
La Traduzione dell'Anello – Altre note

Altre note:

La Casa del Capo
Il Signore delle parole
L'uso dei tempi verbali
Il Viandante d'Europa

La Casa del Capo

In questo confluire nella Casa del Capo (in uno spazio e in un tempo così riconosciuti stravolti) si ha la risposta alla chiamata al pensare da parte dell'uomo moderno, cioè dell'uomo al quale il tempo della modernità non richiedeva il pensare. Questo confluire estremo nella Casa del Capo è il tempo in cui la casa è il canto abbandonato, ma è anche il tempo in cui l'andata di colui che si fa Viandante d'Europa rende il canto della sera canto della terra.

Nella Casa del Capo è la possibilità a rappresentare la verità per gli uomini e quindi a rendere veri gli uomini – anziché essere l'uomo a testimoniare la verità. Questo perché nella Casa del Capo era in gioco l'uso autentico del linguaggio. Il Viandante d'Europa troverà l'autenticità del linguaggio in una forma esterna alla Casa del Capo nella prima fase del suo viaggio, e completerà il viaggio per riportare questa forma di autenticità del linguaggio in una Casa del Capo. Ma se è vero che egli era partito dall'Ultima Casa Accogliente, allora l'Ultima Casa Accogliente è la falsa Casa del Capo, che attende il viaggio del Viandante d'Europa per 1) riottenere l'autenticità del linguaggio in grado di rendere la verità degli uomini; 2) ac-

cezzare il dono, ma consegnare il dono ingombrante a colui che può farsi "portatore dell'Anello", con lo scopo che è deducibile dall'epoca: alienazione o distruzione. Così, la vicenda della "traduzione dell'Anello" ha il suo percorso.

Che cosa è la parola del Capo? Le saghe costituiscono un esempio di parola del Capo. Per questo tradurre vorrà dire mettere in salvo (portare oltre) la parola del Capo. Parola data (dal Capo), parola tenuta (dalla scorta).

La parola era data dal Capo come segno del suo prestigio; la parola era mantenuta dalla Scorta come segno della sua fedeltà.

Il Capo era un Signore della Parola. I poeti erano signori delle parole.

Il Capo dà la parola; la Scorta man-tiene la parola. Vale a dire: *tiene con la mano*, perché in questo *tenere* è la sua fedeltà. Il Capo e la Scorta si impegnano reciprocamente: il Capo dà la parola alla Scorta e insieme man-tiene la parola alla Scorta e tiene in mano la Scorta mantenendola; la Scorta man-tiene la parola del Capo e dà la parola al Capo. Il luogo dove la parola è tenuta è la casa del Capo. Tenere in mano vuole dire mantenere nella casa del Capo. La caduta del Capo è la fine della sua casa (*Il Lamento di Deor*, Kári). La caduta del Capo segna il momento in cui questa reciprocità della parola si interrompe: questo è il momento in cui la parola del Capo deve essere *portata oltre*. Quando avviene la caduta del Capo, allora è necessario *tradurre*. Allora la Scorta prende in mano la parola del Capo. Prendere in mano la parola del Capo vuole dire vendicare il Capo. Ma in quest'azione l'omogeneità della Scorta si sfalda, e la parola del Capo, nonostante la fedeltà della Scorta, viene *portata oltre*. In parte essa viene dissolta e in parte travisata. Nel cap. 147 della *Njáls saga* Kári Sölmundarson costringe Þorgeir skorargeirr Þórisson a riconciliarsi con Flosi, riservando soltanto a se stesso il compito di vendicare Njáll e i suoi figli. Quella civiltà di stracci che è stata la civiltà latina non poteva capire il significato della parola "tradurre" perché questa civiltà nulla sapeva di fedeltà, di parola data, di parola tenuta, di un Capo e di una Scorta. Essa ha dato alla parola il significato più sbrigativo: portare una frase qualsiasi da una lingua qualsiasi ad un'altra lingua qualsiasi; rendere la frase nella nuova lingua nel modo più scorrevole possibile.

Il Viandante d'Europa – La Terra del Sacro – I salti temporali [Perché si è scelto di tradurre così]

L'animale che incontra l'uomo salva il mistero del mondo. Ma l'animale che incontra l'uomo chiama l'uomo al mistero del mondo. L'uomo che pensa l'incontro con l'animale come esperienza del Viandante d'Europa nella terra d'Europa in quanto "dono della parola", mette in salvo il mistero del mondo. L'animale salva il mistero del mondo, mentre il Viandante d'Europa che incontra l'animale mette in salvo il mistero del mondo. Il loro incontro è la parola che suona come il suono di un canto di guerra.

Ma l'animale è ciò che non ha parola, mentre il Viandante d'Europa usa una

parola alla quale, in quanto lingua, egli non ha pieno accesso. Per questo il loro incontro è fondamentale – e questo incontro fa apparire la verità del linguaggio. Questo incontro deve avvenire tra un individuo che non ha accesso alla parola, e uno che invece ha pieno accesso alla parola, ma che non può usare con colui che incontra.

Ne consegue che il Viandante d'Europa deve portare a distruzione ciò che ottiene dall'incontro (Auðunn: regalare l'orso, regalare l'anello; Frodo: distruggere l'Anello del potere).

Il Viandante d'Europa si mette in cammino nella Terra del Sacro. Ma il tempo in cui avviene il viaggio del Viandante d'Europa è il tempo dello svuotamento del Sacro nella terra che è la Terra del Sacro. Da qui il carattere timido e indeciso del Viandante d'Europa. La timidezza del Viandante d'Europa deriva dalla indecisione fondamentale, che regola l'inizio del suo viaggio e che suona: "Sarò io in grado di creare la Terra del Sacro?". Infatti, senza Viandante d'Europa non ci sarebbe Terra del Sacro. Questa domanda è la domanda dell'Inizio. La domanda circa l'Inizio è la domanda fondamentale del romanzo. Ma quando la domanda fondamentale dell'Inizio diventa la base stessa del romanzo, allora il romanzo finisce il suo percorso e mostra la sua vera natura. Allora l'Europa diventa la sala del canto di guerra.

Il romanzo non ha mai riconosciuto la domanda del Viandante d'Europa come domanda fondamentale del romanzo, perché il romanzo ha sempre usato la *città* come territorio delle azioni dei suoi personaggi. Il romanzo può riconoscere questa domanda come domanda sui propri fondamenti solo quando il romanzo ha spiegato tutte le sue possibilità. (Musil rappresenta un caso estremo. Nel *Törless* viene messa in discussione la personalità come "fondamento" del personaggio.) Così il Viandante d'Europa libera il suono della parola, ma affossa la lingua in quanto sistema di comunicazione. Il Viandante d'Europa è l'ultimo protagonista di un romanzo. Essere l'ultimo protagonista del romanzo è svelare la domanda dell'Inizio.

Ma la domanda del Viandante d'Europa è la domanda gnostica, che giunge a completo svelamento nella narrativa di Karen Blixen. La domanda gnostica così formulata dal Viandante d'Europa è il ritorno del tema gnostico nel romanzo.

Avere a che fare con l'ultimo protagonista del romanzo vuole dire acquisire l'esperienza del Soggetto.

Il Soggetto è nascosto nei tanti salti temporali del testo originale, secondo un metodo di composizione comune nelle narrazioni in antico islandese, e qui fedelmente richiamato. Che il Soggetto sia presente per noi come riconoscimento di una mancanza nel testo medioevale, indica la nostra modernità come tempo della traduzione.

Una lingua è usata da un gruppo di parlanti per scopi pratici. Un testo ritenuto

importante da quel gruppo dice molto sul modo in cui il gruppo, che parlava quella lingua, pensava il suo agire nel mondo: le parole informano sul tipo di spazio con cui si aveva a che fare, sul tipo di movimenti che quello spazio permetteva. Informa sul modo di intendere il tempo, per cui, in determinate circostanze, poteva creare frasi, perfettamente valide, del tipo: «Egli si volta e disse...».

Le teorie di Harald Weinrich esposte in *Tempus. La funzione dei tempi nel testo* (1964), e la linguistica moderna, possono aiutare a vedere nei tempi verbali qualcosa di diverso dalle semplici indicazioni psicologiche relative al tempo vissuto delle grammatiche tradizionali. Si può ricorrere a teorie così recenti per tradurre un testo islandese medioevale? Teorie di questo genere possono facilitare l'approccio, indicare che lì, per una traduzione pensante, c'è qualcosa su cui pensare.

Affrontiamo meglio la questione dei salti temporali. Prendiamo questa frase islandese: *...þá lítr sveininn aprtr ok málti til Eyvindar...* (*Hrafnkels saga freysgoða*, cap. 8.) Può essere tradotta in due modi diversi: una letterale («allora il ragazzo guarda indietro e disse a Eyvindr»), un'altra adattata all'italiano («il ragazzo guardò indietro e disse a Eyvindr»). In tutte e due le forme la frase è inequivocabile: mostra una persona che si volta per guardare dietro a sé e che poi, in un secondo tempo, dice qualcosa a un certo Eyvindr. Che cosa costituisce la differenza e, soprattutto, cosa può determinare la scelta di una delle due traduzioni possibili? È necessario mantenere in italiano una caratteristica così particolare dell'islandese antico? E perché mantenerla? Perché, poi, essa ci colpisce tanto? Si tratta di una semplice regola della grammatica islandese o c'è qualcosa di più? Per formulare la domanda più correttamente: Che cosa si nasconde in quel punto della grammatica islandese? La risposta è semplice: la "teoria del Soggetto"; di cui noi, in quel punto, notiamo la *mancanza* in modo urtante come mancanza del soggetto. Noi, adesso, possiamo riconoscere diversi gradi di mancanza del Soggetto: la possibilità offerta dalle saghe islandesi di saltare tra preterito e indicativo presente è uno di questi. Ecco quindi le due possibilità di traduzione: sistemando i due verbi al passato remoto otteniamo che i due eventi sono relegati in base a un Soggetto; trasferendo i due verbi all'indicativo presente italiano e al passato remoto subito dopo abbiamo come due pannelli, posti però a una distanza focale diversa: uno mostra il ragazzo che guarda dietro a sé (presente; fuoco corto), l'altro, più in profondità (passato remoto; fuoco lungo), mostra il ragazzo nell'atto di parlare. Che i due avvenimenti siano consecutivi è fuori di dubbio; nel secondo caso manca, però, il Soggetto e noi non lo introduciamo a forza.

Il Viandante d'Europa parte sempre per la Terra del Sacro, perché il Viandante d'Europa scorre sempre la ~~Terra del Sacro~~, questo perché la Terra del Sacro è una invenzione del Viandante d'Europa, e un'unica favola tiene insieme Viandante d'Europa e Terra del Sacro. Ma quando il Viandante d'Europa parte per l'antica Terra del Sacro, allora in lui è la domanda fondamentale: "Sarò io in grado di creare il Sacro come Terra del Sacro, là nella terra che è comunque la ~~Terra del Sacro~~?" Tutta l'Europa è in quest'anello del sole la ~~Terra del Sacro~~, ma grazie

all'indecisione del Viandante d'Europa, la Terra del Sacro ha lanciato la sua ombra sulla ~~Terra del Sacro~~.

L'attraversamento del Viandante d'Europa della ~~Terra del Sacro~~ crea la Terra del Sacro. La ~~Terra del Sacro~~ è attraversata dal segnale indicatore per il Viandante d'Europa, perché solo il Viandante può legare ~~Terra del Sacro~~ e Terra del Sacro. Solo per il Viandante d'Europa il segno indicatore è una indicazione di percorso; in tutti gli altri casi, esso è solo il segno di una cancellazione.

Per tornare alla sua caverna, Zarathustra giunge davanti alla porta della «grande città» (Mikligarðr). Il pazzo chiamato dal popolo la «scimmia di Zarathustra» gli sbarra la strada e inveisce contro la città. Zarathustra passa oltre la grande città, senza dare troppa importanza alle invettive del pazzo. Perché Zarathustra non inveisce contro la grande città, mentre le invettive contro la grande città sono lanciate dal pazzo che il popolo definisce la «scimmia di Zarathustra»? Perché la grande città è quel destino della modernità contro il quale le invettive sono inutili, perché le invettive fanno ancora parte di quell'insieme che ha portato alla costruzione delle grandi città. Il pazzo rappresenta l'atteggiamento di rottura attiva nei confronti della modernità, cioè quell'atteggiamento che combatte la modernità all'interno delle strutture che costituiscono la modernità. La posizione di Zarathustra è più complessa, perché intravede un tempo nel quale tutti i rapporti saranno diversi. La diversità di questo tempo riguarderà anche la vicinanza che nella modernità è rappresentata solo dalla grande città. Il popolo definisce il pazzo «scimmia di Zarathustra» perché ne intuisce la somiglianza con le idee di Zarathustra, e nello stesso tempo ne intuisce la differenza, per cui il pazzo che scimmiotta Zarathustra è solo la scimmia di Zarathustra. La grande città è la grande città europea dell'epoca di Nietzsche: Parigi (Balzac, Baudelaire), Berlino (come indica Sossio Giametta nel suo commento allo *Zarathustra*). Il pazzo furioso rappresenta i poeti che hanno creato il mito poetico-letterario della grande città (Balzac, Baudelaire, Benjamin e prima di tutti Agostino, il «mediocre meticcio africano» cantore della grande città di Dio e pazzo furioso verso Roma); la città è la creazione delle razze del Sud, ma Zarathustra è ormai sul sentiero del Nord [*la grande città del Sud e il sentiero del Nord*] perché questo è il suo pensiero, che sarà il pensiero dell'eterno ritorno e l'eterno ritorno dice che eternamente torna il Nord; Zarathustra passa oltre la grande città perché non vuole diventare un pazzo furioso e sceglie di rimanere in provincia per pensare fino in fondo il suo pensiero.

Il Viandante d'Europa è la persona più timida del mondo. Non è un guerriero (da qui si capisce perché i protagonisti della storia islandese e del racconto popolare norvegese non abbiano niente di bellicoso). Ma proprio questo fa sì che egli possa mettere in salvo il mistero del mondo e che egli possa incontrare l'individuo che salva il mistero del mondo. In un punto dell'*Edda* (*Hávamál*) questa situazione è presentata attraverso questa dinamica:

- il Viandante è fuori strada (il Viandante d'Europa lungo la ~~Terra del Sacro~~)

- incontra l'altro dell' uomo (Auðunn incontra l'animale)
- l'uomo è la gioia dell'incontro con l'altro dell'uomo (la creazione della Terra del Sacro)

Il Viandante d'Europa è la persona più timida del mondo perché si muove in una terra della quale non padroneggia la lingua. Il suo silenzio e il suo riserbo si oppongono al trambusto turistico del poema-idiozia di Dante.

sólarhringr è l'antica parola islandese che indica il periodo di ventiquattro ore. In questo periodo notte e giorno sono nominati insieme. Questa parola è una parola composta. Il suo significato è: "anello (*-hringr*) del sole (*sólar-*)". L'anello del sole si presenta in una doppia versione, a seconda della stagione: chiaro (solstizio d'estate – vicenda di Auðunn); scuro (solstizio d'inverno – vicenda di Frodo). L'insieme che questa parola collega è ciò che si trova collegato nei canti notturni di Hölderlin e Novalis.

Così la Terra del Sacro esiste adesso solo perché c'è il viaggio del Viandante d'Europa, e se non ci fosse questo viaggio la Terra del Sacro sarebbe solo la ~~Terra del Sacro~~.

Il tempo di Zarathustra

Tolkien come seconda fase. Questo tempo ha bisogno di una seconda fase. Questo tempo è un tempo che non ha tempo. Per quale ragione questo tempo è un tempo che non ha tempo? Se non ci fosse questo stare nel tempo per non avere tempo, questo tempo non sarebbe un tempo. Per cui questo tempo è un tempo solo se si coglie l'originalità di questo tempo. Ma questo tempo è un tempo solo se si pone una domanda. Questa domanda è: "Che tempo è un tempo che non ha tempo per Zarathustra?" Questa domanda è fondamentale perché Nietzsche rappresenta la fine del pensiero dell'epoca della metafisica; e perché lo Zarathustra utilizzato da Nietzsche è un nome tradotto dall'antico iranico per muovere una figura che parla in tedesco e usa la lingua dei profeti biblici. Questo tempo è il tempo nel quale non si riconosce il carattere indoeuropeo di Zarathustra; ma è anche il tempo nel quale l'iranico Zarathustra compare metà greco e metà profeta ebraico: è un tempo nel quale Zarathustra non ha più tempo per poter avere tempo. E quindi questo tempo è il tempo della nostra epoca.

Il vero della saga

Il "falso" non si oppone al vero. L'opposizione fondamentale avviene tra vero e non vero (valevole per le lingue germaniche) perché si partiva dal vero, che poteva essere composto di non vero. Nella casa del Capo, durante la recitazione delle poesie o delle saghe, avveniva la separazione tra vero e non vero, se necessario. Il falso

è un qualcosa di completamente diverso, che sviluppa il vero, giocandovi intorno, perché mira a un gioco.

Il vero è determinato nella casa del Capo (come si mostra nella *Heimskringla*), così come il non vero. Il falso è la storia come vedere, che non riconosce il vero, ma che nemmeno si identifica con il non vero, ma che crea una nuova posizione, quella della fantasia e della storia fantastica (falsa).

Tolkien utilizza la storia come vedere, infatti in inglese storia si dice *history*.

La storia come dire prevede la razza, la storia come vedere ha sempre sullo sfondo l'abilità del saltimbanco. La storia come vedere prevede un trucco.

La casa. In che modo contrapporre casa e città? La casa che si trova nella città è un istituto democratico, come la spada dell'esercito romano. Solo alla razza germanica è toccato il compito di indicare il carattere sacro della spada e della casa. Solo la razza germanica ha una poesia che dice l'essere nel dire della razza. L'individuo potrà procurarsi una spada, mentre molte persone potranno andare nella casa del Capo. La casa delle grandi città orientali non avrà mai niente della casa del Capo, nella quale si stabilisce la differenza tra il vero e il non vero. La casa delle città è il bugigattolo previsto da Orwell, cioè la casa del Grande Fratello.

L'abilità del saltimbanco consisterà nel far scorrere i gesti e le parole al fine di abbindolare il pubblico e nascondere il trucco. Nella città tutto scorre e si dimentica grazie alla possibilità di abbindolare. Mignon funambola proveniente dal Sud e i giardini delle *Affinità*.

Traduzione

Che l'accezione relativa alle lingue non sia un fraintendimento lo indicano le lingue germaniche. "Tradurre" si dice in tedesco *übersetzen*, in svedese *översätta*, in norvegese *oversette*, tutte parole composte che significano "collocare oltre".

La Casa del Capo

I giochi di parole fatte nelle lingue latine sono fatui. Quelli delle lingue germaniche sono profondi (Joyce). Queste lingue hanno in sé il pensiero.

Chi ha in sé la vocazione del poeta ha la vocazione di dirigersi verso la Casa del Capo. Che cosa resta della vocazione del poeta, quando non esiste più la casa del Capo verso la quale dirigersi? Ritornare è un programma imprescindibile. Diventare poeta è ritornare ad essere. Essere poeti è dire con una parola. Essere poeta è trovare una comunità che riconosca l'abilità del poeta. Questa comunità non è il pubblico e non è l'industria culturale. Nessuna di queste due cose può decidere sul vero e il non vero. Decidere sul vero e il non vero non implica il pubblico, ma il Capo. La casa del Capo è l'unica cosa che possa decidere sulla legittimità della propria vocazione alla poesia. A determinare la vocazione del poeta è la Casa del

Capo. La Casa del Capo è infatti l'unica cosa che possa decidere tra il vero e il non vero. La passività del poeta è la docilità con la quale il vero poeta si dirige verso ciò che egli riconosce come la Casa del Capo. E sono il tratto distintivo della sua personalità, per il resto grigia. Infatti questa docilità ha affinità con le rotte misteriose degli animali. Il cammino lungo il territorio estraneo è il ritorno verso casa. Questa situazione è ciò che in etologia si chiama "navigazione", cioè la possibilità di ritrovare la strada verso casa. Una rotta del genere è al centro dei due romanzi di Joyce: il romanzo della navigazione diurna, il romanzo della navigazione notturna. La casa del Capo sarà sostituita dall'industria. L'industria è solo una visione deformata della Casa del Capo. Diventare poeta è cercare la casa del Capo; essere poeta è trovare la casa del Capo.

A volte il poeta è solo il testimone di un qualcosa che si ritira. In questi momenti, una grande poesia del silenzio vibra dalle cose che si ritirano.

Lingua e pensiero

Nella civiltà occidentale la filosofia è «nata» a partire da una riflessione sul mito. Questa riflessione è stata compiuta per la prima volta in Grecia da Platone: l'insieme dei miti da Platone considerato era un insieme composito (come adesso si può affermare). Lévi-Strauss, nel terzo volume della sua *Mitologica*, crede di riconoscere le spinte alla filosofia nel pensiero mitico degli Indios latino americani; e poi, subito dopo, riconosce ciò che, secondo l'analisi in corso, impedirebbe la nascita della filosofia in quel mondo lontano. In realtà, la filosofia potrebbe nascere da molte altre cose al di fuori del pensiero mitico. La musica di Beethoven o di Haydn può essere analizzata da un punto di vista del pensiero e della filosofia e una filosofia potrebbe determinarsi a partire da una analisi di questo tipo. Un pensiero filosofico è qualcosa come una notazione matematica in base dieci o in base dodici. Nessun compositore di razza latina potrebbe creare il pensiero in una composizione musicale, perché l'arte latina è sotto il segno del saltimbanco, del falso e del fascino truffaldino. La razza latina è anche segnata da una minore intelligenza rispetto alla razza germanica. Abbiamo qui la differenza tra una razza che ha in sé il pensiero (cioè il vero e il non vero) e una razza che crea le potenzialità del falso.

Dante e Brecht

Estensione: Brecht (l'esigenza di una poesia in grado di fare a meno del pensare). La traduzione pensante deve riflettere sul tempo dell'epoca che non ha più bisogno del pensiero.

Collegamento Dante-Brecht: entrambi non pensano. Dante visiterà l'aldilà cristiano senza rendersi conto di visitare quello islamico; entrambi creano la modernità.

Brecht creerà un'arte della riflessione, che secondo la sua intenzione doveva servire a far pensare, ma quello che concretamente si desume dalla sua opera è

l'abbandono del pensiero.

Dante è stato reso vero dalle comitive di turisti; Brecht da un'epoca che non ha più bisogno del pensiero.

Dante e Brecht contengono in sé dei tempi: nessuno di questi tempi richiede una traduzione.

Perché Brecht è obbligato a una complessa strategia? Si intende per «complessa strategia» ciò che spinge una persona mediocre, provvista di un mediocre talento per la poesia, a comporre la sua opera fingendo di essere una persona intelligente che finge di essere uno stupido, quando egli sa benissimo di essere uno stupido (ma questa complessa strategia non indica una certa intelligenza?) Se Brecht avesse capito che nel nazismo c'era un pensiero, e che questo pensiero doveva, per finire, urtare la modernità verso la quale si stava andando? Se Brecht avesse capito che l'unica via praticabile era ormai quella che portava ad essere l'ultimo poeta dell'Occidente? Ma diventare (o essere) l'ultimo poeta dell'Occidente voleva dire creare una poesia che rinunciava concretamente al pensiero. Perché ciò che, di tanto in tanto, si è sempre trovato nella poesia dell'Occidente è sempre stato il pensiero. Se Brecht fosse stato il primo poeta non pensante che introduce all'epoca contemporanea in quanto epoca del non pensiero, e il nazismo l'ultima ideologia pensante dell'epoca del pensiero? In questo caso ci sarebbe da chiedersi quale sia il pensiero che Brecht intravede nel nazismo e al quale egli reagisce creando la prima vera poesia in grado di fare a meno del pensiero. Vale a dire: qual era il pensiero che il nazismo ha pensato e che la cultura occidentale non poteva assolutamente accettare, tanto da ricorrere alla necessità di una poesia in grado di fare a meno del pensiero?

Si potrebbe tentare un collegamento tra Dante e Brecht. Dante è il turista suonato. Dante percorre uno spazio che è finzione; Brecht crea un sistema mentale che è un'impostura. Entrambi creano una poesia che è una truffa. Entrambi danno da pensare alla nostra epoca, perché la nostra epoca non pensa a partire da ciò che deve essere pensato. Quello che per la nostra epoca deve essere ciò che deve essere pensato sarà anche determinato quando questa epoca rigetterà da sé la poesia di Dante e di Brecht. Brecht è colui che crea una poesia che non ha più bisogno del pensiero. Dante è colui che introduce ad uno spoglio della natura. Dante è il primo a muoversi in un giardino, cioè in uno spazio che implica una domesticazione della natura. Il giardino nel quale Dante si muove è anche un museo. Dante è uno dei primi tonti a dare da pensare. Brecht introduce una astuzia destinata a dare da pensare. Che cosa era in realtà Brecht? Brecht era un imbecille che fingeva di essere una persona intelligente alla quale i tempi, secondo la sua scoperta, richiedevano di fingere di essere uno stupido. In realtà Brecht era solo questo stupido. Tanto in Dante quanto in Brecht le reciproche strategie nascondevano delle cose: l'opposizione attiva ad un pensiero. Sarebbe bastato un pensiero per smascherare entrambe le truffe. Questo pensiero non c'è stato. Dante e Brecht saranno due tipi

fondamentali di quest'epoca: il turista che non pensa; l'intellettuale che finge di essere una persona intelligente che finge di essere uno stupido.

È importante questo: Dante si muove in ambienti falsi (il giardino, il museo). L'ambiente di Dante era quello cittadino: Dante si muove in una città la cui cultura è retta da un preciso Assessorato alla Cultura. Il muoversi in questo spazio è tutto ciò che per Dante significa il fare parte di un avvenimento culturale. Brecht si muove in uno spazio mentale. Lo spazio mentale nel quale Brecht si muove è ciò che abbassa tutto ciò che esiste. In entrambi i casi, Dante e Brecht saranno i Signori per burla dei loro rispettivi domini: lo spazio di Dante in Dante, la mente di Brecht in Brecht.

Il pensiero che in Dante non si trova, ma che bisogna pensare leggendo Dante è quello che conduce al Medioevo come fenomeno germanico. Il pensiero che Brecht ha sempre combattuto è il pensiero che il nazismo ha appena sfiorato e che Brecht, forse, ha appena intuito. Noi non sappiamo che cosa sia questo pensiero, ma entrambi i pensieri che, non pensati, stanno alla base delle opere di Dante e di Brecht conducono a un compito che riguarda la razza germanica.

Collegamento Dante e Brecht: tutti e due credono in una idea che è fuori della loro opera. Tutti e due alluderanno continuamente a questa idea fuori della loro opera, perché tutti e due useranno la loro opera per indicare una ideologia che è al di fuori della loro opera. L'ideologia che è al di fuori della *Commedia* di Dante è il cristianesimo, l'ideologia che è al fuori dell'opera di Brecht è il marxismo. Nella *Commedia* di Dante si descrive un aldilà che lo studio di Asín ha dimostrato essere l'aldilà della religione islamica. Nelle opere di Brecht si descrive un aldilà che non può essere un aldilà, perché l'aldilà a cui l'opera di Brecht allude in quanto aldilà è in realtà il mondo che si situa bene aldilà di qualsiasi aldilà, poiché per ottenere la fruizione di questa opera l'opera di Brecht doveva essere situata in questo mondo bene aldilà di qualsiasi aldilà. Il mondo bene aldilà di qualsiasi aldilà è il mondo dell'attuale contemporaneità. E il linguaggio bene aldilà di qualsiasi aldilà è il linguaggio che si determina solo come veicolo di informazione. Questo linguaggio è il tipo di linguaggio che oggi è riproposto dalla pubblicità e dall'industria culturale. Questo linguaggio è ciò che intendiamo oggi come linguaggio, vale a dire il linguaggio di coloro che abitano il mondo del tempo dell'attuale contemporaneità. Dante e Brecht possono essere collegati perché autori dove avviene una dislocazione del significato per molti sensi analoga: Dante alludeva al cristianesimo (ma usava un materiale che era l'opposto del Cristianesimo); Brecht alludeva al marxismo (ma creava una poesia che era l'opposto della poesia pensante e che apriva al linguaggio della pubblicità).

All'interno di tutte e due le poetiche un assillo: «Bisogna salvare l'anima!», «Bisogna mangiare!». Dante e Brecht svolgono la stessa funzione in tempi diventati diversi.

Dante pensa (non pensando) l'islamismo, pensando di pensare il cristianesimo; Brecht non pensa il pensiero marxista, perché all'interno della sua opera si limita a indicare l'esterno della sua opera, che secondo Brecht era rappresentato dalla presenza realizzata del pensiero marxista. Quindi Brecht (a differenza di Dante) non pensa per niente. Entrambi i grandi poeti, grandi nella grandezza raggiunta dalla reciproca mediocrità, non pensano, ma entrambi sono grandi in quanto permettono di entrare in un'epoca che escluderà sempre di più il pensiero da sé: la modernità con il mito dell'accoglienza, la contemporaneità (che si determina come la modernità che ha recepito il concetto di accoglienza, quello che costituiva la stoltezza di Dante) con il messaggio pubblicitario e la teoria del linguaggio come comunicazione. La fine ancora adesso sempre silenziosa del cristianesimo e la fine ingloriosa e di colpo tumultuosa del marxismo hanno contribuito a determinare la grandezza indiscussa di questi due grandi poeti mediocri.

Se le posizioni di Dante e Brecht si formassero a partire da uno stesso malessere, e se questo malessere consistesse nel non potersi più sentire parte di una razza?

Le posizioni di Dante e Brecht possono essere determinate a partire da una posizione nei confronti di un progetto che è tutto moderno: essere poeti! Che vuole dire: diventare poeti. Cioè: fare di tutto per diventare poeti! La differenza tra i due progetti è la fatica del progetto. Entrambi hanno capito subito di essere poeti mediocri, ma entrambi hanno eluso il circolo delle illusioni perdute grazie a una astuzia. Questa astuzia ha permesso loro di diventare poeti, ma li ha obbligati a una finzione che può sempre essere smascherata. La finzione che può sempre essere smascherata è ciò che determina la sconsolata immediata modernità di un poeta. Infatti diceva Nietzsche-Zarathustra: «In verità, non potreste portare maschera migliore del vostro stesso volto, uomini del presente!» Ma essere uomini del presente vuole dire essere uomini ai quali è stata sottratta la storia. Essere uomini ai quali è stata sottratta la storia è tutt'uno con l'essere uomini ai quali è stata sottratta l'immagine. Per questo le fotografie degli uomini del presente non dicono niente: perché ritraggono uomini ai quali è stata sottratta l'immagine perché è stata loro sottratta la storia.

Dante e Brecht, entrambi poeti mediocri, si pongono questa domanda: come offrire una scappatoia alla razza, che per entrambi non è una razza? Entrambi creano nella realtà quello che alcuni personaggi di Balzac (Lucien de Rubempré, *Illusioni perdute*) creeranno nei romanzi di Balzac: la rappresentazione della truffa della cultura. Il filosofo e il poeta sono chiamati a essere i filosofi e i poeti della razza dalla lingua che è la lingua della razza, ma la lingua di questa razza parla il silenzio proprio alla grammatica che tra tutte è la più silenziosa, il silenzio dell'essere, quando l'estate è solo una preghiera, mentre tradurre è chiamare la razza là dove il Capo è caduto per mostrare la bellezza del poter dire l'essere nel dire della razza.

Il teatro è l'arte d'osservazione dei popoli del Sud. Rappresenta l'arte di guarda-

re dei popoli del Sud e, da un certo punto di vista, mette in scena quest'arte discutibile. Il teatro ha sempre una parete in meno. Attraverso questa parete in meno il popolo del Sud spia il suo vicino, fino a rintracciarne l'impercettibile lato debole. Questo impercettibile lato debole sarà esasperato da questa razza di spioni, fino a fare del teatro una festa per l'occhio della razza del Sud; e dei commenti degli spioni tra loro un genere a sé stante: la critica teatrale (vale a dire: storia come vedere).

Se i risultati raggiunti dagli Italiani nelle arti figurative dipendessero appunto dalla possibilità di questo concetto di storia come vedere? E se la storia come vedere fosse in parte ciò che è alla base della diceria e di una attività di spioni? Il teatro sarebbe una sorta di immagine pubblicitaria in movimento, fondato sulla diceria. La diceria come arte della rappresentazione ha il suo essere nella "imitazione". Brecht indicava l'imitazione del regista che mostra il movimento (il gesto) a un attore come il fondamento del teatro epico. Il teatro epico è l'ultima manifestazione del teatro in quanto abilità di spioni – e spionaggio dell'abilità.

La poesia che non pensa è il tipo di poesia inevitabile per la modernità. Creando questo tipo di poesia, Brecht dà forma concreta a ciò che la poesia aveva teso da tempo in quanto in sintonia con il procedere verso la modernità. La fusione della poesia con il pensiero era stato un obiettivo raggiunto più volte nella poesia tradizionale. Questa fusione raggiunge il suo apice con l'esposizione della teoria dell'eterno ritorno nello *Zarathustra* di Nietzsche. Da questo punto in poi non si può più avere un pensiero racchiuso in modo fruttuoso in una poesia, proprio perché nuove forme vengono richieste e un nuovo tipo di intelligenza è richiesto.

Brecht fornisce l'ultima forma artistica per la poesia tradizionale, dando l'illusione di creare una poesia contenente un pensiero, e accennando al pensiero comunque esterno alla poesia, ma creando di fatto la prima vera poesia senza pensiero. Nei confronti dell'intelligenza (poiché la formulazione dell'eterno ritorno, come compare negli ultimi quattro capitoli della terza parte dello *Zarathustra* coinvolge anche l'intelligenza in quanto modo di vedere i collegamenti tra le cose) egli finge di essere una persona intelligente che finge di essere uno stupido.

Si ha intelligenza quando si scoprono i collegamenti tra le cose: si ha una forma nuova di intelligenza quando si trovano nuovi collegamenti tra le cose. Le cose sono collegate tra loro, o in modo orizzontale o in modo verticale. Sull'intelligenza discute in modo molto interessante Kroeber (*Antropologia*). La razza germanica scopre nuovi collegamenti tra le cose. La razza latina indica in modo brillante i vecchi collegamenti.

Dante e Brecht sfrutteranno genialmente un tempo che ha tempo per ciò che è mediocre. È un caso dell'ironia che il tentativo estremo di salvare il pensiero nell'epoca della sua prima grande minaccia sia stato fatto all'interno della razza che

più di tutte brilla per la sua assenza di pensatori: gli Italiani, gli Indios d'Europa; e che la fine del pensiero nella poesia sia capitato all'interno della razza germanica, cioè della razza dei pensatori e dei poeti pensanti e dei pensatori poeti in grado di intravedere in poesia e pensiero l'epoca al di là del pensiero e della poesia.

Perché la poesia dello *Zarathustra* è così bella? Perché è una poesia che fa rientrare il pensiero nella poesia. Far rientrare il pensiero nella poesia è un esercizio che comporta la consapevolezza che il pensiero si sta disperdendo dalla poesia: che quella particolare forma di pensiero, portata ogni tanto dalla poesia, si sta disperdendo in modo irrimediabile. Ma Nietzsche ha anche un'altra consapevolezza: che il pensiero che può essere manifestato adesso nella poesia sarà un tipo diverso di pensiero dal pensiero che si è prima di quel momento identificato come pensiero, perché quella poesia sarà una poesia del tutto diversa da quello che si era sino a quel momento pensato come poesia. La poesia diventa verità

Roma ha vinto. Ha vinto talmente che nessuna celebrazione è fatta nella sua lingua. C'è il popolo di Roma: popolo di scansafatiche, corrotti, finocchi, idioti, intellettuali, artisti, politici, curiosi. Tutti parlano insieme di dialetti che hanno qualcosa della lingua di Roma, senza che ci sia mai stata una lingua di Roma. Perché la lingua è la casa dell'essere. Entrare nella casa dell'essere è incamminarsi lungo il sentiero del Nord. Accettare la lingua di Roma è accettare di disporre di un insieme di segnali, perché la lingua di Roma è solo un insieme di segnali e non è mai la casa dell'essere. La casa dell'essere come linguaggio è la lingua della razza germanica. Accettare la lingua di Roma è accettare un insieme di segnali. Utili per comunicare in tutto il mondo globalizzato dalla vittoria di Roma. La globalizzazione è l'ultima manifestazione di vita di Roma. Dopo, Roma sarà morta; ma fin dall'inizio Roma era morta. Combattere la globalizzazione è chiamare la battaglia di Arminio, che sempre viene combattuta. La battaglia di Arminio sconfigge sempre Roma. La vittoria di questa battaglia è ciò che conduce lungo il sentiero del Nord.

Quando Brecht usa la lingua tedesca come una lingua di segnali (per segnalare un pensiero che rimane sempre al di fuori della poesia) effettua una controtraduzione: dalla lingua come casa dell'essere (le lingue germaniche) alla lingua come insieme di segnali (le lingue latine). La traduzione autentica passa dalla lingua germanica a quella latina, perché laggiù il Capo è caduto e la sua terra è stata invasa e la scorta deve abbandonare la terra natale.

Senza titolo

Ma lì è tutta la fine di una razza. La terra della sera è la casa dove ogni angolo è più in ombra. Il dolore che vi prende canto è il canto della sera della razza.

Ciò che la traduzione deve portare oltre è il grande tempo. Il grande tempo è il

tempo che segue alla caduta del Capo. L'epoca della caduta del Capo è l'epoca contemporanea. L'epoca contemporanea è l'epoca della terra della sera.

Essere maestro nel tempo che non ha tempo per il tempo dei maestri vuol dire essere maestro nel tempo in cui i maestri sono maestri nascosti. Questo non vuol dire che non ci siano maestri.