp. 349-67.
- McCall, T., *Plastic time and poetic middles: Benjamin's Hölderlin*, "Studies in Romanticism", n. 31/4 (1992), pp. 481-99.
- Niranjana, T., *Siting translation: history, post-structuralism, and the colonial context*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, The University of California Press, 1992.
- Polledri, E., *Die Aufgabe des Übersetzers in der Goethezeit: Deutsche Übersetzungen italienischer Klassiker von Tasso bis Dante*, Tübingen, Narr, 2010.
- Portera, M., *Poesia vivente: una lettura di Hölderlin*, Pisa, ETS, 2010.
- Vero, M., *Per un'estetica del montaggio: esperienza e linguaggio in W. Benjamin*, "Aesthetica Preprint", n. 117/2 (2021), pp. 219-33.