

**studi
germanici**



7
2015

Oltre la cultura

Pier Alberto Porceddu Cilione

Che cosa si deve fare, o musulmani? Perché io stesso non mi conosco. Non sono cristiano, non sono ebreo, non sono persi, non sono musulmano. Non sono dell'Oriente, non sono dell'Occidente, non vengo dalla terra, non vengo dal mare. Non sono della fucina della natura, non dei cieli rotanti. Non sono di terra, né dell'acqua, né di vento, né di fuoco. Non sono della città di Dio, non della polvere, non dell'essere e non dell'essenza... Non sono di questo mondo, non dell'altro, non del paradiso, non dell'inferno. Non sono di Adamo, non di Eva, non dell'Eden e nemmeno dell'angelo dell'Eden. Il mio luogo è ciò che non ha luogo, la mia traccia è ciò che non ha traccia; non è corpo né anima, perché io appartengo all'anima dell'amato. Ho abolito la duplicità, ho visto che i due mondi sono uno solo. Uno cerco, uno conosco, uno contemplo, uno invoco. Lui è il primo, lui è l'ultimo, lui è il più esterno, lui è il più interno.

Jalal-Od-Din Rumi, Divan (1270 ca.)

La *West-Oestlicher-Divan Orchestra*

Non è un caso che Weimar, nel 1999, sia stata nominata «città europea della cultura»: cadeva infatti in quell'anno il 250° anniversario della nascita di Goethe. Fra i molti progetti culturali di quell'evento, uno ha goduto di una fortuna duratura: la fondazione, a opera di Daniel Barenboim e di Edward Said, della *West-Oestlicher-Divan Orchestra*, l'orchestra giovanile nella quale musicisti israeliani e palestinesi hanno la possibilità di suonare insieme.¹ Non è un caso che tale progetto nascesse sotto gli auspici di Goethe. Non solo l'orchestra è stata fondata a Weimar in un anno simbolico: l'orchestra porta anche il nome della celebre raccolta lirica goethiana, il

¹ In quella occasione, Barenboim e Said hanno realizzato, come era nella prima intenzione, un *workshop* temporaneo, dove giovani musicisti israeliani e palestinesi potessero suonare insieme. Tale progetto si è rapidamente sviluppato e trasformato, dando vita a una vera e propria orchestra, dove giovani musicisti dell'intero Medio Oriente (Israele, Palestina, Giordania, Siria, Egitto e persino Spagna) potessero ritrovarsi, in appuntamenti estivi prestabiliti, e suonare sotto la guida di Daniel Barenboim. A tutt'oggi (2014-2015) è in costruzione una sede stabile per l'orchestra nella città di Berlino, che includerà un'Accademia permanente e un auditorium, di-



West-Oestlicher Divan.² La storia considera tale lavoro goethiano il primo testo originale europeo che dialoghi con l'Oriente, con la lingua araba e persiana, con le letterature orientali e con il *Corano*. L'orchestra, quindi, come il capolavoro di Goethe, supera la soglia che articola e divide l'«Occidente» dall'«Oriente», Israele e la Palestina, le mitologie «orientalistiche» dell'Occidente e le simmetriche incomprensioni «occidentalistiche» dell'Oriente.

L'amicizia tra Daniel Barenboim, musicista israeliano,³ e Edward Said, intellettuale arabo cresciuto in Egitto e attivista per i diritti palestinesi, sembra trascendere le diversità e incomprensioni (che sono «culturali» e al tempo stesso politiche) tra due mondi in guerra. Edward Said ha sempre professato l'idea che il fondamento delle letterature comparate (sua materia d'insegnamento presso la Columbia University di New York) riposasse sulla *Weltliteratur* goethiana.⁴ Dal canto suo, Daniel Barenboim ha spesso sottolineato che la *West-Eastern Divan Orchestra* non può portare la pace tra israeliani e palestinesi, né può dissipare le incomprensioni generate dalle rispettive mitologie. Può però portare un elemento fondamentale all'auspicata pace in

segnati dall'architetto Frank O' Gehry. Ulteriori informazioni sul progetto si possono reperire sul sito della fondazione <http://www.daniel-barenboim-stiftung.org>. Per un'introduzione alla *West-Oestlicher-Divan Orchestra*, si veda E. Cheah, *An Orchestra Beyond Borders - Voices of the West-Eastern Divan Orchestra*, Verso, London 2009. Un'ulteriore guida ai temi che qui si trattano è costituita dal testo di Rachel Beckles Wilson, *Orientalism and Musical Mission*, Cambridge University Press 2013. Si trovano altri spunti di riflessione anche nelle *Reith Lectures* di Daniel Barenboim, pronunciate nel 2006, e disponibili sul sito della BBC all'indirizzo: <<http://www.bbc.co.uk/programmes/p00ghv8s>>.

² D'ora in poi si farà riferimento all'edizione seguente: J. W. Goethe, *West-Oestlicher Divan*, 2. Bd., Deutscher Klassiker Verlag, Berlin 2010.

³ Daniel Barenboim (1942) è nato a Buenos Aires: è quindi di nazionalità argentina. All'età di sette anni, tuttavia, la famiglia Barenboim si è trasferita in Israele. Pochi anni più tardi comincerà una carriera internazionale, che lo porterà a esibirsi e a lavorare nelle principali città del mondo. Non si dimentichi che Daniel Barenboim è a tutt'oggi l'unica persona a possedere il passaporto israeliano e quello palestinese.

⁴ Ne è testimonianza il volume che raccoglie le ultime lezioni di Said: cfr. E. Said, *Humanism and Democratic Criticism*, Columbia University Press, New York 2004, trad. it. M. Fiorini, *Umanesimo e critica democratica*, Il Saggiatore, Milano 2006.



Medio Oriente: la conoscenza reciproca. Si tratta di una conoscenza che possiede dei caratteri specifici: non si tratta di un vago “dialogo culturale”. La possibilità di comprensione reciproca è fondata sulla musica, sul suonare insieme, sul *zusammenmusizieren*. Il nucleo fondamentale del progetto risiede nel conferire alla musica una decisiva funzione conoscitiva, etica e politica. Inoltre, l’interesse di tale progetto risiede proprio nel fatto che esso mette in discussione il concetto stesso di «cultura», mettendo in crisi tutte le connotazioni nazionalistiche e identitarie che questo termine ancora porta con sé.

A ben osservare, infatti, il termine “cultura” proviene dalla matrice etimologica del *colo* latino, che significa sì “coltivare” (la metaforica della *cultura animi* da Cicerone arriverà sino a noi), ma anche “colonizzare”. Nel corrente utilizzo del termine, “cultura” sembra ancora possedere il monopolio delle differenze specifiche tra individui, costumi, lingue, prassi, valori ben circoscritti, e vigenti in “territori” politicamente separati: un utilizzo schiacciato sul valore che il termine possiede in antropologia. Si tratterà allora di decostruire la metafora del *colo* inscritta nella parola “cultura”, tentando, al tempo stesso, di sostituirla con paradigmi diversi: quelli della *musica* e della *traduzione*. Si proverà a dimostrare che vi è *cultura* là dove vi è *traduzione*, ovvero dove vi è transito semantico, migrazione del senso, interpretazione meditante, e al tempo stesso mostrare che un’autentica teoria della traduzione non può prescindere dall’analizzare quale posto occupi la musica rispetto alle lingue, alle significazioni, alle provenienze spirituali.

Il concetto di “cultura” non dovrebbe indicare uno specifico retaggio patrio di *mores* identitari: le opere spirituali, raccolte in canoni nazionalistici, non dovrebbero più funzionare come *totem* tribali, come *shibboleth*. La “cultura”, a quel punto, dovrebbe piuttosto configurarsi come uno spazio neutro, una matrice di senso, al cui centro non stia una specifica tradizione, ma che costituisca invece il luogo utopico dove le lingue, le tradizioni, le storie, possano reciprocamente tradursi: questo atto di traduzione reciproca è, *in senso stretto*, la *cultura*. Questo spazio utopico ha a che fare con la musica: è proprio in relazione alla musica che le lingue funzionano come dialetti, come lingue specifiche che attendono una reden-



zione in una “pura lingua”, che la musica così potentemente esemplifica.

Se alla cultura (come alla coesistenza, all’amicizia, che della cultura sono causa ed effetto) è affidato il compito di elaborare strategie per la risoluzione di un conflitto così drammatico e intricato come quello israeliano-palestinese, è necessario allora chiedersi *che cosa sia* la cultura, quali siano i suoi risvolti filosofici e quali siano i suoi compiti etici e politici. Interrogare il concetto di “cultura” implica due prospettive. La prima: mappare con più precisione il significato di un termine onnipresente nelle scienze umane, i cui precisi confini filosofici tuttavia non sono tratteggiati in modo chiaro. La seconda: sollecitare la domanda circa il senso stesso dello studio, della ricerca filosofica e della creazione artistica.⁵

“Cultura” e “culture”

Declinato al plurale, il concetto di “cultura” mette capo a una visione che implica la compresenza geografica e storica di diverse culture, chiuse nei reciproci *mores* identitari, e costituite da tratti riconoscibili e omogenei. La pluralità delle culture è un dato certo degli studi umani. Tuttavia, questa visione plurale delle culture finisce per incoraggiare un’interpretazione della vita spirituale così fram-

⁵ Il ripensamento della cultura non solo costituisce un genuino compito filosofico, ma abbraccia il senso stesso del fare filosofia, ne costituisce la sua impalcatura trascendentale. Ogni progetto culturale contemporaneo sa di collocarsi oltre una soglia storica, rispetto alla quale ogni retorica di facile perfettibilità non è più pertinente. Cfr. a questo proposito, M. Ophälders, *Labirinti. Saggi di estetica e critica della cultura*, Mimesis Edizioni, Milano 2008, pp. 67 e seg.: «Occorre cioè chiedersi se il progetto di cultura, nato con l’antico *ethos* greco, mantenga ancora aperte le proprie possibilità di realizzazione. E’ noto il gesto perentorio con il quale Adorno ha decretato che, dopo Auschwitz, non si possono più scrivere poesie. Meno noto però è come proprio ad Auschwitz e negli altri lager – per non soccombere – si è continuato a scrivere, comporre, dipingere. Enzensberger risponde al gesto adorniano: se vogliamo continuare a vivere – e non soltanto a fare poesia – occorre confutare l’affermazione di Adorno. In questo senso chiunque sia nato dopo Auschwitz deve dedicare ogni sforzo al tentativo di continuare a fare cultura e alla sua *promesse de bonheur*, se non vuole contribuire alla caduta dell’intera umanità nel baratro di quella barbarie – sempre più dilagante – che proprio dal progetto di cultura occidentale si è sprigionata».



mentata, da risultare illeggibile. Le culture, così intese, si fronteggiano le une alle altre, senza poter elaborare un terreno comune: non viene pensato un luogo strategico nel quale sia garantito lo spazio di un possibile dialogo. Questo spazio spesso non solo esiste, ma è fondamentale all'elaborazione stessa dei connotati propri di una certa "cultura".⁶

Declinato al singolare, il concetto di «cultura» rischia di avvicinarsi al simmetrico estremo, ovvero quello di ritenere una cultura egemone rispetto alle altre, detentrica di un monopolio di senso, un monopolio che forse nessuna cultura può vantare. La storia recente della decolonizzazione ha smascherato definitivamente le pretese totalizzanti di certa sensibilità occidentale, rendendo più problematico e più ricco il confronto con l' "altro".⁷

⁶ Si può intravedere, in questo tipo di interpretazioni, l'eco del vasto dibattito sui concetti di *Kultur* e di *Zivilisation*, che ha impegnato la Germania intellettuale per decenni, soprattutto all'inizio del ventesimo secolo. È impossibile qui riassumere i tratti di tale dibattito. Si può tuttavia leggere, a titolo paradigmatico, il confronto tra Thomas Mann e Oswald Spengler come scorcio teorico su quei temi. Cfr. T. Mann, *Sulla dottrina di Spengler*, in Id., *Nobiltà dello spirito*, a cura di A. Landolfi, Mondadori, Milano 1997, pp. 1342 e seg: «La sua dottrina, per sommi capi, è questa. La storia si compone delle varie parabole vitali di una serie di organismi vegetativi e di uguale struttura, dalla fisionomia individuale e limitati nel tempo, che si chiamano "Kulturen". Finora ne sono esistite otto: l'egiziana, l'indiana, la babilonese, la cinese, la greco-romana, l'araba, l'occidentale (la nostra) e quella dei Maya dell'America Centrale. (...) Solo il signor Spengler le capisce tutte quante, e di ciascuna sa parlare e cantare che è un gusto sentirlo. Altrimenti, ripeto, regna l'incomprensione più assoluta. È ridicolo parlare di un nesso generale della vita, di una suprema unità spirituale, di quell'umanità che, secondo Novalis, è il significato più alto del nostro pianeta, l'astro che congiunge il nostro mondo a quello più alto, l'occhio che esso leva al cielo. Non giova ricordare che una sola opera d'amore come *Il canto della terra* di Mahler, che fonde l'antica lirica cinese con la più evoluta musica occidentale in un'organica unità umana, basta a mandare in fumo tutta la teoria della radicale estraneità che dovrebbe regnare tra le varie culture». E' interessante notare che Thomas Mann, in questo passo, usi il *Lied von der Erde* di Gustav Mahler, quindi una partitura musicale, per confutare la posizione spengleriana sull'inesistenza di uno spazio d'intersezione tra le culture.

⁷ Sulla declinazione filosofica del concetto di «cultura» la bibliografia è molto ricca. Può essere utile tenere presenti almeno i seguenti testi: G. Bollenbeck, *Bildung und Kultur*, Insel, Frankfurt 1994; l'utile antologia a cura di F.-P. Burkard, *Kulturphilosophie*, Alber, Freiburg/München 2000, che spazia da Rousseau a Geertz, includendo i classici testi di Herder, Simmel, Freud, Cassirer, Gehlen e Adorno; A.



Formulando il problema in questo modo, è evidente che la molteplicità di culture non comprometta in alcun modo l'apertura di uno spazio unico, comune e trasparente, nel quale il transito, le reciproche traduzioni, le narrazioni incrociate delle culture possano aspirare a una coesistenza e una vicendevole conoscenza: simmetricamente, la cultura, intesa al singolare, non scadrebbe nella chiusura dogmatica di concepirsi come *una* (e più alta) cultura rispetto alle altre, ad essa subordinate. "Cultura" al singolare costituirebbe l'apertura di uno spazio non normativo, di puro transito, garantito da una diversa visione della metaforica culturale: quello dello scambio delle narrazioni, delle lingue, delle traduzioni. Per fare questo occorre lasciarsi alle spalle la chiusura nazionale delle culture: è necessaria una «deterritorializzazione» della cultura.

Sia che si declini il concetto di "cultura" al singolare, sia lo si declini al plurale, ci si immagina la cultura come radicata in un territorio, si intende la "cultura" come tradizione patria di una comunità omogenea, il cui confronto con l'"altro" passa attraverso nozioni di confini territoriali o tribali, per quanto tali confini possano apparire complessi e frastagliati. L'equivoco che qui si cerca di chiarire è inscritto nella costellazione metaforica e concettuale che regge la nozione di "cultura". Il concetto di "cultura" funziona come traslato metaforico di una nozione più originaria, legata a un preciso elemento: la *terra*.

L'importanza della cultura nel nostro tempo potrebbe avere direttamente a che fare con questa sua auspicata "deterritorializzazione". Tale dispositivo linguistico agisce in due sensi: da una parte, la "deterritorializzazione" sospende la determinazione della "cultura" come retaggio etnico, fondato sul possesso omogeneo di un preciso territorio; dall'altra, tale "deterritorializzazione" consente di dislocare il conflitto su di un piano (o financo su di un terreno/territorio) diverso, sganciato dalla metaforica della terra. Non si possono in alcun modo definire "culturali" i conflitti in opera in quella regione

Hetzl, *Zwischen Poiesis und Praxis – Elemente einer kritischen Theorie der Kultur*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001, che contiene una lunga e articolata bibliografia.



del mondo, se viene sospeso il significato etnografico, patrio, totemico, della parola “cultura”. Quindi, smascherare la metaforica della terra implicita nel concetto di cultura non possiede soltanto un carattere filosofico, ma anche un immediato significato etico e politico.

Deterritorializzazioni e traduzioni

In un saggio del 1925 intitolato *Cosmopolitismo*,⁸ Thomas Mann, riflettendo sul nesso tra cosmopolitismo (che potremmo considerare una variante della “deterritorializzazione”) e traduzione (e segnatamente sulle sue implicazioni politiche), scrive:

Infiorando un po’ la cosa, potrei dire che i miei rapporti con l’ “Europa” sono un po’ quelli del Settecento o di certi creatori della classicità tedesca con la letteratura antica: come Federico II, per esempio, che leggeva gli scrittori greci e latini in francese – il che non è meglio che leggere Balzac in tedesco – o come Schiller, che non sapeva il greco. Infine, l’insufficienza linguistica ha diversi gradi, ma nessuno di noi è del tutto autosufficiente. Chi, per esempio, legge l’ungherese? (...) Noi europei occidentali non dobbiamo accontentarci quasi tutti di leggere *I fratelli Karamazov* e *Anna Karenina* nella nostra signora lingua madre? Non siamo costretti a rinunciare del tutto a Puškin, un lirico che, a detta di ogni russo, può essere paragonato a Goethe?⁹

Gli esseri umani – suggerisce Thomas Mann –, anche nella conoscenza delle lingue, non sono autosufficienti. Il reciproco tradursi delle lingue sembra avere un immediato compito etico e politico: dalla comprensione della nostra insufficienza linguistica siamo invitati a esporre la nostra parzialità, la nostra fragilità comunicativa, la nostra insufficienza, nel mutuo aiuto, nella vasta collaborazione delle traduzioni. Ogni conoscenza è parziale, illumina la verità solo tangenzialmente. Le lingue sembrano abbracciare la totalità dello sci-

⁸ T. Mann, *Cosmopolitismo*, in Id., *Nobiltà dello spirito*, cit., pp. 1585-1592.

⁹ Ivi, p. 1586.



bile, ma funzionano soltanto come dialetti, rispetto all'utopica totalità di senso rappresentata dalla musica. Non è forse la musica che segnala, con la sua misteriosa espressività trans-linguistica, i limiti del *logos* e l'insufficienza delle lingue? La musica non costituisce il problematico limite interno delle lingue? Non è la musica il criterio trascendentale rispetto al quale misurare l'*insufficienza* (e quindi la *parzialità*) di *tutte* le lingue? Non è forse la musica che proclama, con la sua immensa forza persuasiva che trascende il concetto, la fatale *insufficienza* cognitiva ed espressiva del linguaggio? Il nesso tra musica, pensiero e linguaggio non è forse uno dei nodi più problematici dell'indagine filosofica?

Thomas Mann prosegue il ragionamento con la frase seguente, che sembra tratta di peso dalle note sulla traduzione del *West-Oestlicher Divan* goethiano:

E' una fortuna che il nostro duttile tedesco sia una lingua così adatta alle traduzioni, in cui ciò che vi è di caratteristicamente straniero risalta con la massima evidenza, di modo che, nel leggere la versione tedesca di un'opera straniera, ci sentiamo come trasportati nell'atmosfera linguistica del paese d'origine.¹⁰

Addentrandosi nelle implicazioni politiche che intrecciano il concetto di "traduzione" con il concetto di "cosmopolitismo", di "identità", di "lingua nazionale" e di "nazionalismo", Thomas Mann scrive poco oltre:

Però – ed è questa la domanda che avevo in mente facendo tutte queste confessioni, che certo mi compromettono non poco – lo spirito cosmopolita viene forse a noi tedeschi soltanto dall'esterno? Niente affatto. Se anche, signori nazionalisti, noi chiudessimo ermeticamente i nostri confini verso tutti e quattro i punti cardinali; se ci riunissimo sotto la quercia di Wotan per giurare, fra le più atroci maledizioni, di non leggere mai più una sillaba di letteratura europea, né nel testo originale né in traduzione tedesca, l'ideale d'istupidire il

¹⁰ Ivi, p. seg.



nostro popolo resterebbe pur sempre un pio desiderio della vostra anima nebulosa. Il nemico noi l'abbiamo in casa. Goethe, Lichtenberg, Schopenhauer: non c'è niente da fare, la loro è già prosa europea, scritta direttamente in tedesco, di prima mano. Inoltre ci sono state alcune esperienze interne da cui non fu possibile preservare il giovane tedesco intorno al 1900, le quali, più ancora delle precedenti, sembrano fatte apposta per mandare in fumo questo bell'idillio: voglio dire Nietzsche e Wagner.¹¹

In forza di questo paragrafo la nozione stessa di “lingua nazionale” sembra incrinarsi. La musica, evocata attraverso le partiture di Wagner e la prosa di Nietzsche, funziona come grimaldello per scardinare le pretese identitarie del nazionalismo, per criticare quella chiusura linguistica e territoriale che la musica, volano delle traduzioni linguistiche e allegoria sonora del cosmopolitismo, nega incessantemente.

Dopo aver fatto proprie queste considerazioni, è più facile pensare alla cultura come al luogo ideale in cui avvengono reciproche traduzioni di sistemi simbolici diversi, come allo spazio neutro nel quale avvengono i commerci incrociati delle lingue e dei sensi. Ogni visione della cultura come retaggio patrio e come *totem* territoriale, ogni visione della tradizione come blocco di beni acquisiti (da difendere contro il presente e contro il futuro), è da rifiutare. E' da rifiutare proprio perché la *tradizione* è per sua natura una storia di *traduzioni*.

Gli studi più recenti sulla traduzione, che negli ultimi decenni hanno visto un notevole sviluppo, pongono l'accento sul fatto che la prassi della traduzione sta al cuore di ogni atto di comunicazione. Lungi dall'essere una semplice tecnica di conversione linguistica, la traduzione articola ogni traslazione di senso, anche tra mezzi semiotici assai diversi. Il concetto di traduzione sembra essere lo strumento cognitivo più malleabile per porre in reciproca relazione molti concetti, tra i quali “storia”, “interpretazione”, “linguaggio”, “cultura”, “musica”. La traduzione potrebbe essere definita come una “scienza dei rapporti”, un’ “arte esatta” (per usare la celebre definizione di Wittgenstein) con la

¹¹ *Ibidem*.



quale si mostra il carattere di transito, il carattere ermeneutico, di traslazione, implicito in ogni conoscenza. «Ogni atto di comunicazione – scrive George Steiner – è un atto di traduzione».¹²

Un'immagine di questa relazione tra il dato locale e lo spazio ideale della cultura è costituita dalla relazione che lega le lingue alla musica. Non si tratta soltanto di immaginare il nesso che avvince le prassi del fare musica al concetto di “traduzione”, ma anche di ripensare il concetto di traduzione tenendo presente l'apporto cognitivo fondamentale recato dalla musica, dal suo enigmatico carattere di lingua “oltre la lingua”, dal suo carattere espressivo (e a suo modo comprensibile, quindi traducibile), ma privo di vocabolari adeguati a rendere la sua intenzione. L'espressività della musica si colloca in uno spazio trans-linguistico: le lingue tentano, ognuna con i mezzi metaforici messi a disposizione dai loro lessici e dalle loro intuizioni poetiche, di articolare il significato della musica, di tradurla per comprenderla – e comprenderla per tradurla.¹³

Il pensiero filosofico si è lungamente affaticato sul problema di stabilire quale nesso essenziale avvinca la musica e il linguaggio. Un codice enigmatico sembra presiedere sia al flusso sonoro della musica (le cui grammatiche sono in costante rinegoziazione estetica), sia al flusso sonoro della voce articolata, della *phoné semantiké*. Sembra essere un bisogno tutto goethiano di totalità, quello che spinge George Steiner a tentare, sulle ali del *Divan*, una comprensione armonica dei problemi fondamentali dell'umanesimo, della cultura, del linguaggio, della musica e dei loro reciproci nessi di traduzione.

¹² G. Steiner, *Dopo Babele* (1975), trad. it. R. Bianchi (rev. C. Béguin), Garzanti, Milano 1992, pp. 15-21. Cfr. anche *ivi*, p. 491.

¹³ Si ricordi a questo proposito che Luciano Berio ha intitolato la seconda delle sue *Norton Lectures*, *Tradurre la musica* (Cfr. L. Berio, *Un ricordo al futuro*, a cura di T. Pecker Berio, Einaudi, Torino 2006 – Le lezioni erano state pronunciate alla Harvard University nell'anno accademico 1993-1994.) In quelle pagine il compositore italiano riflette con grande acume sul nesso che articola la musica e la traduzione, e la necessità di pensare queste due «arti» in un medesimo gesto. A titolo di esempio si legga quanto egli scrive, a conclusione di quella lezione: «Con questo, ho cercato di descrivervi alcuni tratti di un labirinto che offre una sola via d'uscita: comprensione è traduzione». La comprensione è traduzione – e la traduzione è la comprensione specificamente *musicale* della comunicazione umana.



Goethe e il *West-Oestlicher Divan*

Il *Divan* goethiano si configura come un sorprendente cantiere, dove la questione del rapporto tra Oriente e Occidente, tra lingue e le traduzioni, tra culture e sensibilità marca un punto di svolta per la riflessione sulla “cultura” europea.

Il destino stesso di questa raccolta poetica è singolare, perché mette in opera due istanze contraddittorie. Da una parte, il *West-Oestlicher Divan* rappresenta l'unica raccolta poetica di cui Goethe abbia seguito la pubblicazione, come volume a sé stante. Dall'altra parte però, i lettori si trovano dinnanzi a un *work in progress*: non solo le due edizioni del 1819 e del 1827 differiscono non poco, ma si ha l'impressione che l'andamento capriccioso dell'intero testo, impedisca di riconoscere in esso un lavoro compiuto e definitivo.

Che cosa è dunque esattamente il *West-Oestlicher Divan*?¹⁴ Difficile rispondere a questa domanda. Il lettore non riesce a misurare con esattezza se i testi che sta leggendo siano creazioni originali di Goethe, se siano traduzioni letterali da poeti arabi e persiani, se si tratti di arrangiamenti, parafrasi, *pastiche* di vario genere, le cui fonti rimangono dissimulate o seminasconde. Parte del fascino della raccolta risiede proprio nella maestria con cui Goethe ha saputo toccare tutte le forme possibili della traduzione, da quelle più «letterali» e “mimetiche”, traducendo, con acribia filologica, passi di Hafiz o del *Corano*, fino alle forme più libere di traduzione (ovvero fino alla

¹⁴ Il titolo stesso costituisce un problema. *Diwan*, che il tedesco traduce con *Sammlung, Versammlung* (“raccolta”, ma anche “riunione”), è tratto dal titolo della traduzione tedesca della raccolta di componimenti poetici di Hafiz, approntata da von Hammer: *Der Divan von Mohammad Schemsed-din Hafiz. Aus dem Persischen zum erstenmal übersetzt von Joseph v. Hammer*. L. Koch, in *op. cit.*, p. 27, scrive: «*Divano*, che in origine significava semplicemente “scrittura” (e, in particolare, “scrittura formale”, “registrazione”, “ufficio del registro” – di qui, nelle lingue europee, “dogana”), è il termine tecnico per i canzonieri lirici arabi e persiani. Per metonimia, è il luogo di una scrittura senza tavoli, e forse un luogo di lettura e di incontro: il *divano*, appunto, l'ottomana, il sofà. E *Occidentale-orientale* ha almeno tre significati diversi. Racconta la vicenda interna del libro, le sue combinazioni, i suoi esperimenti; propone di ritrovare, sotto le lontananze fra le letterature storiche, una profonda qualità comune; legge l'intero lavoro della cultura come un processo millenario di scambi e di intese». Inutile dire quanto siano importanti, per il presente lavoro, tali tre significati.



creazione originale), passando per tutti i gradi intermedi di riorchestrazione dei materiali.

A titolo di esempio dell'arte mimetica e traduttiva di Goethe, si leggano alcuni versi del *Divan*, gli uni tratti da *Hegire*, gli altri da *Talismane*:

*Nord und West und Süd zersplittern,
Throne bersten, Reiche zittern,
Flüchte du, im reinen Osten
Patriarchenluft zu kosten,
Unter Lieben, Trinken, Singen
Soll dich Chiser Quell verjüngen.*¹⁵

E di seguito gli altri:

*Gottes ist der Orient!
Gottes ist der Okzident!
Nord- und südliches Gelände
Rubt im Frieden seiner Hände.*¹⁶

Si noti il respiro cosmico di questi versi: essi sottendono una vasta geografia, uno spazio così ampio da coincidere con il cosmo stesso. I vertici dello spazio sono mappati attraverso il reciproco assetto dei punti cardinali: Nord, Sud, Ovest, Est; Oriente, Occidente, Settentrionali, Meridionali. La vastità dello spazio sottende già transiti culturali, traduzioni, *Weltliteratur*. Con sapiente maestria i punti cardinali di *Hegire* si mutano nelle indicazioni geografiche più vaghe di *Talismane*, dove *Ost* e *West* vengono tradotti nei loro omologhi *Orient* e *Okzident*. Si tratta di forme tedesche latinizzate: ci troviamo di fronte a traduzioni, che sottendono più interne traduzioni. La geografia co-

¹⁵ J. W. Goethe, *Hegire*, in Id., *West-Oestlicher Divan*, cit., p. 12. «Occidente, Nord e Sud | a pezzi, troni in briciole, | regni in bilico. Fuggi | nel puro Oriente, assaggia | l'aria dei Patriarchi! | Fra canti, amore e vini | ritornerai ragazzo | nella fonte di Chiser.», trad. it. L. Koch, cit., p. 41.

¹⁶ Id., *Talismane*, in Id., cit., p. 15. «L'Occidente è di Dio! | E l'Oriente è di Dio. | Le regioni di Nord e Mezzogiorno | posano in pace dentro le sue mani.», trad. it. L. Koch, cit., p. 53. (*Hegire* è la prima lirica della raccolta, «*Talismane*» la quarta.)



smica che abbraccia orizzontalmente oriente e occidente, sottende quella più limitata dello spazio linguistico e geografico tedesco. Il “nord” delle radici lessicali anglosassoni e germaniche interseca il “sud” (cattolico, romano, imperiale) delle radici latine: i punti cardinali di matrice sassone vengono tradotti, pochi versi più tardi, in indicazioni geografiche latinizzate. Ma, per rendere ancora più ingegnoso l'intrico di lingue e culture, sappiamo che il passo citato è una traduzione dal Corano: «A Dio appartengono l'Oriente e l'Occidente. Dovunque voi giriate il volto, là c'è il volto di Dio» (*Corano*, sura II, 115). La traduzione dal Corano del primo distico viene montata sopra un secondo distico, che incrocia il primo asse cardinale (all'asse Oriente-Occidente del primo distico corrisponde l'asse Settentrione-Meridione del secondo distico).

Oltre alle prospettive geografiche, anche quelle temporali vengono poste in riassetto: l'Oriente è terra antica, mitologicamente originaria, dove spira l'aria dei patriarchi (che si immaginano vecchi e venerandi), ma è la terra dove le attività adolescenziali *Lieben, Trinken, Singen* (amare, ubriacarsi, cantare) fanno ringiovanire (*verjüngen*). L'asse storico della temporalità millenaria implode sul metro dell'età della vita. Con una vasta metafora (che è anche un diffuso tropo letterario) si riflette il grande nel piccolo, la vita storica universale viene posta in somiglianza con la vita individuale. Si tratta soltanto di un esempio: anche nei più intimi dettagli dei versi, in tali testi, ingannevolmente immediati, è in opera un incessante processo di traduzione, di elaborazione, di trascrizione. Tale forma di traduzione interna anima l'intera attività creativa e compositiva del *Divan*.

Alla ricchezza dei testi poetici, che contengono alcune delle liriche più celebri dell'intera produzione goethiana, l'autore aggiunge – alla fine della parte poetica – un lungo commento in prosa, dal carattere non meno mobile. Sono raccolti brevi saggi autonomi, alcuni di tipo aforistico, dissertazioni storiche, riflessioni di carattere vario su temi d'interesse orientale. Le *Note e dissertazioni* (nella prima edizione il titolo suona: *Besserem Verständniss*) includono, tra i saggi finali, la celebre riflessione sulla traduzione.¹⁷

¹⁷ Cfr. L. Koch, cit., p. 539.



Il testo, intitolato *Traduzioni (Übersetzungen)*, non può essere qui riportato per esteso. Si ricordi soltanto che in quelle note è contenuta la celebre riflessione goethiana sui “tre modi” (che sono anche tre “epoche”) di tradurre un testo. Da quelle righe prenderà spunto Walter Benjamin per elaborare la sua personalissima visione della traduzione. In quella visione, più ancora che in Goethe, nascerà l’esigenza di pensare una unità messianica delle lingue, un’ascensione verso quella *reine Sprache* che costituisce l’apporto più noto della teoria benjaminiana.¹⁸

L’Aufgabe des Übersetzers

Il debito di Walter Benjamin nei confronti delle “Note” del *Divan* è un dato acquisito dalla critica. Ma nel famoso testo di Benjamin non sono operanti soltanto le suggestioni goethiane sulle «epoche» e sulle “grammatiche” del tradurre, ma anche un più sottile e pervasivo senso nel considerare i testi come forme in transito metamorfico, dotati di una specifica vita biologica. Il nesso tra le lingue, il fine della traduzione, i rapporti fra le epoche storiche acquistano nel testo benjaminiano una concretezza organica, proveniente dagli scritti scientifici e dall’opera poetica di Goethe. Il fine della traduzione, per Benjamin, non consiste affatto in una successiva e inessenziale resa di un testo originale, ma nella metamorfosi organica di un testo che

¹⁸ Valutando il saggio goethiano sulla traduzione e soppesando le future implicazioni che lo proiettano già nel testo benjaminiano, George Steiner scrive: «Il meglio che si può dire è che questa descrizione del triplice moto della traduzione e della circolarità sostanziale del processo (il senso dell’ “interlineare” di Benjamin deriva chiaramente da quello di Goethe) s’intreccia profondamente con le convinzioni filosofiche fondamentali di Goethe. La traduzione è un caso esemplare di metamorfosi. Essa mostra quel processo di spiegamento organico verso l’integrità armonica della sfera o del circolo chiuso che Goethe celebra attraverso i regni sia dello spirito che della natura. Nella traduzione ideale come nella genetica dell’evoluzione vi è un paradosso di fusione e di forma nuova senza abolire le componenti. Come Benjamin dopo di lui, Goethe vide che la vita dell’originale è inseparabile dai rischi della traduzione; l’entità muore se non è soggetta a trasformazione», G. Steiner, *Dopo Babele*, Garzanti, Milano 1992, p. 314.



attraverso la traduzione si ricongiunge a una «intenzione» sinfonica comune a tutte le lingue. In gioco non vi è la restituzione del senso di uno specifico testo, ma vi è il problema messianico della redenzione di Babele.¹⁹

Il fine della traduzione – suggerisce Benjamin – consiste nell'esprimere il rapporto più intimo delle lingue fra loro.²⁰ Come le finalità intrinseche della vita non tendono alla vita stessa (sarebbe un mutuo riflettersi di specchi vuoti), ma all'espressione della sua essenza e del suo significato; così la traduzione non mostra semplicemente l'immagine speculare di un testo originale (si tratterebbe di un'immagine distorta, di una *mimesis* imperfetta), ma rimanda, come un simbolo, al segreto legame che avvince reciprocamente le lingue. Tale rapporto fra le lingue è fondato nel fatto che le lingue non sono estranee fra loro (una misteriosa *fratellanza* le unisce): sono affini, non tanto nelle loro configurazioni fonetiche, genealogiche o filologiche, ma nella loro finalità espressiva, sono «affini in ciò che vogliono dire».

Nella traduzione, quindi, deve sì inverarsi l'affinità delle lingue, ma non in base a una superficiale teoria della somiglianza. Il testo di approdo non può essere formulato in base a puri criteri di esattezza e di somiglianza, perché tale teoria «non saprebbe definire il

¹⁹ Per un ulteriore approfondimento sulla filosofia del linguaggio e della traduzione nei testi benjaminiani, si vedano in particolare: L. Belloi e L. Lotti (a c. di), *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, Roma 1983; A. Benjamin e P. Osborne (a cura di), *Walter Benjamin's Philosophy*, London 1994; F. Desideri, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Roma 1980; M. Ophälders, *Costruire l'esperienza. Saggio su Walter Benjamin*, Bologna 2001; F. Rella (a cura di), *Critica e storia. Materiali su Benjamin*, Venezia 1980; G. Giurisatti, *Scrittura e idea. Introduzione alla lettura della Premessa gnoseologia al Dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Schio 1992; R. Kather, "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen". *Die Sprachphilosophie Walter Benjamins*, Frankfurt a. M. 1989; G. Agamben, *Lingua e storia. Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Benjamin*, Roma 1983; B. Menke, *Sprachfiguren. Name, Allegorie, Bild nach Benjamin*, München 1991; H. J. Vermeer, *Übersetzen als Utopie. Die Übersetzungstheorie Walter Benjamins*, Heidelberg 1996; G. Carchia, *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Roma 2000.

²⁰ Cfr. W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4.1, Suhrkamp, Frankfurt a.M., pp. 9-21, trad. it. R. Solmi, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1995, pp. 39-52.



significato di questa esattezza». ²¹ I criteri di quest'ultima rimangono oscuri, e la negoziazione dei loro significati rimane impensata. Una pura teoria della *mimesis* è da scartare. Lo prova la gnoseologia:

Ma in realtà l'affinità delle lingue si esprime, in una traduzione, in forma molto più profonda e definita che non sia la superficiale e vaga somiglianza di due opere poetiche. Per cogliere il vero rapporto fra originale e traduzione, occorre avviare una considerazione affatto simile, nel suo intento, alle argomentazioni con cui la critica della conoscenza prova l'impossibilità di una teoria della copia o della riproduzione dell'oggetto. Come si mostra che nella conoscenza non potrebbe darsi obbiettività, e neppure la pretesa ad essa, se essa consistesse in copie o riproduzioni del reale, così si può dimostrare che nessuna traduzione sarebbe possibile se la traduzione mirasse, nella sua ultima essenza, alla somiglianza con l'originale. ²²

Il testo tradotto non è una copia dell'originale, non è la *mimesis* di un oggetto dato. Nessuna traduzione sarebbe possibile se la traduzione mirasse alla somiglianza con il testo-fonte, perché i criteri con cui elaborare questa *mimesis* sono impensabili al di fuori di una ulteriore teoria della traduzione. Tale argomento sembra sottendere che non è in alcun modo possibile ricostruire il testo originale, la "cosa stessa", dalle sue traduzioni, dai suoi sintomi mimetici.

L'affinità fra le lingue è, in senso stretto, una parentela, ²³ che prescinde totalmente da una rigorosa genetica filologica. Non si tratta di un'affinità estrinseca, che sarebbe segnalata da isomorfismi o rimandi lessicali. Come la traduzione non riposa sulla "somiglianza" con l'ori-

²¹ *Ibidem.*

²² *Ivi*, p. 43.

²³ Si ricordi che l'originale tedesco ha *Verwandtschaft*, che significa "affinità", ma anche "parentela", e Benjamin chiede che si comprenda il concetto anche in questo senso stretto (cfr. *ivi*), memore delle non casuali ascendenze goethiane.



ginale, così la relazione che lega le lingue tra loro non ha a che fare con tale «somiglianza», ma con una «affinità» dell'«intenzione»²⁴ comune delle lingue. La spiegazione di questa idea è affidata a una delle più celebri frasi del saggio:

Piuttosto, ogni affinità metastorica delle lingue consiste in ciò che in ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari: la pura lingua [*die reine Sprache*].²⁵

Si dà quindi un'affinità tra le lingue che trascende la storia (ovvero che non inerisce tanto al loro sviluppo né alle loro reciproche genealogie), e tale affinità lega le lingue in base a ciò che esse «intendono»: il «tema» delle lingue, ineffabile per le lingue «prese come un tutto» e «prese singolarmente», è identico. E' questa identità dell'inteso che fonda la possibilità della traduzione. E' solo al convergere delle reciproche intenzioni, è solo all'incrocio delle istanze espressive delle singole lingue che appare quella meta-lingua, che potrebbe dire l'inteso a prescindere dai singoli vocabolari: la “pura lingua”.

Poiché il grande motivo dell'integrazione delle molte lingue nella sola lingua vera è quello che ispira il suo [del traduttore] lavoro. Un lavoro in cui le singole proposizioni, opere, giudizi non giungono mai ad intendersi – come quelli che restano affidati alla traduzione –, ma in cui le lingue stesse concordano fra loro, integrate e riconciliate nel modo del loro intendere.²⁶

L'integrazione delle lingue è nominata da Benjamin come l'“armonia” di tutte le lingue, che convergono, come nel supremo punto di fuga del senso, verso la “pura lingua”. Ma l'armonia non è il solo termine *musicale* usato da Benjamin. In un passo significativo, appare la figura dell'“eco”. Scrive Benjamin:

²⁴ Nell'originale ted., *Intention*.

²⁵ *Ivi*, p. 44.

²⁶ *Ivi*, p. 47.



Esso [il compito del traduttore] consiste nel trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l'eco dell'originale. (...) Ma la traduzione non si trova, come l'opera poetica, per così dire all'interno della foresta del linguaggio, ma al di fuori di essa, dirimpetto ad essa, e, senza porvi piede, vi fa entrare l'originale, e ciò in quel solo punto dove l'eco nella propria lingua può rispondere all'opera della lingua straniera.²⁷

Il traduttore deve plasmare il testo non già in base a criteri puramente mimetici, ma deve ridestare, nella sua lingua, l'eco del testo originale. L'eco sembra la traduzione acustica della *mimesis*, della copia, di cui sarebbe la controparte visiva (il simulacro prodotto dalla *mimesis* è *eidolon*, in cui risuona la radice ottica di **id-*). Ma l'eco ha immediatamente a che fare con la voce, con i suoi rimandi, quindi con il lessico musicale. L'eco è il fondamento dell'imitazione (della *mimesis*) musicale (il canone è un sistema di echi "ben armonizzati"). Nel fenomeno dell'eco la voce ritorna (imita se stessa), distorta dalla sua "riflessione" (si tratta, come nella traduzione, di una *mimesis* imperfetta). Ciò che vi è di più proprio (la voce, la lingua) si riflette nello spazio, e ritorna "alienata", come fosse la voce di un altro (la voce dell'estraneo, la lingua straniera). Nell'eco è in opera tale "sdoppiamento" della lingua e della voce, sdoppiamento, inutile dirlo, apparente. Il testo tradotto è formulato nella "mia" voce, nella "mia" lingua, ma, al tempo stesso, è alienato, perché esso è l'eco del testo "straniero".²⁸

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ Vi è ormai una ricca e specifica bibliografia sulla questione della *mimesis* negli scritti di Benjamin. Tra i molti testi validi, quelli più vicini allo spirito della presente ricerca sono: A. Rabinbach, *Introduction to Walter Benjamin's «Doctrine of the Similar»*, in «NGC», VI (1979), n. 2, pp. 60-64; G. Gebauer e C. Wulf, *Unsinnliche Ähnlichkeit. Zur Sprachanthropologie Walter Benjamins*, in Id., *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Rowohlt, Hamburg 1992; T. Miller, *Mimesis, Mimikry, and Critical Theory in Exile. Walter Benjamin's Approach to the Collège de Sociologie*, in *Borders, Exiles, Diasporas*, edited by E. Barkan and M.-D. Shelton, Stanford University Press, Stanford (California) 1998, pp. 123-133; C. Cappelletto, *Note su due frammenti di Benjamin*, in «Materiali di estetica», 2000, n. 3, pp. 17-24.



Le lingue sono voci che convergono alla superiore armonia della «pura lingua». Nella grandiosa sinfonia del senso, le lingue, le opere, le voci, i testi, le traduzioni si rincorrono, intrecciati nell'universale imitazione dei reciproci echi. Pur senza sviluppare il tema, Walter Benjamin suggerisce una metaforica musicale nella teoria della traduzione. Non è una forzatura pensare che la «pura lingua» sia la musica stessa. La pura lingua è quella lingua messianica e ineffabile che custodisce la possibilità dell'intenzione del senso, pur senza poterlo articolare espressamente, perché nessun vocabolario specifico le è concesso. È difficile immaginare una definizione più pertinente della musica. Essa è quella “lingua” che trascende tutte le lingue, pur articolando, in base a un preciso “*logos*” senza *verba*, una chiara intenzione espressiva. Questa espressività non è un *deuten*, un *bedeuten*, un *semainein*: non ha a che fare con la metafisica del segno. La verità della musica non va *mostrata*: come suggerì Nietzsche, essa va *danzata*.

La *reine Sprache* come lingua della *Weltliteratur*

È chiaro quindi, come si è già notato, che la redenzione delle lingue nella *reine Sprache* non avrebbe il carattere di una *abolizione* delle diversità linguistiche, delle intonazioni semantiche, ma, al contrario, avrebbe il carattere di una ricerca di totalità, o di una evocazione e restaurazione di una totalità perduta. Nelle letterature, nelle “culture” sono in opera lingue diverse, la cui reciproca diversità deve essere compresa a partire dalla totalità e dalla comunità che esse sostengono. Lo snodo di tali contiguità linguistiche – questo ci suggerisce il testo di Benjamin – è la prassi della traduzione. I testi letterari, quindi, non possono in alcun modo essere guardati come dei *totem* canonici, chiusi nella loro specificità nazionale e «culturale», ma vanno guardati nell'ampio contesto della *Weltliteratur*, quell'insieme sinfonico e maestoso nominato da Goethe in una famosa conversazione.²⁹

Il passo delle *Conversazioni con Goethe* in cui è registrata l'espressione *Weltliteratur* è assai celebre, ma vale la pena citarlo ancora una volta:

²⁹ La questione del “contesto” territoriale nel quale un'opera o una lingua risuona sembra essenzialmente legata ai temi che qui si trattano. È chiaro che la “deterrioria-



Mi convinco sempre più – ha proseguito Goethe – che la poesia è un patrimonio comune dell’umanità e si manifesta, ovunque e in tutti i tempi, in centinaia e centinaia di individui. [...] Ma se noi tedeschi non ci decidiamo a guardar fuori dalla cerchia ristretta del nostro ambiente, è fin troppo facile che ricadiamo in questa presunzione pedantesca. Per questo mi piace tener d’occhio le altre nazioni e consiglio a tutti di fare lo stesso. Oggigiorno letteratura nazionale non vuol dir molto, sta arrivando il tempo della letteratura universale [*Weltliteratur*] e ciascuno di noi deve contribuire al suo rapido avvento.³⁰

lizzazione della cultura” passa innanzitutto dalla determinazione del funzionamento di questi contesti, che mutano, spesso profondamente, le risonanze di senso che un’opera genera. E non si tratta solamente della questione dell’articolazione nazionale, sovranazionale o «imperiale» dei canoni letterari, artistici o filosofici: tale questione ha immediate conseguenze politiche. Un critico appassionato delle configurazioni di senso generate dai contesti geografici e spirituali nei quali un’opera viene pensata è Milan Kundera. È forse un caso che Kundera, padrone della composizione musicale e appassionato conoscitore di musica, abbia visto con lucidità il nesso che avvince opera spirituale, lingua nazionale, contesti culturali e mondi musicali? Dei molti passi della sua opera pertinenti a tali temi, si ricordi solo il seguente, a titolo di esempio, che suona come un doloroso monito verso il difficile processo di unificazione dell’Europa: «Ci sono due contesti elementari nei quali è possibile collocare un’opera d’arte: la storia della sua nazione (chiamiamolo il *piccolo contesto*) o la storia sovranazionale della sua arte (chiamiamolo il *grande contesto*). Siamo soliti considerare la musica, in maniera del tutto naturale, nell’ambito del grande contesto: sapere quale era la lingua materna di Orlando di Lasso o di Bach non ha grande importanza per un musicologo; un romanzo, invece, a causa del legame con la sua lingua, è studiato in tutte le università del mondo nell’ambito del piccolo contesto nazionale. L’Europa non è riuscita a pensare la propria letteratura come un’unità storica e non mi stancherò di ripetere che in questo consiste il suo irreparabile fallimento intellettuale», M. Kundera, *Il sipario*, trad. it. M. Rizzante, Adelphi, Milano 2004, p. 47. Si noti che l’intera parte seconda del volume porta il titolo *Die Weltliteratur*.

³⁰ J. P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe*, a cura di E. Ganni, trad. it. A. Vigliani, Einaudi, Torino 2008, p. 176 (si tratta della conversazione del 31 gennaio 1827). Su questo tema è da segnalare il classico studio di F. Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, Berna 1946. Sulla questione della *Weltliteratur* la bibliografia è già ricchissima. Si tenga presente anche l’utile raccolta di riferimenti goethiani alla *Weltliteratur*, contenuta nella *Hamburger Ausgabe*: J. W. Goethe, *Werke*, Bd. 12, Beck, München 1981, pp. 361-364. Si leggano inoltre le utili riflessioni di H. Weinrich sulle degenerazioni del concetto di *Weltliteratur*: H. Weinrich, *Wie zivilisiert ist der Teufel? Kurze Besuche bei Gut und Böse*, Beck, München 2007, trad. it. F. Ortu, *Piccole storie sul bene e sul male*, Il Mulino, Bologna 2009, pp. 95-106.



La poesia – per sineddoche, l’arte in senso lato – è un «patrimonio comune dell’umanità» e «si manifesta ovunque», in «tutti i tempi», «in centinaia e centinaia di individui». Frequentare la poesia, la letteratura, il pensiero, nei ristretti limiti dei confini nazionali, significa condannarsi a un colpevole provincialismo. «Guardar fuori dalla cerchia ristretta del nostro ambiente» è la condizione fondamentale per l’edificazione di un’autentica cultura. «Oggigiorno» (Goethe pronuncia queste frasi nel gennaio del 1827, Beethoven morirà due mesi più tardi, la *Nona sinfonia* era stata composta nel 1824) «letteratura nazionale» non significa più molto. Ognuno è chiamato a contribuire al rapido avvento di questa «*Weltkultur*», i cui sintomi sono già in opera nel *West-Oestlicher Divan*.

L’interprete più autorevole di questa istanza goethiana nel ventesimo secolo fu certamente Thomas Mann. In uno dei suoi saggi dedicati al venerato scrittore, scrive Mann:

Letteratura universale – *Weltliteratur* – era in realtà da un pezzo la sua opera letteraria, come tale sentita e accolta dai giudici autorevoli, ed è Goethe che crea il termine, lo propone al suo tempo come dato di fatto e come esigenza – non da ultimo come espressione della sua tendenza personale all’universalità, rafforzatasi sempre più in vecchiaia.³¹

E dopo aver citato il passo delle *Conversazioni* di Eckermann, Mann prosegue:

Su come Goethe abbia accolto in sé il mondo e sul mondo abbia esercitato il suo influsso, su ciò che a lui diedero l’Inghilterra, l’Italia, la Francia, la Spagna, il lontano Oriente e l’America, come anche su ciò che nella vita intellettuale di quei paesi è stato risvegliato e liberato dalla sua opera, su queste diastole e sistole artistiche, ha scritto recentemente un lodevolissimo lavoro lo storico della letteratura dell’Università di Berna Fritz Strich, *Goethe e la letteratura universale*. Quest’opera di ampio respiro ci offre l’alto pia-

³¹ T. Mann, *Goethe. Una fantasia*, in Id., *Nobiltà dello spirito*, cit., pp. 370 e seg.



cere di osservare l'eupeismo di Goethe nel suo aspetto soggettivo e oggettivo, quale ricettività e quale missione. È ben chiaro che la formula «letteratura universale» era risultato di entrambe e che non bastava a formarla la coscienza della propria formazione e dei propri debiti di riconoscenza, ma vi doveva contribuire necessariamente il senso di un ampio influsso, per completarne l'idea. (...) Però questo possente ingegno, questo raziocinio che tutto comprende, organizza e poeticamente fonde, non serve soltanto alla sintesi fra passato e presente, ma è con pari audacia senso del futuro, previsione e anticipazione di ciò che verrà, di quanto “è nel tempo” e per cui il termine *Weltliteratur* non è che sigillo e simbolo. Goethe la descrive talvolta quale «libero commercio di concetti e di sentimenti», il che significa un caratteristico trasferimento nell'ambito spirituale di principi dell'economia liberale.³²

³² *Ibidem*. Dopo aver citato ancora una volta il celebre passo tratto dalle *Conversazioni* di Eckermann, scrive Thomas Mann in un altro saggio, sempre dedicato a Goethe: «Non posso fare a meno di pensare a queste parole, pronunciate da quel vegliardo regale che dal più intimo germanesimo è asceso a quella grandezza che spazia sull'illimitato, nel momento in cui mi si affida l'onorevole ed emozionante compito di scrivere una prefazione tedesca a questa pubblicazione giapponese che celebra il centenario della morte di Goethe, di offrire questa miscellanea, dedicata da esimi studiosi giapponesi alla sua vita e alla sua opera, un saluto dalla terra natale del festeggiato. Letteratura universale! Tutta la forza e l'energia di questa parola, capace di allargare il cuore, tutta la gioia che ci viene dallo sperimentare l'unità dello spirito umano, e che in essa si concentra con severa benevolenza, mi afferrano nell'accogliere un invito così mirabilmente remoto, ed è chiaro come, volendo accettarlo, mi venga subito alla mente quel passo ora citato di Goethe, e mi induca a riflettere sul significato dell'espressione in cui esso culmina. Che cosa intendeva Goethe per “letteratura universale”? Egli parla di un'epoca che sarebbe “alle porte”: non può quindi avere pensato semplicemente alla mera somma, al totale della vita spirituale fermata nella parola scritta; piuttosto, se mai, a quell'altissima scelta, a quella fioritura di scritti – cui la sua opera già apparteneva da lungo tempo – che, ovunque sviluppatasi, in forza della propria validità universale viene sentita e riconosciuta come un patrimonio dell'umanità intera. Tutto ciò nella consapevolezza che fosse iniziata un'epoca in cui sarebbe stato considerato degno di attenzione solo ciò che ha respiro universale, e che il tempo in cui le cose erano valide solo all'interno della loro sfera d'origine fosse ormai tramontato» (T. Mann, *Alla gioventù giapponese*, in Id., *Nobiltà dello spirito*, cit., pp. 244 e seg).



Il passo di Thomas Mann ha il merito di sottolineare il doppio movimento che articola l'aspirazione all' "universale" di Goethe, e la sua aspirazione alla *Weltliteratur*: in esso è in opera un aspetto soggettivo e uno oggettivo, vi è una "ricettività" e una "missione".

Il primo aspetto, soggettivo e "ricettivo", nomina l'influsso della letteratura universale sulla fantasia sintetica di Goethe. Si tratta della "coscienza della propria formazione" e dei propri "debiti di riconoscenza". La creazione artistica, nel suo movimento di osservazione, comprensione, imitazione, traduzione, ha come oggetto, in questa sua fase esplorativa e accumulativa, il mondo nella sua totalità, la letteratura, la natura e l'arte nelle loro più diverse manifestazioni. La conoscenza, frutto di tale osservazione, sviluppa specifici organi della nostra sensibilità.

Il secondo aspetto, oggettivo e "produttivo", nomina il grande contesto che l'opera poetica, già dal suo nascere, invoca. Non solo la *Weltliteratur* è da venire, e le opere degli uomini "devono prepararne l'avvento", ma le composizioni stesse devono contenere in sé il *desiderio* di essere collocate, non già nel piccolo contesto della letteratura nazionale, ma nel grande contesto della letteratura universale. La forza creatrice del poeta deve muoversi immediatamente verso i vasti diametri dell'universale, verso quella "pura lingua" che garantisce l'universalità della letteratura. Le opere, come si ricorderà dal passo di Benjamin, sono in viaggio verso la pura lingua (la *reine Sprache* è chiaramente la lingua della *Weltliteratur*), verso la pienezza di senso, garantita dalle organiche e successive traduzioni che ne marciano l'armonico sviluppo e la «sopravvivenza».

La tradizione, la storia, i canoni, le letterature sono in perenne revisione, in forza delle esigenze creatrici delle successive generazioni. La grammatica di tale revisione, di tali riformulazioni critiche, è l'arte della *traduzione*. È la traduzione che garantisce la comprensione della storia, e ne custodisce le identità, immettendo tuttavia l'elemento dell'alterazione, della *mimesis* imperfetta, della ricerca della pienezza di senso, che è sempre a venire, utopia messianica che costringe incessantemente i testi alla loro riformulazione.

La sua sensibilità spinge Mann a pensare la *Weltliteratur* non già come un archivio di testi già scritti, guardati da un punto di vista en-



ciclopedico e vagamente cosmopolitico. Qui si parla di un' "epoca" che segna una discontinuità significativa da ciò che precede, un'epoca che è "alle porte" e al cui avvento bisogna lavorare. Certo Thomas Mann, da sensibile pensatore politico qual era, ha sentito la necessità di segnalare la validità dell'istanza goethiana in una fase storica nella quale, dopo un secolo di accesi nazionalismi, le ideologie identitarie ottocentesche stavano per conflagrare in una seconda *Weltkrieg*.

Thomas Mann morì nel 1955; *Orientalism* di Edward Said è del 1978. Tra i due eventi, cronologicamente vicini, sembrano essere trascorsi molti decenni. Il paesaggio mondiale, in quello stretto giro d'anni, è radicalmente mutato. Se per Thomas Mann l'aggettivo "europeo" costituiva un blasone, un quarto di nobiltà, per una letteratura che sapeva smarcarsi dagli angusti limiti del nazionalismo, per Edward Said l'aggettivo "europeo" e "occidentale" comincia a risultare problematico. L'epocale processo della decolonizzazione, il crollo delle identità nazionali forti e la costituzione di veri e propri nuovi "imperi", hanno costretto Said a ripensare quelle stesse categorie che avevano articolato il pur nobile ideale della *Weltliteratur*. Paradossalmente, non sarà più tanto l'ideale goethiano della *Weltliteratur* a costituire il rimedio ai nazionalismi e agli imperialismi, quanto piuttosto il *West-Oestlicher Divan* e le sue reincarnazioni musicali.

In un paragrafo di *Umanesimo e critica democratica*, è lo stesso Said a compiere questo passo: viene citato Goethe, come simbolo di un atteggiamento – letterario e politico – universalistico e antinazionalistico, ma non attraverso le *Conversazioni* di Eckermann, quanto invece attraverso il *West-Oestlicher Divan*.

Il grande progenitore, e simbolo di questo atteggiamento universalistico, è Goethe, che nel decennio successivo al 1810 si mostrò affascinato dall'Islam e in particolare dalla poesia persiana. In questo periodo compose il suo più raffinato e intimo poema d'amore, il *West-Oestlicher Divan* (*Il divano occidentale orientale*, 1819), trovando nell'opera del grande poeta persiano Hafiz e nei versetti del *Corano* una nuova ispirazione che gli permise di esprimere un risvegliato senso dell'amore fisico e scoprendo, come disse in una lettera al-



l'amico Zelter, che nell'assoluta sottomissione a Dio era divenuto possibile per lui oscillare tra i due mondi, il proprio e quello dei credenti musulmani, lontano mille miglia, se non mille mondi, dall'Europa e da Weimar. Durante gli anni venti del XIX secolo, queste riflessioni fecero maturare in Goethe la convinzione che le letterature nazionali fossero ormai state soppiantate da quella che definì *Weltliteratur*, la letteratura del mondo, un'idea universalistica dell'unione di tutte le letterature in un insieme sinfonico e maestoso.³³

Said suppone che l'idea della *Weltliteratur* sia un *effetto* del *Divan*, una *conseguenza* degli studi orientali, che Goethe aveva intrapreso nel secondo decennio dell'Ottocento. Inoltre, la lettera a Zelter ricordata da Said segnala sì la fuga di Goethe in un Oriente ideale, «mille miglia e mille mondi» lontano da Weimar, ma anche una fuga (doppiamente metaforica) da un certo eurocentrismo delle discipline umanistiche, che Said non smette di criticare. Il fatto che il musicista Zelter fosse il confidente di tali riflessioni, si sposa assai bene con la metafora della «letteratura universale» come di un «insieme sinfonico e maestoso». Anche nella sensibilità di Edward Said la musica e la *Weltliteratur* formano un'armonica unità di senso. Il passo, poi, prosegue in questo modo:

Per molti studiosi contemporanei – me compreso – la grandiosa visione utopica di Goethe rappresenta il fondamento della letteratura comparata, il cui implicito e forse utopico presupposto logico va appunto ricercato in un'ampia sintesi della produzione letteraria mondiale, che trascende i confini e le lingue senza per questo cancellare l'individualità e la concretezza storica delle sue parti.³⁴

Pochi dovrebbero nutrire dubbi sul fatto che un autentico umanesimo, e il senso stesso degli studi letterari, vada appunto cercato in tale «ampia sintesi della produzione letteraria mondiale». Il trascen-

³³ E. Said, *Umanesimo e critica democratica*, cit., p. 118.

³⁴ *Ivi*, p. 119.



dimento dei confini e delle lingue, «senza cancellare l'individualità e la concretezza storica delle sue parti» è la definizione stessa di “cultura”. Lo strumento, l'articolazione, di questa sintesi è costituito, come si è visto, dalla traduzione.

Un'orchestra “deteritorializzata”

Per concludere, se si volessero misurare le conseguenze teoriche del progetto da cui è scaturita la fondazione della *West-Oestlicher-Divan Orchestra*, si dovrebbero elencare alcuni punti essenziali. Innanzitutto, la fondazione di tale orchestra conferisce alla musica il mandato della conoscenza reciproca tra sensibilità in conflitto, rendendo parziali e discutibili tutte le caratterizzazioni “forti” delle identità culturali, delle lingue, delle tradizioni. Le diverse provenienze dei giovani musicisti (geografiche, linguistiche, “culturali”, storiche) convergono verso la loro redenzione nello spazio della musica. Seduti nell'emiciclo dell'orchestra, giovani israeliani e palestinesi depongono le loro specificità per una meta comune: l'eccellente esecuzione di una sinfonia di Beethoven o di Brahms. La musica possiede, in questo caso, una potente valenza politica.

Non solo, ma nella *West-Oestlicher-Divan Orchestra*, le lingue specifiche, per essere comprensibili, necessitano delle reciproche traduzioni. La comprensione degli individui, delle loro parzialità “culturali”, passa attraverso la traduzione. Un dialogo è possibile quando vi è traduzione, e vi è traduzione quando vi è dialogo. Nell'incrociarsi utopico delle specificità culturali vi è lo spazio neutro della “cultura”, dove le lingue, per comprendersi vicendevolmente, necessitano di una incessante opera di traduzione. E la traduzione esiste, perché gli esseri umani parlano lingue diverse, *molte* lingue diverse. Ogni lingua tende a porsi come veridica mappa del mondo, ma – allo stesso tempo – la presenza di lingue diverse suggerisce la parzialità di ogni lingua, e la sua insufficienza, sia da un punto di vista comunicativo, sia da un punto di vista più filosofico.

A un grado più elevato, è la *musica* che predica, con la sua sola presenza, l'insufficienza di tutte le lingue, rispetto alla cui semantica senza vocabolari ed espressività senza segni, le lingue possono solo



toccarne tangenzialmente il senso. Nondimeno, il rapporto che stringe le lingue naturali ai codici della musica è un rapporto di traduzione. “Mettere in musica” un testo è uno specifico atto di traduzione, catturato nelle difficoltà, nei paradossi, negli slittamenti di senso, che abitano la traduzione linguistica. La musica quindi, lungi dall’esserne un ornamento inessenziale, sta al cuore della teoria della traduzione. Anzi, una teoria della traduzione che non metta al centro la musica, finisce per essere parziale. La difficoltà della traduzione inerisce essenzialmente alla difficoltà del “tradurre la musica”. Ogni difficoltà della traduzione/trasmmissione del senso inerisce essenzialmente alle questioni poste al *logos* dalla musica.

È interessante notare che sia proprio la presenza di Goethe, dei suoi testi e della sua testimonianza, a costituire il nucleo di tale progetto. La Germania – attraverso la ritrovata eredità musicale goethiana, a Weimar come a Berlino – redime la sua storia recente, ed è restituita, secondo i più alti desideri di Thomas Mann, a un compito politico e culturale di vertice, di sintesi, di dialogo. Guardata dal punto di vista musicale, la presenza stessa di Goethe e dei suoi testi nella tradizione ottocentesca e novecentesca è stata fondamentale. Le traduzioni musicali del *Faust* sono innumerevoli. La musica ha dialogato con il *Divan* sin dai primi anni dalla sua pubblicazione: molti compositori di prima grandezza hanno musicato liriche della raccolta. Il progetto della *West-Eastern Divan Orchestra* si colloca quindi al culmine di una lunga tradizione di dialogo tra Goethe e la musica.

Inoltre, il multilinguismo originario del *logos*, che impone agli esseri umani la necessità della traduzione, mette capo al multilinguismo originario delle sue letterature. La *Weltliteratur* goethiana è la ratifica di questa considerazione antinazionalistica, universale e originariamente impura delle tradizioni e dei canoni letterari. La tradizione è garantita dalla traduzione: la sopravvivenza dei testi ha direttamente a che fare con le loro metamorfosi. Le intricate genealogie dei testi non sono compatibili con la chiusura della letteratura in un canone patrio, ma devono svilupparsi secondo un vivo modello organico caro tanto a Goethe quanto a Benjamin. Secondo tale lettura, la lingua messianica della *Weltliteratur*, tratta dalla nozione benjaminiana di “pura lingua”, corrisponde alla musica, a quello spazio



di senso dotato di profondi significati, che tuttavia non sono formulabili in alcuna lingua specifica. Le lingue, infrante nei cocci delle loro particolarità e dei loro vocabolari, tendono, attraverso un incessante lavoro di traduzione, alla ricerca del senso, della potenza espressiva e persuasiva della musica.

“Deterritorializzare la cultura” significa quindi disinnescare la metaforica etnonimia che è in opera al cuore del concetto di “cultura”, conferendo a quest’ultimo un più vasto significato, che abbia immediatamente a che fare con i transiti, le lingue, le traduzioni, e in ultima analisi, con la musica. Tale uso della parola “cultura” non marcherebbe più i tratti nazionali specifici, ma uno spazio sovranazionale in cui si dispieghi l’incessante migrazione del senso, uno spazio che costituisca lo spazio utopico di tutte le più nobili espressioni umane.