verifiche
rivista semestrale
di scienze umane

Verifiche. Associazione di Studi filosofici
Sede Operativa e redazione: via Giorgio Schiavone, 1 - 35134 Padova
Direttore responsabile: Antonella Benanzato
Amministrazione: info@verificheonline.net
Autorizzazione Tribunale di Padova n. 2445 del 17/09/2017
Poste italiane - Spedizione in Abbonamento Postale
Digitalandcopy sas - Vignate (MI), Via Roma 25
Anno XLIX - N. 1-2 Gennaio-Dicembre 2020
www.verificheonline.net

PREZZO € 55,00

VERIFICHE 2020

1-2

«VERIFICHE» ISSN 0391-4186

verifiche

Hegel and/in/on Translation

Edited by Saša Hrnjez and Elena Nardelli

M. Capasso, G. di Giovanni, F. Duque, A. Esposito, G. Faraklas, G. Garelli, P. Giuspoli, F. Iannelli, Z. Kobe, G. Lejeune, J. Mácha, M. Marder, A.S. Mirza, A. Nuzzo, A.P. Olivier, F. Orsini, M. Pańków, S. Pieroni, E. Renault, A. Takeshima, M. Teixeira

2020
ANNO XLIX N. 1-2

Verifiche

Rivista fondata da Franco Chiereghin e Giuliano Rigoni

Direzione/Editors

Luca Illetterati (Scientific Coordinator), Paolo Giuspoli (Editorial Coordinator), Francesca Menegoni.

Redazione/Editorial Staff

Michela Bordignon, Francesco Campana (Editorial Guidelines), Valentina Chizzola, Luca Corti (Peer review Editor), Alberto Gaiani, Paolo Livieri, Armando Manchisi, Giovanna Miolli (Web Manager), Antonio Nunziante, Federico Orsini, Giovanni Realdi, Barbara Santini (Reviews and Discussions Editor), Sergio Soresi, Alberto Vanzo.

Consiglio scientifico/Advisory Board

Gabriel Amengual, Myriam Bienenstock, Rossella Bonito Oliva, Claudio Cesa (†), Franco Chiereghin, Ferruccio De Natale, Giannino Di Tommaso, Alfredo Ferrarin, Luca Fonnesu, Stephen Houlgate, Marco Ivaldo, Jean-François Kervégan, Claudio La Rocca, Eugenio Mazzarella, Adriaan Th. Peperzak, Michael Quante, Leonardo Samonà, Birgit Sandkaulen.

The Journal uses a double-blind peer review procedure. *Authors of articles to be considered for publication should email one copy* in .doc or .rtf *format, and another copy in .pdf format, to Luca Corti (redazione@verificheonline.net). Please include a short abstract in English (about 1,500 characters) and 4-8 keywords. The Journal accepts contributions in English, German, Italian, French, Spanish and Portuguese. Accepted contributions should be prepared according to the journal's guidelines. Book reviews are generally commissioned by the Editorial Staff. If you are interested in writing a book review, please contact Barbara Santini (recensioni@verificheonline.net). Books should be sent to the following address:* «Verifiche», via G. Schiavone n. 1, 35134 Padova, Italy.

This publication is part of TRANSPHILEUR *project (researcher: S. Hrnjez, coordination: L. Illetterati) that has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska Curie grant agreement No. 798275.*

«Verifiche» is an international biannual, peer-reviewed Journal (ISSN: 0391-4186)

info@verificheonline.net
www.verificheonline.net

Verifiche

International biannual, peer-reviewed Journal (ISSN: 0391-4186)

ABBONAMENTO/SUBSCRIPTION PRICE (2020/2021)

Italia: privati € 55,00 (sostenitori € 65,00; studenti € 35,00); enti: € 80,00.
Europe and Mediterranean Countries: € 75,00 (students: € 55,00); institutional: € 100,00.
Other Countries: € 90,00 (students: € 70,00); institutional: € 115,00.
Spese postali incluse/Shipping charges included.

FASCICOLI SINGOLI/SINGLE ISSUES (2020/2021)

Italia privati: € 35,00 (fascicolo doppio: € 65,00); enti: € 45 (fascicolo doppio: € 85,00)
Europe and Mediterranean Countries: plus € 11 shipping charges (double i.: plus € 17).
Other Countries: plus € 16 shipping charges (double i.: plus € 22).

FASCICOLI ARRETRATI/BACK ISSUES

Italia: € 40,00; Europe and Mediterranean Countries: € 40,00 (plus € 11 shipping charges).
Other Countries € 40,00 (plus € 16 shipping charges).

MODALITÀ DI PAGAMENTO/METHOD OF PAYMENT

Con bonifico bancario intestato a/By bank transfer to:

«Verifiche. Associazione di studi filosofici»
Intesa Sanpaolo Spa – Filiale Accentrata Terzo Settore, Piazza Paolo Ferrari, 10 – Padova
IBAN: IT54X0306909606100000142839

Nella causale specificare il numero o l'annata (per ordini) oppure solo l'abbonamento (in caso di abbonamento annuale). Please indicate *issue number* and *year* (for single issue) or *year* only (for yearly subscription).
Per usufruire dello sconto per studenti è necessario indicare nella casuale il numero di matricola e la sigla della sede universitaria (oppure l'indicazione dell'istituto).

For further details:
info@verificheonline.net
www.verificheonline.net

Cover Design by Giulia Battocchia

verifiche

Anno XLIX, N. 1-2, 2020

Dir. resp. Antonella Benanzato • Amministrazione: Via G. Schiavone 1 35134 Padova
Autorizzazione del Tribunale di Padova n. 2445 del 17/09/2017
Poste Italiane s.p.a. - Spedizione in Abb. Postale 70% - NE/PD
Digital And Copy S.a.s. - Vignate (MI) - Via Monzese 40 - A. XLIX (1-2), 2020

Hegel and/in/on Translation

V *Is It Possible to Speak About a Hegelian Theory of Translation? On Hegel's* Übersetzungsbegriff *and Some Paradigmatic Practices of Translation*

Saša Hrnjez and Elena Nardelli

1. On Translation: Theoretical Perspectives

1 *The Untranslatable in Translation. A Hegelian Dialectic*

Angelica Nuzzo

19 *Das Fremde in der Sprache*: Hegel e la sfida dell'estraneo

Silvia Pieroni

37 *L'*Übersetzen *comme articulation interne du système encyclopédique. Hegel et Novalis en perspective*

Guillaume Lejeune

55 *Critica della «regione pura»*. Übersetzung *e rappresentazione in Hegel*

Gianluca Garelli

75 *La traduzione come forma. Hegel, Benjamin e il laboratorio romantico*

Michele Capasso

95 *L'attività del tradurre nella psicologia hegeliana: trasformazione e liberazione del soggetto finito*

Alessandro Esposito

113 *Pure translation in Hegel's* Phenomenology

Michael Marder

129 *La filosofia come traduzione in Hegel*

Federico Orsini

2. Effects of Translation

147 *The Reception and Translation of Hegel in Japan*

Ayumi Takeshima

159 *Kojève's «Dialectique du maître et de l'esclave». Notes on the* Wirkungsgeschichte *of a Traitorous Translation*

Mariana Teixeira

177 *A quoi ressemblerait une philosophie hégélienne de la traduction? Réflexions à partir des traductions françaises de la* Phénoménologie de l'esprit

Emmanuel Renault

203 *Translating Hegel's Aesthetics in France and Italy: A Comparative Approach*

Francesca Iannelli and Alain Patrick Olivier

227 Beispiel / *By-Play in Hegel's Writings*
Jakub Mácha

243 *Some Dimensions of Translating or Writing about Hegel in Urdu*
Ashfaq Saleem Mirza

3. Hegel Translated

249 *In Conversation with Hegel: A Translator's Story*
George di Giovanni

261 *Hacerse lenguas de «Hegel»*
Félix Duque

275 *Hegel en Grec*
Georges Faraklas

291 *Come si può tradurre la* Scienza della logica*?*
Paolo Giuspoli

303 *Translating Hegel into Slovenian*
Zdravko Kobe

317 *Translating Hegel's* Logic. *Absolute Negativity and the Crisis of Philosophy as an Institution*
Marcin Pańków

Discussion

333 *Unlikely Bedfellows? On a recent rapprochement between Hegel and Wittgenstein*

Guido Tana

Book Reviews

347 C. Canullo, *Il chiasmo della traduzione. Metafora e verità,*

(Angela Monica Recupero)

352 R. Morani, *Rileggere Hegel. Tempo, soggetto, negatività, dialettica,*

(Giulia La Rocca)

358 M. Quante, *Antropologia pragmatista. Padova Lectures,*

(Elena Alessiato)

366 D. Charlston, *Translation and Hegel's Philosophy: A Transformative, Socio-narrative Approach to A.V. Miller's Cold-War Retranslations*

(Ruth Abou Rached)

LA TRADUZIONE COME FORMA.
HEGEL, BENJAMIN E IL LABORATORIO ROMANTICO

di Michele Capasso*

Abstract. *The essay reconstructs the epistemological premises of the concept of language that guide the philosophy of Hegel and Benjamin. These shared premises lead Hegel to devalue and Benjamin to celebrate the gesture of translation. Our thesis is that this difference becomes particularly legible (precisely in the Benjaminian sense of that term) through its comparison with some of the questions opened up by Jena and Heidelberg Romanticism, particularly through the concepts of criticism, irony, and symbol. The way Hegel and Benjamin interpret these new philosophical discoveries brings us face to face with the fundamental terms of the question of translation and allows us to understand positions that are still relevant in contemporary debates.*

Keywords. *Hegel; Benjamin; Romanticism; Translation; Art Criticism*

così che tutti uno dell'altro
si abbia conoscenza e quiete torni
e una fra i viventi sia la lingua

Friedrich Hölderlin

1. *Introduzione*

In tempi e in modi diversi sia Hegel che Benjamin hanno dovuto definire la propria filosofia rispetto ai Romantici. La celebre dissertazione di Benjamin, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*[1], fu uno scavo in quel mondo magico ed effervescente, già

* Università degli Studi di Napoli Federico II

[1] W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (d'ora in avanti *BK*), in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977; trad. it. di C. Colaiacono, *Il concetto di critica*

esplorato in parte nel *Compito del traduttore*[2], i cui esiti restano impressi nella sua intera opera. Il progetto speculativo primo romantico con la sua riflessione sulle forme e sulla critica gettò le basi per la grande esplorazione delle lingue e culture altre promossa dai fratelli Schlegel e da Novalis. In quel contesto il gesto del tradurre trovò il suo terreno d'elezione, e non soltanto per ragioni di erudizione. Esso si fondava su una originale teoria del conoscere che tra i suoi corollari avrebbe potuto riassumersi in una semplice proposizione: la traduzione è una forma.

Nei confronti del circolo romantico di Jena, invece, Hegel segnò sempre le distanze. E ciò nonostante la matrice idealistica fichtiana, alla quale il filosofo di Stoccarda riconobbe il coraggio di rifondare su nuove basi la scienza filosofica dopo la critica kantiana. A partire dagli anni dell'insegnamento ad Heidelberg, Hegel entra in contatto con un altro circolo della *Romantik* e in particolare con Creuzer, lo storico delle religioni che studiava l'Egitto e l'Oriente preclassico. Fu a partire da quell'amicizia che Hegel introdusse nelle sue *Lezioni di Estetica* la sfera del simbolico, dell'arte preclassica, senza però che il sistema delle arti attenuasse la sua dominante classicistica. Il nome di Creuzer occuperà infine un passaggio fondamentale in *Origine del dramma barocco* di Benjamin[3].

nel Romanticismo tedesco, in Id., *Scritti 1912-1922*, a cura di G. Agamben, Torino, Einaudi, 1982. Cfr. *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*, a cura di B. Maj e D. Messina, Firenze, Aletheia, 2000; S. Weigel, *Walter Benjamin. La creatura, il sacro, le immagini*, Macerata, Quodlibet, 2014.

[2] W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers* (d'ora in avanti *AU*), a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, IV-1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977; trad. it. di R. Solmi, *Il compito del traduttore* in Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995.

[3] Id., *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (d'ora in avanti *UDT*), in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977; trad. it. *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Roma, Carocci, 2018, pp. 225-227.

Un discorso a parte meriterebbe la riflessione poetica e filosofica di Hölderlin (come vedremo anch'essa decisiva per Benjamin). In posizione eccentrica rispetto ai circoli romantici, e solo in apparente continuità con il neoclassicismo di Weimar, il poeta di Tübingen esercitò una decisiva influenza sulla nascita dell'idealismo tedesco, per poi sparire dall'orizzonte filosofico hegeliano (e non solo). Fu amico fraterno di Hegel e Schelling, condividendone durante la giovinezza ideali e progetti filosofici. Al di là delle strade che in seguito divisero gli amici, la bozza di un comune programma dell'idealismo tedesco rappresenta un documento che non potrà mai essere sottovalutato[4].

2. *Il laboratorio romantico. Riflessione, critica, traduzione*

Ci sono parole, ha scritto F. Schlegel, che spesso comprendono se stesse meglio di coloro che le impiegano. Nella parola 'critica', ispirati dalla rivoluzione kantiana, ma insieme contestandone l'accezione meramente giudicatrice, i romantici scorgono una potenzialità inedita, magica. Un significato positivo, «oggettivamente produttivo, creativo a ragion veduta»[5] determina un concetto centrale della speculazione primo-romantica. Da questo momento fa la sua comparsa nella terminologia estetico-filosofica la parola «critico d'arte» (*Kunstkritiker*) in contrasto con la vecchia idea di «giudice d'arte» (*Kunstrichter*)[6]. Questo ampliamento semantico si accompagna all'abbandono di un giudizio orientato su criteri normativi, ma non per questo puramente arbitrario ed estrinseco.

[4] G.W.F. Hegel, *Frühe Schriften*, in *Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986; trad. it. *Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*, a cura di L. Amoroso, Pisa, Ets, 2007.

[5] *BK*, p. 51; trad. it. p. 45.

[6] Ivi, p. 52; trad. it. p. 47.

Se l'opera ha una sua idea *a priori*, la critica, non meno produttiva dell'opera, tende a svilupparne la logica immanente[7].

I romantici traggono questa idea di critica dal dispositivo fichtiano della riflessione[8]. D'altra parte, già lo statuto dell'arte era pensato in quelle coordinate teoriche e la nozione di critica si situa in una continuità ideale. Come l'Io produce il suo prodotto (essendone a sua volta prodotto, non essendo altro che questo produrre), così l'artista crea la sua materia (ed è tale solo a partire da questa *creatio ab nihilo*). L'arte romantica – e per arte Schlegel e Novalis intendono prevalentemente la poesia – può «nel grado più alto librarsi nel mezzo fra il rappresentato e il rappresentante, libera da ogni interesse sulle ali della riflessione poetica, e sempre di nuovo potenziare questa riflessione moltiplicandola come in un'infinita serie di specchi»[9]. Questo elevarsi da un grado all'altro della riflessione viene definito da Schlegel un 'romantizzare' e, a suo avviso, ogni poesia dovrebbe essere essenzialmente romantica, non conoscendo altra legge che quella dell'artista.

Ora, se per Fichte il dispositivo della riflessione opera a partire dal soggetto, qui il *medium* è l'arte stessa e la critica, a sua volta, un esperimento sull'opera: «in fondo, il soggetto della riflessione è lo stesso prodotto artistico, e l'esperimento non consiste nella riflessione *su* un prodotto [*Gebilde*], sostanzialmente incapace di trasformarlo (com'è invece l'intenzione della critica romantica), bensì nello svolgimento [*Entfaltung*] della riflessione (cioè, per i romantici: dello spirito) *in* un prodotto trasformato»[10]. Se cioè è

[7] F. Novalis, *Werke*, a cura di E. Wasmuth, Heidelberg, Lambert Schneider, 1954, *Fragmente II*, n. 2411, p. 168: «Ogni opera d'arte ha un ideale *a priori*, una necessità in sé di esserci».

[8] J.G. Fichte, *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*, in *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, a cura di R. Lauth, H. Jacob e H. Gliwitsky, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann, 1964 e sgg.; trad. it. *Dottrina della scienza*, a cura di F. Costa, Roma-Bari, Laterza, 1994.

[9] F. Schlegel, in *BK*, p. 63; trad. it. p. 58.

[10] Ivi, pp. 65-66; trad. it. p. 61.

possibile formare (*bilden*) a un grado ulteriore il già formato (*Gebilde*) è perché i romantici intendono già l'oggetto naturale, e a maggior ragione quello artistico, come un soggetto.

Il processo del 'formare', del 'figurare' è così riconducibile alla costellazione semantica che s'irradia a partire dal termine *Bild* (immagine). La critica produce un'immagine dell'opera, è «la conoscenza dell'arte nel *medium* della riflessione»[11]. Un'immagine che compie l'opera, la rivitalizza, le dona una forma nuova.

Benjamin – e questo è il punto su cui deve cadere la nostra attenzione – nell'esemplificare questo tipo di critica si riferisce non solo a recensioni e saggi all'altezza di questo concetto, ma, in particolare, a un certo genere di traduzioni. È un passaggio tratto da Novalis:

> [Le traduzioni mitiche] rappresentano il carattere puro e compiuto dell'opera d'arte individuale. Non ci danno l'opera reale, bensì il suo ideale. Credo che non ne esista ancora un modello compiuto. Ma limpide tracce se ne trovano nello spirito di alcune critiche e descrizioni di opere d'arte. Per farle, ci vuole una testa nella quale lo spirito poetico e lo spirito filosofico si siano compenetrati in tutta la loro ricchezza[12].

Dovremo però guadagnare questa tesi attraverso un percorso più lungo, in un primo momento dimostrando l'impossibilità di concepirla e situarla all'interno del pensiero hegeliano e in seguito mettendola in rapporto con la filosofia del linguaggio di Benjamin, dove potrà trovare lo spazio per il suo sviluppo ideale.

3. *Distinzioni. Ironia materiale e ironia formale*

La ricezione di Fichte da parte del circolo romantico di Jena è così la radice dell'idea di critica. Questa ci avvicina alla comprensione della traduzione come forma, per ora anticipata solo

[11] Ivi, p. 65; trad. it. p. 60.

[12] Novalis, cit. in *BK* p. 70; trad. it. p. 104.

dal passaggio novalisiano. Prima di riprendere quest'apertura e analizzare come Benjamin l'abbia percorsa e già messa a frutto nel *Compito del traduttore*, possiamo provare a indagare alcune istanze che Hegel muove ai romantici e che gli precludono la strada a una tematizzazione e valorizzazione della traduzione. Affronteremo prima la critica (e il fraintendimento) del concetto di ironia (*Witz*) e in un secondo momento, nel contesto delle *Lezioni di Estetica*, le conseguenze dovute alla definizione della poesia come espressione della fantasia e quelle legate a una determinata interpretazione del simbolico. Questi ultimi punti, in particolare, ci faranno comprendere la subordinazione in cui cade il *medium* della lingua e la conseguente messa in ombra del valore conoscitivo della traduzione. Nell'unico passaggio dedicato esplicitamente a Hegel dello studio sul Romanticismo, Benjamin sottolinea come nel filosofo di Stoccarda la dialettica fichtiana del 'porre' venga trasformata in una dialettica oggettiva e impersonale, in cui proprio il primato della 'riflessione' viene meno[13]. Del resto, la critica hegeliana a Fichte, a differenza dei romantici, si costruisce proprio sull'accusa di soggettivismo. E ciò nonostante il riconoscimento di un debito speculativo: nei termini della *Differenzschrift*, l'idealismo fichtiano («soggetto-oggetto soggettivo») è comunque una forma di idealismo, per quanto sbilanciato sulla soggettività[14]. Secondo Hegel, i romantici radicalizzano proprio questa unilateralità, matrice a sua volta della categoria di *Witz*. L'ironia nell'interpretazione hegeliana è dunque erede dell'Io assoluto fichtiano, «signore a padrone» della realtà, che come pone l'ente così può negarlo, annichilirlo. «Ogni essere in sé e per sé è solo *parvenza* [*Schein*], non vero e reale a causa e ad opera propria, ma semplice *parvenza* ad opera dell'Io ed in piena balìa del suo potere

[13] *BK*, p. 22; trad. it. p. 17.

[14] G.W.F. Hegel, *Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen System der Philosophie*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 4, *Jenaer kritische Schriften*, a cura di H. Buchner e O. Pöggeler, 1968, pp. 4-92; trad. it. *Differenza fra il sistema filosofico di Fichte e quello di Schelling*, in *Primi scritti critici*, a cura di R. Bodei, Milano, Mursia, 1971, pp. 3-120.

e arbitrio»[15]. Non c'è nessuna eticità, nessun diritto, nessuna forma sostanziale che possa essere presa sul serio. Questa critica, che ha avuto un enorme successo e ha determinato una certa immagine del primo romanticismo e del circolo di Jena[16], è stata corretta da Benjamin proprio nel *Concetto di critica nel Romanticismo tedesco*. È merito del Benjamin filologo l'aver messo in rilievo la deformazione che si è introdotta nella storiografia filosofica «con la unilaterale interpretazione dell'ironia come espressione di un soggettivismo puro»[17]. Se esiste per i romantici un'ironia soggettiva, in cui l'artista si solleva sulla materialità dell'opera disprezzandola, si disconoscerebbe la complessità del *Witz* dimenticando che «la legge oggettiva, alla quale l'opera è sottoposta attraverso l'arte, consiste […] nella sua forma»[18]. È possibile dunque considerare l'ironia nel suo aspetto non meramente rivolto alla materia, ma alla forma. L'ironia formale rivolta all'opera si rivela estremamente produttiva per il concetto di critica: «La forma determinata della singola opera […] diventa il sacrificio della disgregazione ironica. Su di essa però l'ironia spalanca un cielo di forma eterna, l'idea delle forme, che si può chiamare la forma assoluta, ed essa prova la sopravvivenza dell'opera»[19]. L'ironia formale è momento decisivo

[15] Id., *Vorlesungen über die Ästhetik* (d'ora in avanti *VA*), *I*, in *Werke*, pp. 94-95; trad. it. *Estetica*, cura di N. Merker, Torino, Einaudi, 1997, p. 76; cfr. anche l'edizione a cura di F. Valagussa (*Estetica*, Milano, Bompiani, 2012) sempre secondo l'edizione di H.G. Hotho, ma con le trascrizioni delle lezioni di Hegel a Berlino nel 1820/1821, nel 1823 e nel 1826. Del corso del '23 esiste anche un'edizione curata da P. D'Angelo, *Lezioni di estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2000. Fondamentale il rinvio a A. Gethmann-Siefert, *Einführung in Hegels Ästhetik*, München, Fink, 2005; trad. it. parziale *Nuove fonti e nuove interpretazioni dell'estetica di Hegel*, in *L'estetica di Hegel*, a cura di M. Farina e A. Siani, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 13-31.

[16] Cfr. G. Moretti, *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Bologna, Cosmopoli, 1995, p. 151 e segg.

[17] G. Carchia, *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 34.

[18] *BK*, p. 83; trad. it. p. 77.

[19] Ivi, p. 86; trad. it. p. 80.

nell'accezione romantica dell'arte e della critica. Tra l'altro è stato ricordato come proprio dall'ironia romantica, con gli Schlegel, «sia potuto scaturire un atteggiamento autenticamente filologico e scientifico (che ha dato, fra l'altro, un impulso essenziale alla linguistica indoeuropea)[20]. Inoltre dal riconoscimento del momento formale dell'ironia emerge un altro tema decisivo per i suoi effetti sul pensiero benjaminiano: quello della sopravvivenza dell'opera, della sua vita postuma, della sua gloria. Senza questa storicità dell'opera, essa resterebbe circoscritta e fissata al significato del contesto in cui nacque, come un oggetto inerte in un ideale museo dello spirito; rischio che Benjamin riconoscerà nella concezione storicistica del passato. Il compito della critica – e come vedremo, della traduzione – si carica così di un senso decisivo: compiere la vita delle opere.

Hegel non può dunque accettare questa tesi, anche perché l'autocomprensione dello spirito spetta in ultima analisi alla filosofia. Se per i Romantici infatti l'arte costituisce il *medium* della riflessione, per Hegel essa deve essere superata nel concetto e nella scienza. L'arte moderna, nell'orizzonte cristiano-romantico, può essere solo qualcosa di passato, destinata ad essere superata nelle sfere della religione e della filosofia. Alla concezione sistematica, che vede l'arte in posizione subordinata e che non può concepire se non come decadenza il sopravanzare del momento riflessivo si aggiunge, in questo processo di interiorizzazione dello spirito, una sottovalutazione del momento linguistico rispetto a quello spirituale. Ora proprio l'analisi di quella particolare forma d'arte romantica, la poesia, ci fornirà il fondamento su cui misurare la questione della lingua e della traduzione.

4. *Hegel. La lingua della poesia e la violenza della traduzione*

Nella sistematica hegeliana delle arti, superate le sfere del simbolico e del classico, la poesia è collocata, dopo la pittura e la

[20] G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2006, p. XII.

musica, come la terza e la più spirituale delle arti romantiche. Definita come l'«arte assoluta», la poesia è situata al vertice del processo di smaterializzazione dello spirito. Ad essa ci conduce un movimento che, partendo dalla tridimensionalità dell'architettura e della scultura, passa attraverso il superamento della bidimensionalità della pittura e oltre la successiva negazione della materialità costitutiva della musica (la vibrazione sonora). Ora, in questa negazione della materialità, la poesia condivide con la musica il suono, ma la funzione che questo ha nell'arte poetica è differente. Se nella musica il suono è preso *in quanto* suono, nella poesia – «seppur trattato artisticamente – diviene *mezzo* per la manifestazione dello spirito, *veicolo* dell'intuizione e della rappresentazione»[21]. È una precisazione fondamentale, questa, che orienta tutta una concezione estetica e di filosofia della lingua. Da una parte «significati spirituali configurati nell'interno», dall'altra «materiale *solo* con il valore di mezzo»[22]. Certo, nell'economia di una fenomenologia delle arti questa distinzione ha una sua funzione differenziale, quella di segnare la distanza strutturale tra musica e poesia circa lo statuto del suono. Ma questa separazione è ontologizzata e prefigura il ruolo che sarà giocato dalla fantasia e non dal linguaggio come *milieu* della poesia. Proprio la liberazione dalla materia fa sì che la poesia non sia legata a una forma d'arte particolare. Questa «diviene l'arte universale che può configurare ed esprimere in ogni forma ogni contenuto che solo sia in grado di accedere alla fantasia, giacché il suo materiale vero e proprio resta la fantasia stessa»[23]. La potenza della fantasia, emancipata dalla resistenza del materiale, sembra non avere limiti nel configurare a suo piacimento «in ogni forma ogni contenuto». Rispetto al materiale sonoro della musica resta «soltanto la figurazione della misura delle sillabe e delle parole ed insieme il ritmo, l'eufonia ecc. e ciò non come l'elemento vero e

[21] *VA,* II, pp. 260-261; trad. it. pp. 701-702.

[22] *VA*, III, pp. 260-261; trad. it. p. 701-702.

[23] Ivi, pp. 233-234; trad. it. p. 1081.

proprio per il contenuto, ma come un'esteriorità più accidentale […]»[24]. Da ciò Hegel trae come conseguenza che una poesia può essere «tradotta in altre lingue senza che ne venga essenzialmente diminuito il valore, oppure può essere trasportata da rima in prosa e quindi posta in rapporti tonali totalmente diversi»[25]. Né il passaggio tra le lingue né quello da una forma all'altra qui assume il giusto rilievo di problema filosofico. Che si dia un intraducibile, una perdita (o un guadagno) nel passaggio, o che il contenuto possa mutare in una trasposizione e che si ponga dunque il problema di un intraducibile intra ed extralinguistico – tutto questo non sembra poter divenire interrogabile. Concepita come una mera tecnica in opposizione alla spiritualità della creazione fantastica – a differenza ad esempio dell'artificio della rima che dialetticamente può suscitare «nuovi pensieri» –, Hegel può considerare la traduzione, nel passaggio dei metri e dei ritmi dall'originale alla lingua d'arrivo, «un tormento artistico e una violenza»[26]. In realtà, proprio ciò che le traduzioni insegnano avrebbe dovuto convincere Hegel dell'erroneità della sua concezione del linguaggio. Ciò che infatti nelle traduzioni che vogliono imitare anche il metro e le rime dell'originale diventa una violenza «non è semplicemente questa circostanza metrica, ma anche e altrettanto la circostanza che il senso sia già stato stabilito, che le rappresentazioni siano già state sviluppate, pur non essendo trascendenti al linguaggio»[27]. In breve, la violenza delle traduzioni finirebbe per caratterizzare la condizione costitutiva del poetare. Ora, seguendo la proposta ermeneutica di Szondi, riteniamo che proprio una fedeltà al magistero hegeliano e al suo concetto di dialettica, dovrebbe riconsiderare il ruolo principale del linguaggio e non della fantasia come *medium* della poesia[28]. E

[24] Ivi, p. 228; trad. it. p. 1077.

[25] Ivi, p. 229; trad. it. p. 1078.

[26] Ivi, p. 280-291; trad. it. p. 1133.

[27] P. Szondi, *Hegels Lehre von der Dichtung*, in Id., *Poetik und Geschichtsphilosophie,* vol. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974; trad. it. *La poetica di Hegel e Schelling*, a cura di A.M. Solmi, Torino, Einaudi, 1986, p. 192.

[28] Ivi, p. 187.

provare a integrare la sua estetica con le acquisizioni della storia dell'ermeneutica, della linguistica e della poesia simbolista e contemporanea. O meglio, con una riconsiderazione della questione del simbolico e della simbolicità della lingua.

5. *La questione del simbolico*

Nelle lezioni di estetica, Hegel non si chiede in che misura una forma artistica possa essere interpretata simbolicamente, ma, viceversa, in che misura il simbolico stesso sia diventato forma artistica[29]. Il paradigma classicistico dell'estetica hegeliana infatti comporta necessariamente una svalutazione degli estremi, ovvero del simbolico e del romantico. L'ideale della compenetrazione tra forma e contenuto porta alla delimitazione del simbolico come «pre-arte»; e questa ci conduce «solo dopo molti giri, trasformazioni e mediazioni alla autentica realtà dell'ideale, che è la forma d'arte classica»[30]. Da questo punto di vista l'allegoria – che per Benjamin dovrà essere riabilitata proprio dall'ordine del discorso che Hegel condivide con il *mainstream* intellettuale della sua epoca – compare soltanto come confinata nel perimetro del simbolico (nella più netta opposizione, per esempio, a F. Schlegel, che in ogni rappresentazione artistica voleva vedere un'allegoria).

Certo, il ruolo giocato dalla *Romantik* di Heidelberg e in particolare dalla figura di Creuzer, cui Hegel deve l'apertura all'Oriente e alla sfera preclassica, non potrà mai essere sottovalutato. Tuttavia, nello sviluppo progressivo dell'estetica hegeliana, la sfera del simbolico, nonostante la sua costitutiva scissione tra idea ed espressione, è pur sempre teleologicamente orientata verso il

[29] «Nostro compito deve quindi essere non quello di estendere il simbolico a tutta la sfera dell'arte, ma viceversa quello di limitare espressamente l'ambito di ciò che è rappresentato in se stesso come simbolo vero e proprio e che vada quindi considerato come simbolico» (*VA*, I, pp. 405-407; trad. it. p. 354).

[30] *VA,* I, p. 393; trad. it. p. 343.

superamento nel «simbolo plastico», eminentemente rappresentato dalla scultura greca, dall'immagine del dio come uomo.

È proprio Creuzer a offrire i termini del problema nella distinzione che opera tra simbolo mistico e simbolo plastico-artistico. Né deve sorprenderci quanto per Benjamin questa precisazione possa risultare cruciale: oltre a segnare la distanza dalla lettura teleologica hegeliana, aggiunge un motivo, questa volta critico, verso il tardo romanticismo.

Secondo Benjamin le cose si confondono quando il simbolo plastico comincia a oscurare quello mistico-teologico. Di quest'ultimo («il concetto autentico di simbolo»[31]) Creuzer dà la seguente definizione, in cui prevale il tratto del momentaneo:

> È come uno spirito che appare all'improvviso, o la luce di un lampo che illumina d'un tratto la notte. È un momento che investe tutto il nostro essere. […] Nelle situazioni importanti della vita, in cui ogni momento è gravido del futuro e trattiene l'anima in tensione, negli attimi carichi di destino, anche gli antichi si ponevano perciò in attesa di segni divini, che chiamavano simboli[32].

Questa concezione del simbolo religioso – dove un campo di tensioni può improvvisamente scaricarsi – viene però soppiantata da quella plastica, i cui tratti, secondo l'influenza del classicismo winckelmanniano, sono chiarezza, brevità e bellezza[33]. Se nel simbolo religioso «prevale l'indicibile che «nel cercare espressione finisce per far saltare, con l'infinita potenza del suo essere, la forma terrena, come un recipiente troppo fragile», nel simbolo plastico «la tensione tra infinito e finito si risolve, perché il primo assume

[31] *UDT*, p. 335; trad. it. p. 221.

[32] F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, a cura di F.J. Mone, Leipzig-Darmstadt, 1819-22; trad. it. parziale *Simbolica e mitologia*, a cura di G. Moretti, Roma, Editori Riuniti, 2004, p. 54.

[33] Ivi, p. 59.

forma umana»[34]. Sono queste – dicevamo – le premesse dell'estetica moderna tra classicismo (Hegel, Goethe) e tardoromanticismo (Schopenhauer); premesse che la portano a disconoscere la funzione dell'allegoria. Questa viene pertanto definita in opposizione all'idea di simbolo plastico, come una figura puramente concettuale, convenzionale, derivata.

La difesa che ne tenta Benjamin, e che ci permette di riprendere le fila del nostro discorso principale, si fonda sull'analogia fra allegoria e linguaggio. «L'allegoria non è una tecnica gratuita di significazione, ma espressione, come lo è il linguaggio, e come lo è la scrittura»[35]. Essa oppone dunque il suo carattere discorsivo e temporale al carattere plastico del simbolo, dove l'idea s'incarna istantaneamente in una forma adeguata. Le allegorie, come le parole della lingua, sono simboli cifrati del passato che dicono altro da quel che si intendeva esprimere con esse. Il loro oggetto è ciò che è dimenticato, la forma che assume il passato incompreso. L'allegoria come lingua o la lingua come allegoria, dunque: questa analogia ci introduce a un'altra concezione del linguaggio (e, come vedremo, del ruolo centrale della traduzione), che non poteva scaturire dalle premesse epistemologiche hegeliane. D'altra parte, come ha dimostrato Derrida in un saggio decisivo su questa tematica, la semiologia hegeliana si presenta solo come una parte subordinata della psicologia come scienza dello spirito. «La metafisica [di Hegel] non poteva trattare il *segno* che come *passaggio*»[36]. Un'altra ricezione del simbolico, al di là della sua interpretazione classicistica, permette di considerare la parola non semplicemente come segno o convenzione. Il primo romanticismo avvertì questo lato magico-poetico della lingua e le grandi traduzioni avrebbero provato ad ascoltarne e riprodurne l'eco. A sua volta Benjamin ha raccolto e

[34] Ivi, p. 57.

[35] *UDT*, p. 339; trad. it. p. 224.

[36] J. Derrida, *Le puits et la pyramide*, in *Marges de la philosophie*, Paris, Les Èditions des Minuit, 1972; trad. it. *Il pozzo e la piramide*, in *Margini della filosofia*, a cura di M. Iofrida, Torino, Einaudi, 1997, p. 108.

provato a riconfigurare questa eredità nella sua originale filosofia del linguaggio.

6. *Benjamin. Origine della lingua e compito del traduttore*

Il primato della fantasia sul linguaggio e la luminosità del simbolo plastico-artistico rispetto alla dimensione oscura e segreta del simbolo teologico e dell'allegoria impediscono a Hegel di concepire il momento linguistico-formale come produttivo. Dobbiamo ora comprendere come una concezione radicalmente diversa della lingua consenta a Benjamin di fondare una filosofia della traduzione che alle forme e ai trasferimenti formali assegni un valore intrinsecamente conoscitivo.

Il saggio giovanile, mai pubblicato, *Sull'origine della lingua in generale e sul linguaggio dell'uomo*[37], fornisce la base ontologica per situare e comprendere la teoria della traduzione benjaminiana, se non la sua filosofia *tout court*. Costruito come un commento alla *Genesi*, con evidenti richiami alla *Qabbalah* (frequente oggetto di discussione con Scholem) e a un certo romanticismo (in questo caso il riferimento privilegiato è Hamann), il testo presenta il processo mistico di decadenza della lingua, che caratterizza la storia dell'umanità, a partire dalla purezza del linguaggio edenico. *Pendant* ideale di quest'opera è *Il compito del traduttore*, che invece ravvisa proprio in quella particolare forma che è la traduzione un cammino verso un utopico compimento, quello della pura lingua[38].

Nell'*Origine della lingua*, la linguisticità dell'essere è il *medium* e l'*a priori* di ogni comunicabilità sia essa materiale o immateriale. «Non vi è evento o cosa della natura animata o inanimata che non

[37] W. Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (d'ora in avanti *US*), in *Gesammelte Schriften*; trad. it. di R. Solmi, in *Angelus Novus*, pp. 53-70.

[38] Cfr. S. Mosès, *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Édition du Seuil, 1992; trad. it. *La storia e il suo angelo. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, a cura di M. Bertagna, Milano, Anabasi, 1993, p. 110 e segg.

partecipi in qualche modo della lingua, poiché è essenziale a ogni cosa comunicare il proprio contenuto spirituale»[39]. Ogni cosa *si* comunica nella sua lingua, non *attraverso* la lingua: ogni essere animato ne possiede una propria. A un livello primordiale, al quale l'uomo non ha mai avuto né avrà mai accesso, si dà la parola biblica che, in quanto immediatamente creatrice, non conosce scissione tra cosa e parola. In un secondo momento, sempre secondo la *Genesi*, Adamo dà il nome agli animali. Egli, nell'interpretazione di Benjamin, intende in modo conoscitivo quello che in Dio era pura creazione. Il linguaggio umano si configura come l'unico in grado di *denominare*. In questo stadio, anche se linguaggio e realtà non sono più identici, sussiste comunque una sorta di armonia prestabilita; la realtà è del tutto trasparente al linguaggio: «Il nome è ciò attraverso cui non si comunica più nulla e in cui la lingua stessa assolutamente si comunica. Nel nome l'essenza spirituale che si comunica è la lingua»[40]. Certo una differenza non da poco si presenta se consideriamo la lingua come *medium* della creazione o della conoscenza. Tale divaricazione è destinata ad approfondirsi fino a determinare l'uscita dalla pura lingua, la sua successiva riduzione a puro segno, prefigurazione della confusione di Babele e della molteplicità delle lingue. La lingua paradisiaca viene perduta e si riduce a mero strumento di comunicazione. «La parola deve comunicare *qualcosa* (fuori di se stessa). In questa proposizione è dato il vero peccato originario dello spirito linguistico»[41]. Non la comunicabilità in sé è il peccato quanto il suo risolversi in mera informazione. La conoscenza cui induce il serpente è «senza nome»: «il sapere del bene e del male abbandona il nome, è una conoscenza estrinseca, l'imitazione improduttiva del verbo creatore»[42]. È la situazione della parola umana «in cui il nome non

[39] *US*, pp. 140-141; trad. it. p. 53.

[40] Ivi, p. 144; trad. it. p. 57.

[41] Ivi, p. 153; trad. it. p. 66.

[42] *Ibidem*.

vive più intatto», «è uscito fuori dalla lingua nominale, conoscente: quasi si potrebbe dire dalla propria magia immanente, per diventare espressamente magica, per così dire dall'esterno»[43].

Eppure nell'interpretazione benjaminiana della *Genesi* «la creazione di Dio si completa quando le cose ricevono il loro nome dall'uomo, da cui nel nome parla solo la lingua»[44]. Com'è possibile far parlare la lingua nel suo decadere dallo stadio originario? La lingua pura può essere recuperata soltanto attraverso il gesto e la pratica della traduzione. All'interno della lingua decaduta (non più dei nomi ma dei segni), nonostante la caduta, resta un'eco dell'integrità perduta. Ascoltare nel segno la dimensione perduta della parola e restituirla nella lingua d'arrivo è il compito del traduttore. Egli ripristina il lato simbolico (e non informativo) del linguaggio; d'altra parte «la lingua non è mai soltanto comunicazione del comunicabile, ma anche simbolo del non comunicabile»[45].

Che qui compaia l'espressione 'simbolo' non dovrebbe ormai sorprenderci. Alla genealogia del simbolico che abbiamo ripercorso Benjamin aggiunge un ulteriore strato di senso. Nel suo significato originario simbolo designava quella parte di una tessera frantumata che avrebbe ricomposto quella originaria. Di qui la celebre similitudine:

> Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande[46].

[43] *Ibidem*.

[44] Ivi, p. 144; trad. it. p. 57.

[45] Ivi, p. 156; trad. it. p. 69.

[46] *AU*, p. 8; trad. it. p. 49.

Nella traduzione non si tratta di essere fedeli semplicemente al significato, al lato puramente referenziale, né di prefigurare un lettore ideale. Quello che Benjamin dice dell'arte – che «nessuna poesia è rivolta al lettore, nessun quadro allo spettatore, nessuna sinfonia agli ascoltatori»[47] – vale anche per la traduzione.

Nell'idea benjaminiana il rapporto tra la lingua di partenza e la lingua d'arrivo deve condurre «amorosamente» a una restituzione attraverso le differenze, che nulla ha a che vedere con una concezione mistica ed essenzialistica del linguaggio. La traduzione deve frequentare e misurare «spazi continui di trasformazione, non astratte regioni di eguaglianza e di somiglianza»[48]. Così nelle grandi traduzioni l'accento si sposta dal significato alla lingua stessa, che non fa più tutt'uno col significato, ma lo avvolge «come un mantello regale ad ampie pieghe»[49]. Certo, la traduzione non può avere la pretesa di durare come un'opera d'arte, ma porta questa a un'atmosfera più pura, facendovi rilucere l'originale in una sua forma particolare: «In essa l'originale trapassa, per così dire, in una zona superiore e più pura della lingua, in cui a lungo andare non può vivere […], ma a cui tuttavia perlomeno accenna, in modo straordinariamente penetrante, come al regno predestinato e negato della conciliazione e dell'adempimento delle lingue»[50]. Questo trapasso a una zona superiore (*Luftkreis*), più pura della lingua è descritto da Benjamin come un movimento «ironico», e rinvia a quanto anticipavamo sopra nel *Concetto di critica*, ribadendo il debito romantico e la distanza dall'interpretazione hegeliana.

> La traduzione trapianta quindi l'originale in un dominio linguistico almeno in tanto – ironicamente – più definitivo, in quanto l'originale stesso non può più esserne trasferito da alcuna nuova traduzione, ma solo elevato sempre di nuovo e in altre parti in esso. Non a caso la parola 'ironico' può

[47] Ivi, p. 9; trad. it. p. 39.

[48] *US*, p. 146; trad. it. p. 64.

[49] *AU*, p. 15; trad. it. p. 46.

[50] Ivi, p. 14; trad. it. p. 45.

> ricordare qui argomentazioni dei romantici. Essi hanno capito prima di altri che le opere hanno una vita, e di questa vita la traduzione è una suprema conferma. È vero che essi non hanno riconosciuto questo valore della traduzione, e hanno rivolto tutta la loro attenzione alla critica, che rappresenta anch'esso un momento, benché minore, della sopravvivenza delle opere. Ma anche se la loro teoria non si è quasi rivolta alla traduzione, la loro stessa grande opera di traduttori implicava il sentimento dell'essenza e della dignità di questa forma[51].

In questo passo il paradigma della traduzione appare in tutta la sua produttività: nella sopravvivenza delle opere essa rappresenta persino un momento più alto rispetto alla critica. Come fu senz'altro per Hölderlin, le cui traduzioni di Sofocle rappresentano l'«archetipo del genere». In esse, «ultima opera» del poeta di Tübingen, «l'armonia delle lingue è così profonda, che il significato resta solo sfiorato dalla lingua come un'arpa eolica dal vento»[52]. Hölderlin ha inteso l'esperienza del tradurre sprofondando il tedesco nel greco e aprendo la sua lingua madre a una trasformazione radicale. Ha grecizzato il tedesco, senza assumere la lingua madre come una lingua assestata, definita, conclusa. Come ha scritto Pannwitz, il traduttore deve «risalire agli ultimi elementi della lingua stessa, dove parola, immagine e suono si confondono; egli deve allargare e approfondire la propria lingua mediante la straniera; non si ha l'idea della misura in cui ciò è possibile, e in cui ogni lingua si può trasformare»[53]. In quella discesa si dà però un rischio per il traduttore: «il pericolo terribile e originario di ogni traduzione: che le porte di una lingua così estesa e dominata si chiudano – e chiudano il traduttore nel silenzio». In queste

[51] Ivi, p. 15; trad. it. p. 46.

[52] Ivi, p. 21; trad. it. p. 52.

[53] R. Pannwitz, cit. in *US*, p. 20; trad. it. p. 51.

traduzioni esemplari infatti «il senso precipita di abisso in abisso, fino a rischiare di perdersi in profondità linguistiche senza fondo»[54]. Ma un arresto, un'intesa tra le lingue, può darsi solo se a quel rischio ci si espone. Ritorna qui in un'altra chiave il simbolo teologico, nel tratto del momentaneo (o come Benjamin avrebbe detto in altro modo, la *Jetztzeit*). Questo momento sfuggente ma decisivo connette traduzione e critica filosofica. Ne fa un paradigma per l'esposizione di quella che Benjamin chiama configurazione o idea. Proprio discutendo il suo platonismo modificato egli ne rileva il nesso:

> L'idea è un che di linguistico, più precisamente qualcosa che nell'essenza della parola coincide con il momento in cui questa è simbolo. Nell'interrogazione empirica, in cui le parole si sono scomposte, alle parole inerisce, accanto al loro più o meno nascosto aspetto simbolico un esplicito significato profano. È compito del filosofo ripristinare nel suo primato, mediante la rappresentazione, il carattere simbolico della parola[55].

La differenza da Hegel e dalla sua concezione del linguaggio è evidente. Dove il filosofo riconosceva nella lingua un istinto logico, che avrebbe guidato alla sistemazione dialettica delle categorie, Benjamin rinvia al carattere simbolico della parola, a quelle *somiglianze immateriali* che si sono trasferite nella scrittura. Nello stesso tempo il momento in cui la parola è simbolo suona anche come una riserva verso il caos e l'interiorità romantica. Il rinvio a Hölderlin, già nello studio sul Romanticismo, andava associato alla parola *sobrietà*.

In ogni caso, l'interpretazione del romantico nella sua distanza da quella hegeliana ha permesso a Benjamin di riattualizzare i concetti di lingua e di traduzione e di illuminarne il rapporto

[54] *Ibidem*.

[55] *UDT*, p. 216; trad. it. p. 81.

reciproco[56]. La traduzione come forma diviene in quest'ottica un esempio del valore conoscitivo che passaggi, trasposizioni e trasformazioni permettono a uno sguardo che sappia guardare all'*inteso* tra le lingue. All'istinto logico del linguaggio, Benjamin ha contrapposto una teoria del linguaggio che pone al centro il momento del tradurre. Questa fa valere i suoi diritti anche su una genealogica della logica. I concetti infatti rinviano continuamente ai nomi. E che la parola che governa l'intera dialettica hegeliana, l'*Aufhebung*, sia a sua volta una traduzione, è quanto mai degno di essere meditato[57]. Così il linguaggio della filosofia rimanda senza posa alla lingua e questa all'idea.

[56] Nonostante Schlegel e Novalis non abbiano elaborato tematicamente una teoria del linguaggio, la loro ricerca testimonia di una sua centralità assoluta. Cfr. A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984; trad. it. *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, a cura di G. Giometti, Macerata, Quodlibet, 1997, p. 114 e segg.

[57] Hegel rinvia al latino *tollere* in *Wissenschaft der Logik. Erster Band. Die objektive Logik (1812-1813*), GW, Bd. 11, a cura di F. Hogemann e W. Jaeschke, 1978; trad. it, *Scienza della logica*, a cura di A Moni, riv. da C. Cesa, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 100-101. La genealogia proposta da Agamben risale al greco *katárghēsis*, la parola che Lutero traduce con *Aufhebung*. Cfr. G. Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 94-98. Cfr. anche F. Chiereghin, *Nota sul modo di tradurre 'Aufheben'*, «Verifiche», XXV (2-3), 1996, pp. 233-249.

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2020
dalla Digitalandcopy S.a.s., Vignate (Mi)